



ISSN 1676-3521

CALÍOPE

Presença Clássica







CALÍOPE

Presença Clássica

*Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro*



Organizadores

Nely Maria Pessanha
Henrique Cairus

Conselho Editorial

Alice da Silva Cunha
Carlos Antonio Kalil Tannus
Edison Lourenço Molinari
Henrique Cairus
Hime Gonçalves Muniz
Maria Adília Pestana de Aguiar Starling
Manuel Aveleza de Sousa
Marilda Evangelista dos Santos Silva
Nely Maria Pessanha

Conselho Consultivo

Elena Huber (Universidad Nacional de Buenos Aires – Argentina)
Jackie Pigeaud (Université de Nantes – França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP/Araraquara)
Maria da Glória Novak (USP)
Maria Delia Buisel de Sequeiros (Universidad de La Plata – Argentina)
Neyde Theml (UFRJ)
Sílvia Saravi (Universidad de La Plata – Argentina)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Revisão

Tatiana Oliveira Ribeiro

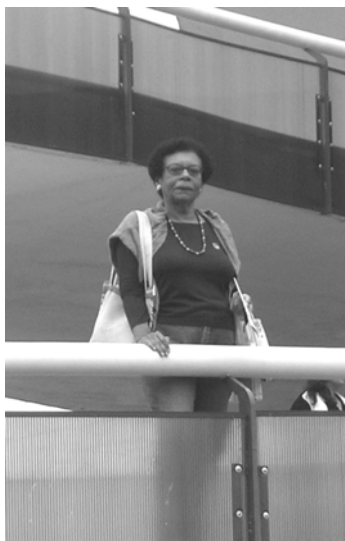
ISSN 1676-3521

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151/sala F327 CEP: 21941-917
Cidade Universitária
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas> – pgclassicas@letras.ufrj.br

Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Jardim Botânico 600 sl. 307– Jardim Botânico
Rio de Janeiro – RJ – 22461-000
Tel. 21-2540-0076
www.7letras.com.br / editora@7letras.com.br

SUMÁRIO

<i>Apresentação: flores em vida!</i>	7
“Nós honramos as Musas e a deusa da pátria” – Um depoimento sobre Nely Pessanha	9
<i>Antonio Carlos Secchin</i>	
Professora Titular Doutora Nely Maria Pessanha, exemplo	10
<i>Henrique Cairus</i>	
Para Nely Pessanha	13
<i>Luiz Paulo da Moita Lopes</i>	
Nely Pessanha: profissional batalhadora, amiga estimada	15
<i>Zelia de Almeida Cardoso</i>	
ARTIGOS EM HOMENAGEM À PROFESSORA DOUTORA NELY MARIA PESSANHA	
Cataldo: uma carta ao príncipe D. Afonso e os <i>Proverbia</i>	19
<i>Carlos Antonio Kalil Tannus</i>	
Por um novo olhar sobre um saber antigo	
O estatuto do clássico no espaço-histórico romântico francês	39
<i>Celina Maria Moreira de Mello</i>	
Eros e Tanatos: encontro fascinante em	
<i>La voie royale</i> de André Malraux	57
<i>Edson Rosa da Silva</i>	
<i>Medéia</i> de Eurípides e de Bia Lessa	64
<i>Filomena Yoshie Hirata</i>	
Análise dos epigramas literários e morais de Calímaco	70
<i>Hime Gonçalves Muniz</i>	
Os grandes deslocamentos na genealogia de Jesus em Lucas: uma questão de crítica textual	76
<i>Jacyntho Lins Brandão</i>	
O artesanato feminino em Roma e os textos antigos: fiandeiras e tecelãs ..	92
<i>Zelia de Almeida Cardoso</i>	
O deus de dentro: a poesia inspirada na Grécia antiga	110
<i>Tatiana Oliveira Ribeiro</i>	
AUTORES	124
NORMAS EDITORIAIS / SUBMISSIONS GUIDELINES	126



Professora Doutora Nely Maria Pessanha



APRESENTAÇÃO: FLORES EM VIDA!

De todos os deveres e tarefas que me foram atribuídas em nenhuma vi mais honra e nem encontrei mais prazer do que nesta de organizar o volume da revista *Calíope*: presença clássica em homenagem à Professora Titular Doutora Nely Maria Pessanha, a quem devemos muito e a quem devo quase tudo.

Tentamos, nas páginas seguintes, reunir alguns de seus amigos, alunos e ex-alunos mais próximos, mas não foi possível agregar tanta gente, e, assim, ficaram de fora da revista algumas pessoas que, não obstante, estão muito dentro do coração da homenageada e da alma de nossos Estudos Clássicos. Muitos desses estão ausentes porque não puderam participar ou mesmo porque meus esforços não foram suficientes para alcançá-los.

Fizeram-se presentes, porém, neste número especial da revista colegas, alunos, ex-alunos, amigos e admiradores da Professora Nely, como seus alunos carinhosamente a chamam.

Muitos foram os que voluntariamente quiseram render homenagem à Professora Nely: ex-alunos ilustres, como o Professor Titular Doutor Antonio Carlos Secchin, que tem acento à cadeira dezanove da Academia Brasileira de Letras; o Professor Titular Doutor Luiz Paulo da Moita Lopes, ocupante da Cátedra de Língua Inglesa da UFRJ; amigos de militância pelos Estudos Clássicos, como a Professora Titular Doutora Zelia Ladeira Veras de Almeida Cardoso, que ocupou a Cátedra de Língua e Literatura Latina da USP; o Professor Titular Doutor Jacyntho Lins Brandão, ocupante da Cátedra de Língua e Literatura Grega da UFMG, amigo de longa data da homenageada, e companheiro de inúmeras ativi-

dades acadêmicas; a Professora Doutora Filomena Yoshie Hirata, renomada helenista da USP, que também trabalhou no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, a convite da Professora Nely, e que, neste volume, dedica um artigo à amiga e colega; a Professora Titular Doutora Celina Maria Moreira de Mello, sua contemporânea no curso de Doutorado, e o Professor Titular Doutor Edson Rosa, ocupantes da Cátedra de Língua e Literatura Francesa, e companheiros assíduos da homenageada nas questões acadêmicas, institucionais e pessoais, e o Professor Titular Doutor Carlos Antonio Kalil Tannus, atual ocupante da Cátedra de Língua e Literatura Latina da UFRJ, amigo de muitos momentos da homenageada, junto com quem traçou as diretrizes fundamentais da reestruturação do Departamento de Letras Clássicas da UFRJ. O Professor Doutor Hime Gonçalves Muniz, colega de departamento de longa data e parceiro da Professora Nely em inúmeras atividades institucionais, tornou-se célebre por seus estudos sobre a poesia de Calímaco e dedica à nossa laureada Professora um saboroso texto em que analisa alguns epigramas desse poeta.

E, em meio a essa plêiade de homenageantes, sinto-me lisonjeado por também ter a oportunidade de ter podido escrever algumas palavras como testemunho da atuação da Professora Nely no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, onde tenho o grande privilégio de sucedê-la. Não poderia faltar, neste volume de homenagens, uma palavra de uma aluna atual da Professora Nely, que aqui escreve para demonstrar que seu trabalho de promoção da cultura clássica está em pleno exercício, e com resultados sempre aprimorados. Por isso, representando os atuais alunos da Professora Nely, nosso volume apresenta um texto da Professora Tatiana Ribeiro, orientanda da homenageada no Curso de Doutorado em Letras Clássicas e docente do Departamento de Letras Clássicas.

Este tributo não é do tamanho de nossa admiração e nem tem as dimensões devidas, ele é apenas uma tentativa de marcar um momento importante da carreira de nossa Professora Nely, e sua distância qualitativa do mérito deve-se exclusivamente à dificuldade que nos é inerente de oferecer as honrarias devidas. E, se não cabe esta revista como tributo ou homenagem, por ser, para isso, muito pouco, que seja flores, como dizia nosso grande poeta: flores em vida.

Henrique Cairus,
pelo Conselho Editorial

“NÓS HONRAMOS AS MUSAS E A DEUSA DA PÁTRIA” – UM DEPOIMENTO SOBRE NELY PESSANHA

Antonio Carlos Secchin

Conheci Nely Pessanha no dia 17 de março de 1970, quando ela adentrou a sala de aula, na velha Faculdade de Letras da Avenida Chile, e se apresentou como professora de grego genérico. Ela deve ter-me conhecido nesta ou na aula seguinte, pois creio ter sido um aluno bastante loquaz e interessado por (quase) tudo que dizia respeito à cultura grega, excluídas as declinações... Nas aulas de gramática, eu “viajava” nos sons de palavras como “properispômeno” e “bustrofedônico”, este, um dos mais feios vocábulos, em qualquer idioma.

Logo nos apaixonamos por Nely, num caso de amor correspondido. Séria, mas com boa dose de humor; exigente, mas atenciosa. Alguém, enfim, que respeitava os limites dos alunos, ao mesmo tempo em que nos incentivava a superá-los. Além da qualidade intrínseca de suas aulas, destacava-se por dominar bibliografia atualizada e pela permanente disposição em atender os alunos, revelando extrema paciência em mitigar nossa homérica ignorância.

Não tive a satisfação de tê-la como professora senão por um só semestre. Remanejamentos do Setor fizeram-na, em agosto, atuar em outra turma, para tristeza de Andréias, Ângelas, Antônio, Beatriz, Célias e todos os demais alunos cujas iniciais de nomes se comprimissem nas três primeiras letras do alfabeto. Mas, pouco tempo depois, reativamos o contato, tão logo ingressei no corpo docente da Faculdade de Letras da UFRJ. Recordo, em especial, o período em que fui Diretor de cultura da Faculdade, na década de 1990, e contei com o apoio irrestrito de Nely na implantação de cursos abertos à comunidade, alguns deles versando sobre o mundo helênico. Recordo sua figura elegante e amiga, abrilhantando minha posse na Academia Brasileira de Letras, em 2004. E recordo, sobretudo, o exercício gramatical proposto no dia 13 de maio de 1970: deveríamos verter para o grego a frase “Nós honramos as Musas e a deusa da pátria”. Hoje, 15 de outubro de 2006, Dia do Mestre, eu honro Nely, a musa do grego.

PROFESSORA TITULAR DOUTORA NELY MARIA PESSANHA, EXEMPLO

Henrique Cairus

Quis a *môira* que se cruzassem nossos caminhos, o da Professora Nely e o meu, discretamente, sem deixar entrever o futuro de uma relação que, sem nunca abandonar a dimensão discipular, paulatinamente tangeu o domínio do afeto.

Esse afeto cuja sinceridade constrange os desafetos alheios motivame a oferecer, neste número tão significativo da *Calíope*, este insuficiente tributo.

A terceira ocupante da Cátedra de Língua e Literatura Grega da UFRJ (antecedida pelo Frei Damiano Berge e pela Professora Guida Nedda Barata Parreiras Horta, sucessivamente) projetou-se com absoluta naturalidade no cenário nacional das Letras Clássicas, e alçou consigo ao mesmo patamar de reconhecimento toda a instituição na qual se esmerou em imiscuir-se.

Seu senso institucional forma uma raríssima combinação com sua erudição invulgar. Hoje há uma descrença na possibilidade desse estranho casamento que a Professora Nely soube não só promover, mas incutir na alma de seus alunos mais próximos. Assim, celebrar a Professora Nely é agradecer-lhe haver apontado essa possibilidade, que tornou a universidade o verdadeiro segundo lar de muitos alunos seus.

Muitas vezes pedi à Professora Nely que dissesse algo sobre a história do Departamento de Letras Clássicas e do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas – do qual ela foi a mais importante coordenadora. Foi o tempo que me fez entender, ainda que com lacunas, os motivos de sua resistência. A memória do Departamento e do Programa é também a sua própria memória, guarda muitas alegrias – é certo –, mas guarda a lembrança de muitos momentos tristes, marcados sobretudo pela partida sempre prematura de queridos colegas, por lembranças de tristezas e dores; feridas, não cicatrizes, que sangram na mesma intensidade em que pulsa o coração inquieto e ardoroso de nossa Helenista. Todo o seu *thymós*.



Ainda assim, inúmeras vezes, vi seus olhos brilharem quando ela contava as histórias de seus mestres, sempre preocupada em sublinhar que sua deferência ao lugar de mestria não silenciava seu ímpeto contestatário. Não pode ser outra a origem de seu respeito incondicional ao argumento e de sua intolerância com o desrespeito.

A Professora Nely transformou por inteiro sua figura pública em aula. Seu comportamento elegante, sua erudição, sua *dikaiosýne* e sua didática invejável deixam a impressão de que toda a imensa parcela de amor que ela dedica ao trabalho é disputada entre seus alunos, a instituição e a pesquisa. E, mesmo fartando-nos desse amor abundante, sabemos que todo ele é transbordo da parcela de afeto que a Professora Nely sempre devota à família.

Tive a oportunidade de ser seu orientando no Mestrado e no Doutorado – o primeiro a completar todo esse trajeto sob sua orientação –, e fui seguido, nesses passos, por uma geração bem mais promissora, o que revela especialmente minha inaptidão para desfrutar de todas as possibilidades que a orientação me oferecia, mas também evidencia o poder transformador da convivência acadêmica com nossa Professora Titular.

Atividades culturais inscrevem-se no cotidiano da Professora Nely. Cinema, teatro, concertos, exposições fazem parte de seu dia-a-dia, mas é a leitura que dá à nossa homenageada a alegria de encontrar-se com sua querida literatura no ambiente descompromissado do prazer. E é porque a leitura freqüenta todas as esferas de seu estar no mundo que a escrita passou a ser sua expressão mais fluente. Poucas penas conhecem a leveza e a elegância que tem a sua. Seu texto é marcado pela perfeita comunhão de objetividade e estilo, e creio que o bem escrever não seja outra coisa.

Foi chefe do Departamento de Letras Clássicas mais de uma vez, mas foi como Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas que desenvolveu um trabalho que despertou a admiração de muitos professores e alunos. Soube, então, emprestar ao Programa todo o seu prestígio; prestígio conquistado pela sua qualidade intelectual e pelo seu desempenho inigualável à frente da Secretaria Geral da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, da qual é uma das fundadoras. Graças ao seu prestígio, nos meios nacionais e internacionais, e a seu intenso trabalho, o Programa pôde acompanhar os novos rumos que a Pós-Graduação tomava em todo o mundo.



Como se não bastassem todas as dívidas que acumulei para com a Professora Nely ao longo de tantos anos de convivência, soma-se ainda a estas haver minha eterna orientadora me defendido, com sua enorme força moral, das diversas investidas dos detratores, que, onipresentes, são por vezes muito vivazes. Como é possível agradecer suficientemente por tudo isso?

Encerro, ainda assim, tentando definir meu sentimento despertado pela Professora Nely: a paixão ilimitada pelo saber, o carinho atencioso pela instituição, o infindável respeito discipular e o irreversível amor filial.





PARA NELY PESSANHA

Luiz Paulo da Moita Lopes

Conheci Nely ainda no tempo da graduação na Faculdade de Letras da UFRJ, no início dos anos 70. Embora não tenha sido seu aluno, sabia do trabalho maravilhoso que ela desenvolvia, como professora, por meio de colegas que freqüentavam seus cursos de grego. Eu a conhecia de longe, por assim dizer. Admirava, à distância, essa professora cheia de energia e apaixonada por sua área de pesquisa. Só fui, de fato, conviver com Nely muitos anos depois, quando eu coordenava o Programa de Lingüística Aplicada e ela, o de Clássicas, nos anos 90. Eram tempos difíceis para os nossos dois Programas e compartilhamos, então, um pouco da história dessa Faculdade. A tarefa que se apresentava era complexa: recuperar dois programas importantes, mas que sofriam com a perda de docentes, por vários motivos, e que necessitavam de uma reestruturação.

As lembranças de dificuldades enfrentadas talvez sejam mais significativas em nossas narrativas, pois, como pontos de virada de nossas vidas, mostram, verdadeiramente, quem somos. Nesse momento, pude presenciar a força e a clareza de propósitos de Nely na defesa do campo de Estudos Clássicos na UFRJ. Estou seguro de que se ela, apoiada por colegas do Programa, não tivesse capitaneado a “batalha” pela manutenção do Curso, provavelmente hoje não teríamos essa área de especialização na UFRJ. Ciente de seu papel como colega mais experiente, ela foi também incansável em me estimular na reformulação de meu Programa e me apoiava a cada passo. Nessa época, por indicação do Conselho de Pós-Graduação e Pesquisa da UFRJ, integrei a Comissão de Reestruturação (CAPES-UFRJ) do Programa de Letras Clássicas e, mais uma vez, pude testemunhar a importância de Nely para esse campo na UFRJ. Aberta a críticas e sugestões, Nely, em momento algum, porém, duvidava da relevância do Programa e de sua necessidade.



A importância de nossa queridíssima Professora Titular para o desenvolvimento do ensino e pesquisa na UFRJ é um fato, portanto, que eu não poderia deixar de registrar e que nos faz orgulhosos nesse momento em que celebramos seus 70 anos. São pessoas assim que fazem uma universidade! Somos muito gratos por sua contribuição para a universidade brasileira.

Por fim, a par de sua competência e liderança acadêmicas, há uma característica de Nely que tenho que mencionar: seu humor seco, à moda inglesa (ou, talvez, greco-clássica!), que, ao nos fazer rir de nós mesmos, nos coloca no lugar certo, com a dimensão de nossa inescapável finitude e humanidade.

NELY PESSANHA: PROFISSIONAL BATALHADORA, AMIGA ESTIMADA

Zélia de Almeida Cardoso

A fundação da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, em julho de 1985, não teve apenas o mérito de congregar pesquisadores e intelectuais vinculados pelos mesmos interesses e dispostos a lutar pelos mesmos ideais, nem o de tornar visíveis e conhecidos os trabalhos e investigações, até então confinados a limites estreitos, e de promover o intercâmbio cultural e a cooperação científica entre seus membros e outros estudiosos: a SBEC foi também responsável pela abertura de caminhos para o conhecimento de pessoas, para a aproximação de seres humanos, para o nascimento e a solidificação de grandes amizades.

Conheci Nely Pessanha em Curitiba, em julho de 1986, na 1ª Reunião Anual da nova Sociedade Científica. Conversamos, discutimos problemas comuns, trocamos idéias. Participamos das mesmas sessões acadêmicas e administrativas. E eu aprendi a admirar suas palavras acertadas, sua ponderação, seu equilíbrio, sua seriedade, sua capacidade de trabalho, seu valor como docente empenhada, dedicada, capaz.

Voltamos a ver-nos no Rio de Janeiro, em setembro do mesmo ano, na VII Semana de Estudos Clássicos, promovida pela UFRJ, para a qual eu havia sido convidada pela saudosa Guida Nedda Barata Parreiras Horta. E nos vimos novamente no II Encontro Nacional da ANPOLL, em maio de 1987, também na UFRJ.

Em eventos subsequentes, promovidos pela SBEC, pela UFRJ, pela ANPOLL, tivemos outras oportunidades de convívio e continuamos a encontrar-nos até hoje. São vinte anos de conhecimento, de entendimento, de afeto. Na SBEC, Nely teve papel destacado desde os primeiros anos da existência da novel instituição: foi Secretária Geral, de 1987 a 1989; coordenou a 3ª Reunião Anual, realizada em 1988, no Rio de Janeiro; responsabilizou-se pela edição do *Boletim de Estudos Clássicos*, o *BEC*, noticiário de grande relevância que levava aos sócios da SBEC, numa época em que ainda não se sonhava com a internet, informações sobre tudo que ocorria no mundo dos estudos sobre a Antigüidade: eventos,

vinda de professores visitantes, conferências, teses, publicações... Com textos de comunicações apresentadas em Garibaldi, na 5ª Reunião da SBEC, em 1990, Nely, juntamente com Vera Regina Figueiredo Bastian, organizou o livro *Vinho e pensamento*, publicado em 1991.

Na UFRJ, ela fez uma carreira bonita, como professora de Grego e pesquisadora. Trabalhou com os líricos da primeira fase, doutorou-se, teve funções decisivas na publicação de *Calíope: Presença Clássica*, coordenou Graduação e Pós, orientou numerosas dissertações de mestrado e teses de doutorado, foi Chefe de Departamento, chegou ao posto máximo da docência, como Professora Titular. Tive o imenso prazer de participar da Comissão Julgadora que avaliou seus títulos e provas, nesse Concurso, dando-lhe a nota maior...

Na ANPOLL, participamos, desde o início, do Grupo de Trabalho “Letras Clássicas”, criado em 1987 e depois denominado “Latim e Grego na Universidade Brasileira”, por sugestão de Nely e aprovação unânime dos demais membros. E nas reuniões bienais desse GT discutimos questões relevantes atinentes à estrutura dos cursos de Pós, à situação da pesquisa na área dos estudos clássicos, às publicações, a metodologias empregadas no ensino, à permanência do pensamento antigo em nossos dias.

Foi muito bom, sem dúvida, ter tido essas oportunidades de ver de perto o trabalho de Nely, de conhecê-la, de saborear seus artigos, de conviver com ela, ainda que por períodos curtos determinados pela distância geográfica que sempre se interpôs entre nós e pela pouca disponibilidade de tempo que os afazeres nos deixavam. E espero que agora, mesmo aposentada – *aposentada* é uma palavra tão rude, tão desagradável em suas conotações pejorativas –, Nely continue, por muito tempo ainda, a iluminar as gerações novas com o brilho de seu espírito e de seu saber.



ARTIGOS EM HOMENAGEM À
PROFESSORA DOUTORA
NELY MARIA PESSANHA





CATALDO: UMA CARTA AO PRÍNCIPE D. AFONSO E OS PROVERBIA

Carlos Antonio Kalil Tannus

*A Nely, companheira e amiga em tantos anos
de luta pelos Estudos Clássicos.*

RESUMO

Trata o presente trabalho da transcrição dos caracteres góticos para os nossos, do desdobramento das abreviaturas, da atualização ortográfica, bem como do estabelecimento do texto da carta ao Príncipe D. Afonso, seguida de 121 provérbios a ele endereçados por Cataldo Parísio Sículo com a finalidade de lhe apresentar uma doutrina moral juntamente com a elegância do estilo, a pedido do próprio Príncipe. Fez-se a tradução tanto da carta quanto dos referidos provérbios.

Palavras-chave: Humanismo Renascentista; Literatura Novilatina; Cataldo; Epístolas; Provérbios.

Cataldo Parísio Sículo, humanista italiano, fora chamado por D. João II para ensinar seu filho bastardo, D. Jorge, o Senhor D. Jorge, futuro Duque de Coimbra, pelo ano de 1485, conforme se pode deduzir de estudos de documentos sobre ele feitos, em especial pelo Doutor Costa Ramalho, em diversos artigos publicados ao longo dos últimos trinta e poucos anos. É ele, com certeza, o introdutor do Humanismo em Portugal.

Das muitas obras que nos legou, quer em prosa quer em versos, acham-se como documentos muito valiosos para o conhecimento dos reinados de D. João II e de D. Manuel suas *Epistolae et Orationes Quaedam*, divididas em duas partes, das quais a primeira foi impressa por Valentim Fernandes em 1500 e a segunda por volta de 1513.

Na primeira parte, encontramos a fls. 8 iii, uma carta dirigida pelo humanista ao príncipe D. Afonso, este, sim, filho legítimo do rei com a rainha D. Leonor, e cerca de três anos mais novo que o primeiro, acompanhada de 121 provérbios. Também a D. Afonso, Cataldo termina por ensinar e é disso que trata a referida carta.

A literatura de sentenças sempre ocupou papel relevante na pedagogia antiga, aí incluídas a medieval e a renascentista, para não dizer que até os dias de hoje constitui um meio bastante utilizado para o ensino inicial das línguas clássicas.

A seguir, apresentaremos a carta ao príncipe D. Afonso, acompanhada dos provérbios.

CATALDUS ALPHONSO PORTUGALIAE PRINCIPI. S

Postea quam opus illud ab inuictissimo rege patre tuo mihi demandatum perfeceram, fortunatissime princeps, cogitavi mecum quidnam et arguto ingenio tuo et isti probae indoli iocundum ac conductibile tali tempore existeret, duo potissimum mihi in mentem uenerunt. Alterum moralis fuit disciplina prouerbiis quibusdam annotata. Alterum uero polite, ornate pulchreque dicendi genus. Ex quibus tum uoluptatem tum emolumentum aliquod celsitudini tuae futurum iudicavi. Necnon tui amantissimo patri rem gratissimam fore arbitratus sum. Quasquidem lucubratiunculas quaesumque et quantaecumque sunt ut nomini tuo sponte dicaimus ita iussu tuo infectas adhuc tibi emisimus, ut donec reliquum absolueremus aliquam his principiis operam dares, utque tu ipse nullo indigens interprete a moralibus ad elegantias te transferres. Rursum ab elegantibus ad moralia animum deduceres. Quo fieret ut paucis post diebus ex illustri multo efficereris illustrior. Et quemadmodum ceteros principes ingenio, moribus atque omnibus animi corporisque uirtutibus excellis, ita bonis artibus optimisque institutionibus uinceris. Fac precor ne plus curae in te formando habuerit natura quam tumet in te ipso expoliendo exornandoque adhibueris diligentiae. Quod si facies parentibus in primis et populis non minus fere externis quam tuis rem periocundam te facturum existima. Meque ex faustis initiis ad ampliora et ad huius praecipue operis absolutionem plurimum excitabis. Vale.

CATALDO A D. AFONSO, PRÍNCIPE DE PORTUGAL. SAUDAÇÕES.

Após haver terminado aquela obra a mim confiada pelo invictíssimo Rei, teu pai, venturosíssimo príncipe, pensei comigo: que coisa, neste momento, se mostraria agradável e prazerosa a teu arguto engenho e a essa tua índole honrada?

Vieram-me à mente, sobretudo, duas coisas: uma foi a doutrina moral ilustrada por alguns provérbios; a outra, a maneira de se expressar de forma polida, elegante e bela. Julguei que, a partir delas, haveria, para Tua Alteza, algum prazer e vantagem. Julguei também que seria coisa gratíssima a teu amantíssimo pai.

Na verdade, esses opúsculos, quaisquer e quão grandes sejam eles, uma vez que espontaneamente os dedicamos a teu nome, assim, por tua ordem, nós tos enviamos, ainda que incompletos, para que, até que terminássemos o restante, tu atentasses a estas regras, e para que tu próprio, sem qualquer intérprete, transitasses da parte moral à elegância do estilo. E que reciprocamente voltasses teu espírito, da elegância do estilo à parte moral. Poderia dar-se que, em poucos dias, tu, de ilustre, te tornasses muito mais ilustre.

E assim como sobrepujas a todos os príncipes em talento, carácter e em todas as virtudes da alma e do corpo, da mesma forma tu os superarias nas belas artes e nas melhores doutrinas. Faz, eu te rogo, que a natureza não tenha tido mais trabalho em tua formação do que tu mesmo apresentes zelo no polir-te e no ornar-te. Considera que, se assim o fizeres, farás algo muito agradável em primeiro lugar a teus pais, bem como aos povos estrangeiros e aos teus.

Muitíssimo me estimularás, desde um feliz início até às coisas maiores, e, principalmente, até o término deste trabalho. Adeus.

PROVERBIA

A

- 1 – Ante alios uenerare Deum, uenerare parentes.
- 2 – Amens est qui Deum non timet.
- 3 – A peccato abstinet qui diuinam maiestatem contemplatur.
- 4 – Anima ex corporis actionibus pendet.
- 5 – A ueritate prorsus abhorret qui corpori non animae studet.
- 6 – Amicorum proprium est prosperis congratulari, aduersis succurrere.
- 7 – Arrogantia est se ipsum commendare, ignorantia suo loco tacere.
- 8 – Afflicto nihil est dulcius opportuna consolatione.
- 9 – Ad bonas artes feruens incumbe ob temporis celeritatem. Peritia illustrat, imperitia foedat.
- 10 – Amarum et dulce: castigatio et luxuria. Medicina amara corpus, confessio amarissima animam curat.

- 11 – Amice, equidem nesciui te aegrotasse quia uisitassem: insulsa et inepta excusatio. Debuisti scire.
12 – Adulator ceteris uespa est suis uipera.
13 – Adulatoris multo magis quam alterius uerbis magnorum principum ingenia corrumpuntur.
14 – Amor placet, Venus non placet.

B

- 15 – Beatus is esse non potest, cui aliqua rerum inest perturbatio.
16 – Bona quaerenda nobis sunt, ut quaesitis ad utriusque uitae commoditatem bene utamur.
17 – Bonorum amissionem, si quis a pueritia non ita edoctus est, ut resarcire aut aequo animo ferre possit, se ipsum quoque penitus amittet.
18 – Balbum sola necessitas eloquentem reddit.
19 – Bis in paupertatem qui sua culpa deuenit nec eam reppulit, infortunatissimus est.

C

- 20 – Corpus nitidum seruare debemus, multo nitidiorem animam.
21 – Clementia magna est nocentibus parcere; maior cum possis non officere; maxima benefacere.
22 – Cui seruias diligenter inspicio, ne postmodum de te ipso conqueraris.
23 – Confide uirtuti.
24 – Clericus uacans otio, e numero bonorum reiiciendus est.
25 – Cicero etiam maledicendo benedixit.
26 – Caue ne nimia amici liberalitas te rusticum faciat.
27 – Cultus ager si spinas producit, mali soli natura est; ita homo instructus si uitiosus sit mali ingenii est.

D

- 28 – Difficillimum est inter mortales sine molestiis uiuere.
29 – Deus non minus in hoc quam in altero saeculo peccatores punit.
30 – Duo sunt inimici capitales: uirtus et uitium.
31 – Diues indoctus sine moribus quaedam pecus haberi debet.

E

32 – Eo modo uiue ut perpetuo uiuas.

F

33 – Fortuna uel industria amicitias praebet, seruat prudentia.

34 – Fac abhorreas ab eo quod in aliis turpe existimas.

G

35 – Genus in homine minus quaerendum est quam uirtus.

36 – Graue est ab amico palam offendi, grauius latenter laedi.

37 – Geminatus debet esse dolor, bis reprehenso, errare.

38 – Gesta clarissimorum in omni uirtutum genere imitanda nobis proponamus.

H

39 – Homini nullum animal commodius et perniciosius muliere.

40 – Hoc habent naturale uirtus et uitium ut diu latere nequeant.

41 – Humanitas nocuit, nocuit diuinitas.

42 – Habet id boni aegrotatio: omnes iniurias remittimus, odia deponimus, quodque optimum est, Deo propinqui efficimur et in posterum prudentiores.

I

43 – Inuidi poena est, non inuidiosi.

44 – Iniuriam inferre non decet, multo minus non remittere.

45 – Is semper age quod te egisse nunquam paeniteat.

46 – Inter fortes habendus est is quem ratio mouet, non autem ira.

47 – Iuuenilis aetas iuuenilia exposcit.

48 – Iudex negans alteri litigantium iustitiam, plures interdum inducit iniustitias.

49 – Infelicissimum genus eorum est qui de aliis tantum praedicant, de se nihil habentes.

50 – Illum uere amicum reputa qui nulla emolumentorum spe neque ulla ductus gratia te frequentat.

51 – In consulendo agas te senem, in irascendo puerum imitare.

52 – Is est penitus mentis inops qui solum praesentis non futuri memor sit saeculi.

L

- 53 – Lenitur saltem omnis dolor amicorum consolationibus.
54 – Labor honestarum rerum quanto durior uidetur, tanto iocundior futurus est.
55 – Labra et dentes, otiosi uerbi, non boni sunt frena.

M

- 56 – Mendacium etsi per se ipsum foedum est, tanto tamen foedius quanto maior is a quo committitur habetur.
57 – Miser est is qui omni spe destitutus est.
58 – Magni labores magna praemia exposcunt.
59 – Misera est poetarum conditio: aliorum laudes canunt, suas deplorant miserias, quas si non habent, summo labore adinueniunt.
60 – Miserius nihil est in uita sene egente, aegroto, uitioso.
61 – Maioribus seuerum potius quam iocundum te praebeas, minoribus contra.
62 – Multo minus dedecus est nunquam studuisse quam male.

N

- 63 – Non otiosis uirtus quaesita est.
64 – Nihil infelicius quam amicitias carere.
65 – Nihil ab humanitate ab ipsaque ratione magis alienum puto quam amicitiam iampridem comparatam leuibus causis frangere.
66 – Nunquam desperandum.
67 – Non doleas si tibi immerito detrahitur; dole si merito.
68 – Nunquam uirtus contremuit.
69 – Non cupimus senes fieri, sed uiuere; et tamen — quod maxime odiosum est — dum uiuimus inuiti senes efficimur.
70 – Nemo ab amico plus eo quod dare uelit capiat, nec plus dare quam uelit.
71 – Nunquam oberrabis si in omnibus dictis ac factis prudentia uteris.
72 – Nihil habet humani qui calamitatibus non mouetur alienis.
73 – Nascentes spinae ab agro uellendae sunt, ne radices altius faciant; eadem seruanda est in hominibus regula.

O

- 74 – Optima quaeque facere priusquam dicere debemus.
75 – Odiosus est omnibus auarus diues.

76 – Omne infortuniorum initium aut insolentia aut negligentia facit, aut his exceptis casus.

P

77 – Potius doctus pauper quam indoctus diues, siquidem alterum deesse potest, alterum nunquam esse desinit.

78 – Plusquam fortis est qui inter delicias Venere non excitatur.

79 – Paupertatem quantum possumus fugiamus; si non possumus patienter dorso feramus quia res est quae diligentia repellitur.

80 – Plus est iracundiam cohibere quam inimicos uincere.

81 – Potius tu fias aliis bonorum exemplar quam alii tibi.

82 – Poeta dum alios celebrat se ipsum immortalem facit.

83 – Potior est pauperis conditio quam diuitis iniuste possidentis, pauper enim nostro cruciatur saeculo, diues sempiterno; ille nullorum sentit murmura, hic omnium concutitur querelis.

84 – Plusquam mortuus est qui nulla gloria excitatur.

Q

85 – Quod alii negaturus es, ab alio non petas.

86 – Quod pro te aequum iudicas, pro aliis iniquum censere noli.

87 – Quae naturaliter euenire solent, mirari non debes.

88 – Quem probis liberis fortuna siue Deus orbauit lugere nolit ; lugeat cum uitiosi moriuntur.

89 – Quod ignoras non erubescas ab aliis discere.

90 – Quae alios facienda mones, tu ipse in primis facias.

91 – Quod nunquam credidisti forte fuit; ita quod non est, futurum credas.

92 – Qui pro Deo auarissimus, pro diabolo liberalissimus est, non uiuet in aeternum, sed qui contra fecerit.

93 – Quod diu multo labore quaesiisti caue ne cito propter iram perdas.

94 – Qualis quisque sit, sese ipse ostendit¹¹.

R

95 – Rusticus magis putandus est quam ignarus, qui ueritati nimis resistit.

96 – Reum criminis se facit qui nullo culpante defensionem quaeritat.

97 – Rebus praeclare gestis gaudemus; geramus ergo semper res claras ut semper gaudere possimus.

S

- 98 – Sapientis est laudem et gloriam in uirtute, non in fortunae bonis sitas arbitrari.
99 – Satis diues est qui animo diues est.
100 – Se ipsum uincit qui bilem temperat.
101 – Sapiens euentum prius rerum quam initia prospicit.
102 – Seuerus iustusque princeps lupum cum agno colludere faciet.
103 – Solers nauta scopulos euitat; uir temperatus mulierum blanditias.
104 – Summopere animaduertendum est quod, ubi, quando et coram quibus loquamur.
105 – Seruus qui nunquam fugit posset aliquando fugere; sic qui malus nunquam fuit posset aliquando malus esse incipere.
106 – Si pro beneficio collato ingratitude consequeris, uindictam non quaeras sumere sed Deo optimo maximo omnia commenda.
107 – Si quid graue dicturus aut facturus es, animo saepius praemeditare.
108 – Si quis ad aliquod peruenire fastigium desiderat, opus est ei uirtute, prudentia, patientia.
109 – Summa est dissensio uirtuti cum inuidia; ab initio uirtus opprimitur, postremo cum laude gloriosa uictrix existit.

T

- 110 – Talem te exhibeas qualem profiteris.
111 – Tanta est uirtutis uis ut ab inimico possessam diligamus.
112 – Tempus perditum dolemus; interdum caueamus igitur quod adhuc non perdidimus, identidem aliquando doleamus.

V

- 113 – Vitam ducit in tenebris qui uitiose uiuit.
114 – Viue laetus ut longius uiuas.
115 – Vitium adeo sordidum est quod etiam ipsi uitioso odio sit.
116 – Virtus adeo clara est ut a uitiosis ametur.
117 – Vis fieri proximus Deo? In aduersis patiens esto.
118 – Virtutem in aliis laudare gaudes; fac ut ab aliis in te eam laudari glorieris.
119 – Vita humana breuis est; quam dum tristes uiuimus multo breuiorem facimus.
120 – Ventri qui ultra modum indulget totum corpus cum anima perimit.

121 – Venetiis cum essem et inter tot opulentias ac diuitias nummis ad quadrantem carerem, ut durum tempus agerem, dixi ipse mecum: Quanti hoc litterarum quod habes non uenderes? Decem? Non. Centum? Non. Quanto ergo? Mille aureis? Minime. Igitur, existimes te plus mille aureis possidere.

PROVÉRBIOS

A

- 1 – Amar a Deus e aos pais, à frente de quem quer que seja.
- 2 – É sem juízo quem não teme a Deus.
- 3 – Abstém-se de pecar quem contempla a majestade de Deus.
- 4 – A alma depende das ações do corpo.
- 5 – Afasta-se completamente da verdade quem zela pelo corpo e não pela alma.
- 6 – É próprio dos amigos congratularem-se na felicidade e socorrem-se na adversidade.
- 7 – É arrogância exaltar-se a si mesmo; ignorância é calar-se quando é sua vez.
- 8 – Nada é mais doce a quem está aflito que uma consolação oportuna.
- 9 – Dedica-te com fervor às boas artes por causa da rapidez do tempo. A habilidade traz honra, a imperícia vergonha.
- 10 – Amargo e doce. Sofrimento e luxúria. O remédio amargo cura o corpo; uma confissão amaríssima cura a alma.
- 11 – Amigo, não soube que estiveste doente, pois haver-te-ia visitado. Desculpa insossa e tola. Deverias tê-lo sabido.
- 12 – O adulator é vespa para os outros; para os seus é víbora.
- 13 – O caráter dos grandes príncipes se corrompe muito mais pelas palavras de um adulator do que pelas de qualquer um.
- 14 – É o amor que agrada, não as artes de Vênus.

B

- 15 – Não pode ser feliz quem tem alguma perturbação em sua vida.
- 16 – Devemos buscar os bens, a fim de que, uma vez obtidos, os usemos para tranqüilidade de ambas as vidas.
- 17 – Quem quer que desde a infância não foi educado de tal forma que possa reparar ou, com tranqüilidade, suportar a perda de seus bens, perder-se-á também a si próprio.

- 18 – Apenas a necessidade torna um gago eloqüente.
19 – Infelicíssimo é quem por sua culpa caiu em pobreza duas vezes e não a repeliu.

C

- 20 – Devemos conservar o corpo limpo, e muito mais limpa a alma.
21 – Grande clemência é poupar os que nos fazem mal; maior, ainda que possas, é não os prejudicar e, a maior de todas é fazer-lhes o bem.
22 – Examina com diligência a quem serves, para que mais tarde não te queixes de ti mesmo.
23 – Confia na virtude.
24 – O clérigo que se entrega ao ócio deve ser rejeitado do número dos bons.
25 – Cícero, ainda que maldizendo, fala bem.
26 – Cuida para que a excessiva liberalidade de um amigo não te torne rude.
27 – Se um campo cultivado produz espinhos é por causa da má natureza do solo. Assim, um homem instruído, se for vicioso, é por causa de seu caráter perverso.

D

- 28 – Dificílimo é viver sem incômodos entre os mortais.
29 – Deus não pune menos os pecadores nesta vida que na outra.
30 – Duas coisas são inimigas de morte: o vício e a virtude.
31 – Um rico inculto, sem modos, deve considerar-se como uma espécie de animal.

E

- 32 – Vive de tal forma que vivas para sempre.

F

- 33 – A sorte ou o empenho proporcionam-nos amigos; a sabedoria os conserva.
34 – Faze de tal modo que te afastes daquilo que nos outros julgas vergonhoso.

G

- 35 – Deve-se buscar nos homens menos a origem do que a virtude.
36 – É grave ser ofendido publicamente por um amigo; mais grave é ser ferido às escondidas.
37 – Dupla deve ser a dor de errar daquele que foi por duas vezes repreendido.
38 – Proponhamo-nos imitar, em todo o tipo de virtude, os feitos dos varões mais ilustres.

H

- 39 – Nenhum outro animal é mais adequado e mais pernicioso ao homem que a mulher.
40 – A virtude e o vício têm por natureza isto: não se podem manter escondidos por muito tempo.
41 – A imperfeição causa dano, causa dano a perfeição.
42 – A doença tem isto de bom: perdoamos todas as ofensas; abandonamos os ódios e, o que é muito melhor, tornamo-nos mais próximos de Deus e mais sábios para o futuro.

I

- 43 – É o invejoso que sofre o castigo, não o invejado.
44 – Não convém ofender, menos ainda não perdoar.
45 – Age sempre de tal forma que nunca te arrependas de ter agido.
46 – Deve contar-se entre os corajosos aquele que é movido pela razão, não pela ira.
47 – A juventude requer o que é próprio dos jovens.
48 – O juiz que nega a justiça a um dos litigantes, nesse entretempo causa mais injustiças.
49 – Infelicíssima é a espécie dos que apenas elogiam os outros, porque nada têm de seu.
50 – Considera verdadeiramente amigo aquele que te freqüenta, sem nenhuma esperança de recompensa nem atraído por qualquer benefício.
51 – Ao deliberar, faze-te um ancião; ao enfurecer-te, imita a criança.
52 – É inteiramente pobre de espírito quem só se lembra do mundo presente e não do futuro.

L

- 53 – Toda a dor é, ao menos, aliviada pelo consolo dos amigos.
54 – Quanto mais duro parece o trabalho pelas coisas honestas, tanto mais agradável ele há de ser.
55 – Os lábios e os dentes são freios da palavra ociosa, não da boa.

M

- 56 – Se é que a mentira é por si só feia, é, todavia, mais feia, quanto em maior conta é tido aquele que a profere.
57 – Infeliz é aquele que foi destituído de toda a esperança.
58 – Grandes trabalhos reclamam grandes prêmios.
59 – Desgraçada é a condição dos poetas: cantam os louvores alheios, deploram suas próprias misérias e, se não as têm, inventam-nas com enorme esforço.
60 – Nada é mais desgraçado na vida que um velho pobre, doente, vicioso.
61 – Mostra-te aos mais velhos antes severo que alegre; aos mais novos faze o contrário.
62 – Muito menor desonra é nunca ter estudado, que ter estudado mal.

N

- 63 – A virtude não é procurada pelos ociosos.
64 – Nada é mais triste do que não ter amizades.
65 – Nada julgo mais alheio à humanidade e à própria razão que romper uma amizade há muito conquistada por motivos fúteis.
66 – Nunca se deve perder a esperança.
67 – Não sofras se imerecidamente te detratam; sofre se o mereceres.
68 – A virtude nunca estremece.
69 – Não queremos envelhecer, mas viver; e, todavia, o que é sumamente odioso, enquanto vivemos, tornamo-nos velhos contra nossa vontade.
70 – Ninguém receba de um amigo mais do que ele queira dar; nem lhe dê mais que quiser.
71 – Nunca incorrerás em erro, se, em tudo o que dizes e no que fazes, usares de sabedoria.
72 – Nada tem de humano quem não se comove com as desgraças alheias.

73 – Os espinhos devem ser arrancados do campo ao nascer, a fim de que suas raízes não se tornem profundas. A mesma regra deve ser observada com os homens.

O

74 – Devemos antes fazer que dizer o que é melhor.

75 – Um rico avarento é odioso a todos.

76 – A insolência ou a negligência dão início a todos os infortúnios; ou, salvo elas, a sorte.

P

77 – Melhor é um pobre sábio do que um rico néscio. Com efeito, o primeiro pode deixar de carecer, o segundo nunca deixa de o ser.

78 – É mais do que forte aquele que entre deleites não é despertado pela luxúria.

79 – Fugamos o quanto possível da pobreza. Se não o pudermos, carreguemo-la pacientemente nas costas, pois é coisa que pelo esforço se vence.

80 – Vale mais coibir a ira do que vencer os inimigos.

81 – É melhor que te tornes para outros um modelo de homens de bem, do que os outros para ti.

82 – O poeta, ao celebrar os outros, torna-se ele próprio imortal.

83 – Melhor é a condição de pobre, que a de rico que possui injustamente. O pobre, em verdade, é atormentado neste nosso mundo, o rico, na eternidade. Aquele não ouve murmurações de ninguém; este é fustigado pelas queixas de todos.

84 – Está mais do que morto aquele que não é atraído por glória alguma.

Q

85 – O que hás-de negar a alguém, não o peças a outrem.

86 – O que julgas ser justo a teu favor, não o consideres injusto para os outros.

87 – Não te debes admirar das coisas que costumam acontecer naturalmente.

88 – Aquele a quem o destino ou Deus privou de filhos honestos não deve chorar; chore quando morrem os viciosos.

- 89 – Não te envergonhes de aprender de outros aquilo que ignoras.
90 – O que recomendares a outros que o façam, tu mesmo faze-o em primeiro lugar.
91 – Aquilo em que nunca acreditaste, existiu, talvez. Assim, o que não existe, crê que possa vir a existir.
92 – Quem é muito avarento para com Deus e muito liberal para com o diabo não terá a vida eterna; mas tê-la-á quem fizer o contrário.
93 – O que ao longo do tempo, com grande trabalho, obtiveste, cuida de não o perderes rápido por conta da ira.
94 – Cada um se mostre tal como é.

R

- 95 – Deve ser considerado antes rude que ignorante aquele que resiste excessivamente à verdade.
96 – Torna-se réu de um crime aquele que, sem que ninguém o culpe, está sempre a procurar defesa.
97 – Alegremo-nos com os feitos muito ilustres. Façamos, portanto, sempre coisas ilustres, a fim de que sempre possamos alegrar-nos.

S

- 98 – É próprio do sábio reconhecer que o louvor e a glória estão na virtude, não nos bens da fortuna.
99 – É bastante rico aquele que é rico de espírito.
100 – Vence a si mesmo quem tempera sua bile.
101 – O sábio perscruta antes o desfecho que o início das coisas.
102 – Um príncipe severo e justo fará que o lobo brinque junto com o cordeiro.
103 – Um marinheiro experimentado evita os escolhos; um homem avisado as carícias das mulheres.
104 – É sobremaneira importante saber o quê, onde, quando e na presença de quem falamos.
105 – O servo que nunca fugiu poderá fazê-lo um dia. Assim, aquele que nunca foi mal poderá, em certo momento, começar a sê-lo.
106 – Se por um benefício concedido receberes ingratidão, não busques vingança, mas confia tudo a Deus Ótimo Máximo.
107 – Medita sempre bem em teu espírito, se hás-de dizer ou de fazer algo de importante.

108 – Se alguém deseja chegar a algum ponto alto, são-lhe necessárias virtude, sabedoria e paciência.

109 – Suprema é a discórdia entre a virtude e a inveja. De início, a virtude é oprimida. No fim, sai ela vencedora, gloriosa, com louvor.

T

110 – Apresenta-te tal como te declaras.

111 – Tão grande é a força da virtude que, se o inimigo a possui, devemos amá-la.

112 – Sofremos algumas vezes com o tempo perdido. Cuidemos, portanto, para que não sofram, da mesma forma, por causa daquele que até agora não perdemos.

V

113 – Passa a vida nas trevas quem vive no vício.

114 – Vive alegre, a fim de viveres mais longamente.

115 – O vício é a tal ponto sórdido que é motivo de ódio até para o que nele vive.

116 – A virtude é a tal ponto bela que a amam até aqueles que vivem no vício.

117 – Queres ficar próximo de Deus? Sê paciente na adversidade.

118 – Alegres-te de louvar nos outros a virtude: faze de tal forma que te glories de que os outros a louvem em ti.

119 – A vida humana é breve. Se a vivermos tristes, tornamo-la muito mais breve.

120 – Quem cede ao ventre além da medida mata inteiramente o corpo e a alma.

121 – Quando estava eu em Veneza e entre tanta opulência e riqueza não tinha sequer um centavo para viver esse tempo difícil, disse para comigo: por quanto não venderias essas letras que tens? Por dez? Não. Por cem? Não. Por quanto, então? Por mil moedas de ouro? Tampouco. Portanto, considera que tens mais que mil moedas de ouro.

D Cataldus alphonso portugalie p:incipi. S.
 Oſtea q̄ opus illud abinuictiſſimo rege: patre tuo: mihi demāda
 tū p̄fecerā: fortunatiſſime p̄nceps: cogitauī me cū quidnā ⁊ argu-
 to ingenio tuo: ⁊ iſti p̄be indoli iocundum ac conducibile tali tēpore exiſte-
 ret: duo potiſſimū mihi in mentē venerūt. Alterū moralis fuit diſciplīna: p̄
 uerbis quibusdā annotata. Alterū vero polite: ornate: pulchre q̄ dicēdi ge-
 nus. Et q̄bus tū voluptatē: tū emolumentū aliq̄d celſitudini tue futurū iu-
 dicaui. Nec nō tui amātiſſimo patri rē gratiſſimā fore arbitrat⁹ ſuꝫ. Quas
 quidē lucubratiūculas q̄leſcūq̄ ⁊ quātecūq̄ ſunt: vt nomini tuo ſp̄ote dica-
 uimus: ita iuſſu tuo infectas adhuc: tibi emiſimus: vt donec reliquū abſol-
 ueremus: aliquā his p̄ncipiꝫ operā dares. vt q̄ tu ipſe nullo indigēs inter-
 prete a moralib⁹ ad elegātiꝫ te transferres. Rurſum ab elegātiꝫ ad mora-
 lialia animū deduceres. Quo fieret. vt paucis poſt dieb⁹ ex illuſtri multo ef-
 ficeris illuſtrior. Et quēadmodū ceteros p̄ncipes ingenio: morib⁹: atq̄
 oībus animi corpōisq̄ virtutibus excellis: ita bonis artibus optimiſq̄ in-
 ſtitutionib⁹ vinceres. Fac precor: ne plus cure in te formādo habuerit natu-
 ra: q̄ tūmet ipſe ex poliēdo: eromādoq̄ adhibueris diligētie. Qd̄ ſi fa-
 cies: parentib⁹ in primis: ⁊ populis nō minus fere externis q̄ tuis rem pio-
 cundam te facturum exiſtima. Adēq̄ ex fauſtis iniꝫ ad ampliora ⁊ ad
 huius p̄cipue operis abſolutionem plurimū excitabis. Vale.

Proverbia.

A

Ante alios venerare deum: venera-
 re parentes.
 Amens eſt: qui deum non timet.
 A peccato abſtinet: qui diuinā ma-
 ieſtatem contempletur.
 Anima ex corpōis actionib⁹ p̄det
 A veritate proſus abhorret: q̄ cor-
 pōi nō anime ſtudet.
 Amicorū propiū eſt proſperis con-
 gratulari: aduerſis ſuccurrere.
 Arrogantia eſt ſeipſꝫ cōmēdare:
 ignorantia: ſuo loco tacere.
 Afflicto nihil eſt dulcius oppor-
 tuna conſolatione.
 Ad bonas artes feruens incumbet:
 ob temporis celeritatem. Imperitia
 illuſtrat: imperitia fedat.

Amarum ⁊ dulce: caſtigatio ⁊ lu-
 ruria. Ad medicina amara corp⁹: cō-
 feſſio amariffima animā curat.
 Amice: equidē neſciui te egrotaffe:
 quia viſitaſſem. inſulſa ⁊ inepta ex-
 cuſatio. Debuiſti ſcire.
 Adulator: ceteris veſpa ē: ſuis vīpa
 Adulatoris multo magis: q̄ alteri⁹
 verbis magnorū p̄ncipū igenia
 corrupuntur.
 Amoꝝ placet: venus nō placet.

B

Beatus iſ eſſe nō poteſt: cui aliqua
 rerum ineſt perturbatio.
 Bona querēda nobis ſunt: vt que-
 ſitis ad vtriuſq̄ vite commodita-
 tem bene vtamur.

Bonorū amissionē: si quis a puerl-
tia non ita edoctus est: vt refarcire
aut equo animo ferre possit: seipsū
quoq; penitus amittet.

Balbulum sola necessitas eloquentē
reddit.

Bis in paupertatem qui sua culpa
deuenit: nec eam reppulit: infortu-
natissimus est.

L

Corpus nitidū seruare debemus:
multo nitidiorē animam.

Clementia magna est: nocentibus
pacere: maior: cū possis: nō office-
re: maxima benefacere.

Cui seruias diligenter inspicio: ne
postmodū de te ipso cōqueraris.

Confide virtuti.

Clericus vacās ocio: e numero bo-
norum reiiciendus est.

Cicero etiā maledicendo: bñdixit.

Claue: ne nimia amici liberalitas
te rusticum faciat.

Cultus ager si spinas pducit: mali
soli natura est: ita homo instruct⁹
si viciosus sit: mali ingenij est.

D

Difficillimum est inter mortales si
ne molestijs viuere.

Deus nō minus in hoc q̄ in altero
seculo peccatores punit.

Duo sunt inimici capitales: virtus
et viciū.

Diuēs indoctus sine moribus que-
dam pecus haberi debet.

E

Eo modo viue: vt ppetuo viuas.

F

Fortuna vel industria amicitias p̄

bet: seruat prudentia.

Fac abhorreas ab eo: quod i alijs
turpe existimas.

G

Genus in homine minus queren-
dum est q̄ virtus.

Graue est ab amico palam offendi
grauius latenter ledi.

Geminatus debet esse dolor bis re-
prehensio: errare.

Gesta clarissimorū viroū in omni
virtutum genere imitanda nobis
proponamus.

H

Homini nullū animal cōmodius et
perniciosius muliere.

Hoc habēt naturale virtus et viciū
vt diu latere nequeant.

Humanitas nocuit: nocuit diuitas

Habet id boni egrotatio: omnes
iniurias remittim⁹: odia deponi-
mus: quodq; optimū est: deo pro-
pinqui efficiamur: et in posterū pau-
dentes.

I

Inuidi pena est: nō inuidiosi.

Iniuriā inferre nō decet: multo mi-
nus non remittere.

Is semper age: quod te egisse nun-
q̄ peniteat.

Inter fortes habēdus est is: quē ra-
tio mouet: non autem ira.

Iuuenilis etas iuuenilia erpocit.

Iudex negans alteri litigantiuz iu-
sticiā: plures interdum inducit in-
iusticias.

Infelicissimū genus eorum est: qui
de alijs tantum predicant: de se ni-
hil habentes.

b iij

Nullū vere amicum reputa: qui nul-
la emolumentorum spe: neq; vlla
ductus gratia te frequentat.

In cōsulendo agas te senem: in ira
scendo puerum imitere.

Is est penit⁹ mētis inops: q̄ solū p̄-
sentis: nō futuri memor sit seculi.

L

Lenitur saltem omnis dolor: ami-
corum consolationibus.

Labor honestarū rerū q̄nto durior
videt̄: tanto iocundior futur⁹ est.

Labra et dentes: ociosi verbi: non
boni: sunt frena.

A

Abandaciū et si per seipsum sedum
est: tanto tamen sedius: quāto ma-
ior is a quo cōmittitur: habetur.

Adifer est is: qui omni spe destitu-
tus est.

Adagni labores magna premia ex-
poscunt.

Adifera est poetarū cōditio aliorū
laudes canūt: suas deplorant mi-
serias: quas si nō habent: summo
labore adinueniunt.

Adiferi⁹ nihil est in vita: sene: egen-
te: egrotō: vicioso.

Adatozib⁹ seuerū poti⁹ q̄ iocundū
te prebeas: minoribus contra.

Aulto minus dedecus est: nunq̄
studuisse q̄ male.

I

Inō ociosis virtus quesita est.

Inihil infelic⁹ q̄ amicitijs carere.

Inihil ab humanitate ab ipsaq; ra-
tione magis alienū puto q̄ amici-
ciam tampridem comparatam le-
uibus causis frangere.

Inquam desperandum.

Non doleas si tibi immerito detra-
bitur: dole si merito.

Nunq̄ virtus contremuit.

Non cupimus senes fieri: sed viue-
re: et tamē qd̄ maxime odiosus est:
dū viuim⁹: inuiti senes efficimur.

Nemo ab amico plus eo qd̄ dare
velit: capiat: nec plus dare q̄ velit

Nunq̄ oberrabis si in omnib⁹ di-
ctis ac factis prudentia vteris.

Nihil habet humani: qui calamita-
tibus nō mouetur alienis.

Nascentes spine ab agro vellende
sunt: ne radices altius faciāt: eadē
seruanda est in hominib⁹ regula.

⊙

Optima queq; facere prius q̄ dice-
re debemus.

Odiosus est oibus avarus diues.

Omae infortuniorum initium aut
insolentia aut negligētia facit: aut
his exceptis casus.

⊙

Potius doctus pauper: q̄ indoct⁹
diues. Siquidē alteruz deesse po-
test: alterum nunq̄ esse desinit.

Plusquaz fortis est: qui inter deli-
cias venere non excitatur.

Paupertatē: quantū possumus: fu-
giamus: si nō possumus: patiēter
dorso feramus: quia res est que di-
ligentia repellitur.

Plus est iracundiā cohibere: quā
inimicos vincere.

Potius tu fias alijs bonozū exem-
plar: quā alij tibi.

Poeta dum alios celebrat: seipsuz
immortalem facit.

Potior est pauperis cōditio: q̄ di-
uitis iniuste possidentis. **P**auper
enim nostro cruciat seculo: diues
sempiterno: Ille nullū sentit mur-
mura: hic omnium cōcutit querelis
Plus q̄ mortuus est: qui nulla glo-
ria excitatur.

¶

Quod alij negaturus es: ab alio nō
petas.

Quod pro te equū iudicas: p̄ alijs
iniquū censere noli.

Que naturaliter euenire solent: mi-
rari non debes.

Quem pro bis liberis fortuna siue
deus orbauit: lugere nolit: lugeat
cum vicioli moriuntur.

Quod ignoras: non erubescas ab
alijs discere.

Que alios faciēda mones: tu ipse
in primis facias.

Quod nūq̄ credidisti forte fuit: ita
quod nō est: futurum credas.

Qui pro deo auarissimus: pro dia-
bolo liberalissimus est: nō viuet in
eternum: sed qui contrafecerit.

Quod diu multo labore quesuisti
caue ne cito propter iram perdas.

Qualis quisq̄ sit: se se ipse ostendit
¶

Rusticus magis putāndus est quaz
ignar⁹: qui veritati nimis resistit.

Reū criminis se facit: qui nullo cul-
pante defensionem queritat.

Rebus p̄clare gestis gaudem⁹: ge-
ramus ergo semper res claras: vt
semper gaudere possimus.

¶

Sapientis est laudē ⁊ gloriā i ⁊ tute

nō in fortūe bonis sitas arbitrari.

Satis diues est: qui aīo diues est.

Se ipse vincit: qui bilem tēperat.

Sapiens euentum prius rerum: q̄
initia prospicit.

Seuerus: iustusq̄ princeps lupus
cum agno colludere faciet.

Solers nauta scopulos euitat: vtr
temperatus mulierum blādicias.

Sūmope aiaduertēdū est: q̄d: vbi
q̄ndo: ⁊ corā quibus loquamur.

Seru⁹. q̄ nunq̄ fugit. posset aliq̄n-
do fugere. sic q̄ mal⁹ nunquā fuit.

posset aliq̄ndo mal⁹ esse incipere.

Si p̄ bñficio collato. i gratitudinē
cōseq̄ris. vindictā nō q̄ras sume-
re s; deo optio maxio oīa cōmēda

Si q̄d graue dicitur⁹. aut factur⁹ es
animo sepius premeditare.

Si quis ad aliq̄d puenire fastigiuz
desiderat. opus est ei virtute. pau-
dentia. patientia.

Summa est dissensio virtuti cuz in
uidia. ab initio virtus opprimitur
postremo cum laude glorioza vi-
ctrix existit.

¶

Talē te exhibeas. qualē profiteris.

Tanta est virtutis vis. vt ab inimi-
co possessam diligamus.

Tēpus perditum dolem⁹ interdus
caueam⁹ igitur q̄d adhuc nō per-
didim⁹. idēti dē aliq̄ndo doleam⁹

¶

Vitam ducit in tenebris: qui vicio-
se viuit.

Vive letus. vt longius viuas.

Vicium adeo sordiduz est. q̄d etiā
ipsi vicioso odio sit.

Virtus a deo clara est: vt a viciosis
ametur.
Vis fieri proximus deo in aduer-
sis patiens esto.
Virtutem in alijs laudare gaudes:
fac vt ab alijs in te eã laudari glo-
rieris.
Vita humana breuis est: quã duz
tristes viuimus: multo breuiorem
facimus.
Vetri: q̄ vltra modũ indulget: totũ
co:pus cum anĩma perimit.

Venetijs cuz essem: et inter tot opu-
lentias: ac diuitias: nũmis ad qua-
drantem carerem: vt durum tem-
pus agerem. dixi ipse mecũ. quãti
hoc litterarũ: quod habes: nõ ven-
deres: decem: non: centum: non:
quãti ergo: mille aureis: minime.
igitur existimes te plus mille au-
reis possidere.

ABSTRACT

This work presents the establishment of the text of the letter addressed to Prince D. Afonso by Cataldo Parisio Siculo, accompanied by 121 proverbs. The transcription of Gothic characters into ours, the development of the abbreviations and the modernization of Latin orthography have also been done. The purpose of this letter was to present a moral doctrine together with elegance in style, as requested by the Prince himself. We have translated both the letter and the proverbs into Portuguese.

Key words: Renaissance Humanism; Neo-Latin Literature; Cataldo; Epistles, Proverbs.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LEWIS & SHORT. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos Sobre o Século XVI*, 2 ed. Lisboa: INCM, 1982.
- _____. *Para a História do Humanismo em Portugal*, vol. I. Lisboa: INIC, 1988.
- _____. & SILVA, Augusta Fernanda Oliveira e. *Cataldo Parisio Siculo, Provérbios*. In: *Agora, Estudos Clássicos em Debate 7*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005.
- SÍCULO, Cataldo Parisio. *Epistolae et Orationes*, Edição fac-similada. Introdução de Américo da Costa Ramalho. Coimbra: por ordem da Universidade, 1988.

POR UM NOVO OLHAR SOBRE UM SABER ANTIGO
O ESTATUTO DO CLÁSSICO NO ESPAÇO-HISTÓRICO
ROMÂNTICO FRANCÊS

Celina Maria Moreira de Mello

*à Professora Nely Maria Pessanha,
colega, amiga, exemplo*

RESUMO

O presente ensaio propõe uma leitura discursiva (Maingueneau, 2004) da presença dos referentes clássicos no romantismo francês, fundamentada na noção foucaultiana de formação discursiva (Foucault, 1969), no conceito de campo literário (Bourdieu, 1992) e na noção heurística de espaço-histórico (Mello, 2004). Interrogamos um registro da presença das referências clássicas, no espaço-histórico romântico francês, nos artigos críticos publicados pela revista *L'Artiste*, em sua primeira série, de 1831 a 1838.

Palavras-chave: classicismo; romantismo; formações discursivas; campo literário; espaço-histórico; *L'Artiste*.

Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire; l'histoire c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas.

MICHEL FOUCAULT

Ao realizar uma leitura da presença da noção de clássico no romantismo francês, deparamo-nos com questões ligadas à sua historicização. Em uma ambientação pós-estruturalista, a questão teórica que se coloca pode ser apresentada nos seguintes termos: como conciliar o paradigma estrutural e uma visão da diacronia? O paradigma estrutural, no pós-estruturalismo, redimensiona-se como uma estrutura aberta: a teoria laciana do sujeito barrado aponta para um significante que falta, que abre uma “hiância” na estrutura, impedindo que se suture qualquer significação, a qual por sua vez se dispersará no plural de sentidos do texto. A

sincronia do paradigma se complexifica em rede. A diacronia não recebe um tratamento que funde linearidade e causalidade, e será feita de rupturas.

Na periodização de história geral proposta por Foucault, em *As palavras e as coisas* (1966), que definia uma episteme neoclássica, nos séculos XVII-XVIII, e uma episteme moderna, ou seja, romântica, nos séculos XIX-XX, vemos rompida a unidade da História que se vai fragmentar em um espaço de dispersão das histórias. Entre a episteme neoclássica e a episteme moderna, uma relação de descontinuidade vem redimensionar a oposição hegeliana, historicamente construída, entre clássico e romântico.

Por outro lado, a noção foucaultiana de formações discursivas define-se, em *Arqueologia do saber* (1969), como um recurso metodológico para repensar a História, sem abrir mão das novas perspectivas abertas pelo estruturalismo. São problematizados os limites que haviam sido traçados entre discurso e prática, e as noções de prática discursiva e relações discursivas são trabalhadas entre as fronteiras do campo discursivo e um espaço de exterioridade.

Face aos documentos que nos legou o passado, questionam-se as abordagens que lhes atribuem um contexto definido como um espaço de exterioridade e de que decorreriam algumas relações: o contexto produtor do texto, o texto “refletindo” seu contexto ou dele absolutamente cortado. As abordagens discursivas destes documentos, de que destacamos os trabalhos do lingüista francês Dominique Maingueneau¹, vêm lembrar o caráter redutor destes esquemas de leitura face ao estatuto mesmo de tais documentos, que muitas vezes oscila entre o literário e o documental ou histórico; ou ainda diante da categorização por gêneros e estilos, a função autoral e os modos de produção, impressão e circulação dos textos (Cf. MAINGUENEAU, 2004: 6).

Permanece a solicitação metodológica de uma formalização de procedimentos e resultados, à qual procuramos atender com a noção de espaço-histórico (Cf. MELLO, 2004: 129-156). Construída heurística-mente, leva em conta as práticas textuais em seu momento histórico, recusando abordagens de cunho temporal, lineares e portadoras da idéia de progresso, que configuraram a tradição de história literária francesa marcada pelo positivismo e a herança lansoniana. A noção de espaço-histórico, confrontada ao conceito foucaultiano de formações discursivas, permitirá identificar “um certo caráter constante de enunciação” dos textos

selecionados para o *corpus* e levantar as “condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada distribuição discursiva” (FOUCAULT, 1969: 47 e 53), jogando, pois, com uma leitura das regularidades estruturais de um “sistema de dispersão”.

Redesenharemos, então, desenvolvendo a noção de espaço-histórico, um espaço discursivo construído por blocos culturais recortados heurísticamente, os quais permitem aglutinar dispersões que compartilhem determinados traços e que, perfilados em uma perspectiva temporal, evidenciam sua descontinuidade. Assim, definimos, provisoriamente, como uma sucessividade de sincronias, o correlato da questão que Foucault apontara, em sua *Arqueologia do saber*, com a noção estrutural de “descontínuo”. Também chamamos a atenção para a questão dos limites do campo discursivo e da impossibilidade estrutural de tratar de um contexto como espaço de exterioridade, um fora-discurso, senão em termos do real lacaniano.

Qual o estatuto do clássico no espaço-histórico do romantismo francês? Apresentam-se dois modos de olhar para a relação entre clássico e romântico. Na diacronia, duas formações discursivas disjuntas. Há que se evitar, portanto, esquemas comparativos, em que valores simetricamente conflitantes produzem um imaginário de substituição e revezamento. No intervalo que separa clássico e romântico, em uma linha do tempo descontínua, a referência ao clássico sobredeterminará um espaço-histórico que não é mais o nosso, circunscrito por valores que se perderam no passado ou que, destroçados, reunimos em coleções, coletâneas.

Se dissertamos sobre o “gosto” clássico, nele vemos um sistema de normas de que tudo nos separa – condições socioculturais, pressupostos teóricos, valores estéticos. Não deixamos de tentar restituir seu conjunto de códigos, mesmo correndo o risco de conferir a nossas pesquisas o tom da nostalgia. A literatura não é mais a nossos olhos uma reserva de formas e de textos imediatamente disponíveis, mas um vasto domínio que tem que ser reconquistado ao esquecimento, uma sucessão de épocas e de áreas mais ou menos estranhas umas às outras. Esse esforço para aproximar-se o mais possível daquilo que foram os usos literários anteriores alimenta em nós uma dupla impressão: a sensação de que o passado é a um só tempo próximo e distante. Esta é uma ambigüidade que caracteriza o exercício da memória. (JEANNELLE, 2005: 5)

Em um recorte sincrônico, enfocando o espaço-histórico do romantismo francês, recorreremos à teoria dos campos de Bourdieu, para dese-

nhar uma certa cartografia do espaço social, mapeando algumas relações entre campo literário, campo artístico e campo político.² Estas relações operam em diferentes níveis, de que se destacará o nível discursivo, em que se encena a violência simbólica.³ Chamamos a atenção para as diferenças de tratamento dado às relações, nos trabalhos de Foucault e Bourdieu. Para o sociólogo, a dimensão de tensão, rivalidade e antagonismos do exercício desta violência simbólica introduz, nas relações entre grupos de agentes disputando posições de hegemonia em seu campo, um dinamismo de certo modo ausente da proposta descritiva do “arqueólogo”. Em comum, o movimento metodológico estrutural que lê a significação nas diferenças.

A mobilidade e os deslocamentos das relações entre diferentes esferas do discurso facultam a observação de um objeto de ordem epistemológica e discursiva, um dado modo discursivo transversal, que constituiria uma formação discursiva, enquanto a noção de espaço-histórico procura absorver a tensão entre o imobilismo e a espacialidade dos recortes de *corpus* e seu incessante movimento que reintroduz a dimensão do tempo.

De que modo operam os referentes clássicos nas práticas sociais e discursivas que constituíram o campo literário [BOURDIEU, 1996]; qual a função destes referentes nos processos que legitimam as posições dos agentes no campo literário, artístico e político? No espaço-histórico romântico francês, o clássico se oferece como um amplo espectro de memória cultural comum a certos grupos sociais detentores de traços de distinção (capital cultural)⁴, para operar como um contraponto a um novo universo de temas, gêneros, suportes de publicação e modos de circulação e avaliação. Ou seja, constitui um aglomerado de referências, a que é dada uma unidade imaginária, a qual permite que se constitua e legitime uma identidade enunciativa não fragmentada moderna. O clássico assume igualmente, neste contexto, o contorno das terras de um continente submerso, de um mundo muito próximo, mas que se perdeu. Ou de ruínas ou vestígios de uma retórica proveniente de um fundo comum de escolaridade, que é, paradoxalmente, a marca legitimante de uma enunciação que busca as formas que assumirá esta identidade moderna.

Ocorre, em uma sociedade em que se desloca o eixo de poder e que busca, portanto, novas formas de organização social, representação estética e simbolização de identidades, uma substituição das grandes narra-

tivas, em seus cenários, tramas, personagens, agenciamento retórico e soluções de conflitos. Novas narrativas são construídas, a partir da elaboração de grandes linhas leitoras que organizam a massa de documentos e relatos orais ou escritos, dando-lhes a configuração de uma dimensão imaginária que será chamada de “passado”.

Em seu tratamento literário, o esquema narrativo migrado do melodrama e do *roman noir* será um precioso recurso para seduzir um público mais amplo e renovar recursos retóricos desgastados por séculos de uso, no teatro, nos contos e romances. Não são novos gêneros que buscam o lugar das práticas discursivas valorizadas socialmente, senão gêneros de ampla aceitação popular, renovados por um *ethos* revolucionário. A cena literária romântica abre-se para uma galeria de personagens populares, galgados à posição de protagonistas. Será conferida, posteriormente, legitimidade a um novo grupo social de produtores de bens culturais para que estes, a seu turno, possam “tomar a palavra”, em tentativas mais ou menos bem sucedidas de investir o campo e ocupar posições proeminentes. Muito rapidamente, a vulgarização do escrito impresso e a crescente demanda dos editores e patrões da imprensa chamarão a atuar na cena literária contingentes de escritores que não mais foram formados na cultura das humanidades.

Nossa interrogação, voltada para o estatuto romântico das referências clássicas, no espaço-histórico romântico francês, busca um registro de sua presença na formação discursiva romântica, que integram os artigos publicados na primeira série do periódico *L'Artiste*, que vai de 1831 a 1838.⁵ Revista luxuosa fundada em 1831, na esteira do movimento liberal que domina a cena política francesa na Monarquia de Julho, e que busca um leitor artista, apresenta como linha editorial o propósito entusiasta de sustentar a “fraternidade das artes”, em uma perspectiva moderna. Os textos e as imagens publicados na revista se constituem em redes de relações, redesenhando os espaços discursivos em que se configura uma Literatura moderna e se lançam as bases da autonomia do campo [BOURDIEU, 1996].

Com engenho, um sistema de referências eruditas que o grupo que constrói sua posição no campo, em *L'Artiste*, herdou das poéticas que regem as Belas-letras é relido e citado, de modo a legitimar este grupo de escritores e artistas que aspira a posições hegemônicas. O agenciamento de uma linearidade temporal, que se apresenta como uma cadeia de cau-

salidade, vem mascarar a disjunção entre uma formação discursiva do *Ancien Régime* e a busca de novas formas de poder político, enunciação literária e criação estética. A consciência aguda de um tempo cronológico, associada a ideologias iluministas, investe-o positivamente com as idéias de evolução e progresso. Como observa Jacques Le Goff: “O iluminismo e o evolucionismo construíram a idéia de um progresso irreversível que exerceu maior influência na ciência histórica do século XIX, principalmente no historicismo.” [LE GOFF, 2003: 57]

A ambientação histórica associa-se a um novo espaço discursivo que se autonomizará na instituição que chamamos de Literatura, a qual se constitui nesse exato momento enquanto prática de escritura predominantemente em prosa. Esta *poiesis* em prosa sistematiza gêneros e práticas discursivas diretamente ligadas ao mundo da edição, a novas técnicas de impressão, fabricação de papel, circuitos de publicação e circulação de escritos [CHARTIER & MARTIN, 1990]. Seus agentes são escritores, editores e donos de jornais que partem em busca de novos leitores, estes ávidos por informação e distração que lhes confirmam distinção social e lhes permitam uma certa inserção na sociedade parisiense, o *Tout-Paris*.⁶ Seus produtores vão lutar para que o “prosaico” alcance o reconhecimento das instâncias mais altas de validação tais como prêmios e pensões, acolhida pela Academia Francesa de Letras, aceitação de autores-críticos de prestígio e o respeito do público leitor.

Os críticos e resenhistas de *L'Artiste*, revista de linha política liberal e estética romântica, batem-se para criar um público que se interesse pelos novos temas e gêneros praticados pelos autores que eles apreciam e promovem. O paradoxo está no fato de que são escolhas que correspondem com certeza a tendências inovadoras, mas que levam em conta, igualmente, por imposição do mercado editorial, as preferências do leitor mais comum. Em alguns casos, é o mesmo escritor que vai alternar a autoria de uma resenha crítica com a de um conto ou romance, como ilustra o caso de Jules Janin que domina o cenário editorial da revista, nesta primeira série. Todos compartilham de um certo capital cultural (associado a um capital social, mas não obrigatoriamente a um capital econômico), que faz do escrever “bem” uma das marcas de distinção de um grupo, o que não contribui para que se veja essa atividade como um exercício profissional.

Os autores, de modo geral, são formados nas humanidades clássicas, de acordo com um modelo didático que data do século XVI, em que

predominam a composição do discurso em latim e, a partir do século XVIII, o discurso em francês [CHERVEL, 1988: 110]. Victor Hugo, sempre celebrado pela revista, estudara com um preceptor, antes de ir para o colégio; grande leitor, foi em parte um autodidata. Stendhal, que goza da simpatia dos críticos de *L'Artiste*, tivera por preceptor o abade Raillane, antes de ingressar na Escola Central de Grenoble, onde estudou dos treze aos dezesseis anos. Balzac, que desde seus primeiros anos a revista celebra como um grande escritor, era originário de Tours, estudou no colégio dos oratorianos de Vendôme, antes de partir para Paris, onde estudou Direito na Sorbonne. Jules Janin, o “príncipe dos críticos” que se projeta como um forte fiador de novos parâmetros do “gosto” fora aluno do prestigioso Liceu Louis-le-Grand, em Paris. Os exemplos se sucedem⁷, apontando para o mesmo tipo de formação, que corresponde a um modelo de distinção social:

[...] trata-se de desenvolver junto a um número pequeno de adolescentes um “capital cultural” (para retomarmos os termos de Bourdieu), consistindo essencialmente na capacidade de se expressar, nesta ou naquela circunstância bem precisa, em conformidade com os cânones da retórica tradicional. [CHERVEL, 1988: 114]

Adotado na formação das elites e restabelecido, em 1815, por ocasião da Restauração da monarquia, após a interrupção provocada pela Revolução Francesa, este modelo será usado na estruturação do ensino secundário:

[...] é esse mesmo elitismo que dá conta da constituição e da natureza desse novo ensino que é chamado de “secundário” (o termo se impõe somente após 1834), e do papel de classe que o latim terá ainda durante 80 anos após a Revolução. [CHERVEL, 1988: 114-115]

O ensino da composição parte do princípio de que se aprende a redigir em francês, redigindo em latim, com uma progressão cuidadosa na dificuldade do exercício, que é o de preenchimento de “lacunas” cada vez maiores, recorrendo-se a modelos memorizados:

É portanto uma pedagogia dos modelos, em que se devem memorizar centenas de versos, páginas inteiras, aprender “lugares comuns” (termo técnico da retórica), fazer uma “provisão de idéias”, de modo a aplicar em todos os exercícios de composição a técnica do “plagiato” ou do uso de fragmentos. Daí decorre a prática exclusiva de uma literatura muito clássica a que se entrega o cuidado de formar o gosto e o estilo do aluno:

[textos] unicamente dos séculos XVII e XVIII, sem mencionar, evidentemente, os Antigos, Cícero e Virgílio. [CHERVEL, 1988: 115]

A ambientação do literário associa-se à mudança dos cenários políticos e alça a posições de destaque cenas genéricas de reduzido prestígio nos círculos acadêmicos e eruditos, pois os autores dedicam-se preferencialmente ao romance, ao conto, ao drama romântico. Por serem gêneros em prosa⁸, prescindiriam por parte do leitor de um domínio das poéticas clássicas e de uma formação humanista para sua leitura e fruição. Ao leitor ideal bastariam o domínio da compreensão escrita, o conhecimento de certas regras sociais e um caráter afável ou sentimentos apaixonados para estabelecer uma relação de empatia com os cenários e tramas que lhe são oferecidos. O agenciamento retórico dispensaria latinismos ou metáforas codificadas de uma episteme humanista de transmissão conventual e a criação artística seria chamada a sobredeterminar obras produzidas sob o signo da liberdade, dignas rivais das obras clássicas:

A poesia e as belas-artes, na Restauração, geraram pois criações brilhantes e originais; receberam a marca indelével que imortaliza as obras geniais; conquistaram o direito de ocupar um lugar importante em uma história geral da arte, ao lado dos mais ilustres séculos passados; é que a poesia e as belas-artes, naquela época, inspiraram-se das paixões e dos pensamentos de todos; é que os artistas, poetas, pintores, escultores, músicos, sentiram a plenitude da vida dos homens a sua volta; eles foram o eco harmônico e idealizado de suas emoções, de todos os gritos de sua alma e nós nos sentimos viver infinitamente em suas obras, exatamente como éramos então, como os gregos viveram em Homero, os romanos do tempo de Augusto, em Virgílio, os cristãos da Idade Média, em Dante, os povos modernos no Tasso, em Milton, Klopstock. [SAINT-CHERON in *L'ARTISTE*, 1832, vol. 4: 166]

Um dos desafios com que se defrontam os produtores de texto, em *L'Artiste*, é aquele de alcançar um público de novos burgueses, que, embora letrado, não recebeu a mesma formação dos escritores: “Mas seus filhos seriam formados e conformados pelo colégio. Eles próprios, graças à multiplicação dos jornais e das revistas que compravam e, às vezes, liam, acabariam por se aproximar do mundo dos livros.” [CHARTIER & MARTIN, 1990: 24]. Os novos temas e gêneros que são oferecidos a este leitor representam alguma concessão à facilidade, se pensarmos em um gosto mais elitizado de consumo dos bens culturais, e apoiam-se em fórmulas bem sucedidas do impresso popular.

Para alcançar, igualmente, um leitor artista, o periódico que lhe é explicitamente dedicado associa o conteúdo de seus artigos a uma estética jovem e inovadora, que corresponda à revolucionária liberdade de seu tempo e a um gosto moderno. Mas o pintor, o escultor, o músico, o arquiteto ou o poeta que a revista promove é um leitor sem recursos: “Os artistas, a quem a revista presta tantos serviços, não são nem unânimes, nem regulares no pagamento de suas assinaturas.” [DAMIRON, 1946 : XIII]

Assim, é o leitor burguês quem deve ser seduzido, para que se torne um assinante. Mas como levar o leitor burguês a aceitar os parâmetros que lhe são propostos, a desprender-se de um ideal de ascensão social e distinção associado aos estudos do grego e do latim, como formar seu gosto a tantas novidades? A questão estética se vê reforçada e reduplicada por uma missão de caráter político, a de educar o público leitor para esta nova estética, que projeta imagens ambíguas, ora adotando um tom ameaçadoramente revolucionário, ora propondo-se, com um tom pedagógico, a representar o papel de veículo de novos valores morais e, portanto, de aliado das novas classes dirigentes. Por que desejaria um burguês ou um nobre liberal ser iniciado nos segredos dos artistas? Jules Janin, no primeiro número, defende a importância de participar do mundo da arte, o que exige que se saiba “distinguir” na criação artística:

Mas por outro lado não ser artista! ou seja, renunciar à vida da alma, renunciar à análise; tudo ver, sem nada diferenciar, não ter nem admiração, nem desprezo, nem correção no olhar, nem fogo no coração, nem paixão na alma; permanecer indiferente diante de uma obra prima! Não distinguir nada na criação, nem a beleza, nem a feiura; não compreender nenhum prazer da inteligência; nem a poesia, nem o drama, nem a música, nem Fídias, nem Miguelângelo, nem Rossini! não entender essa palavra *artista* e, mais ainda, não o lamentar, que morte!

A arte é a vida, a arte é um dom da alma que assume diversas formas, a alma é a amizade, é o amor, é a vingança, é o terror, é a voz que desperta os povos, que canta a liberdade, que liberta os escravos, que pune o poderoso, que sustenta o fraco; a arte é a última glória à qual aspiram as grandes nações dominantes, é o limite fatal em que se esfacelam os bárbaros; a arte é a Grécia, é a Itália, é a França, é a Alemanha, a Inglaterra. [JULES JANIN in *L'ARTISTE*, 1831, vol 1: 9-10]

O periódico apresenta-se, contudo, como um aliado crítico das políticas culturais do governo, exigindo ser ouvido, cioso de sua colabo-

ração, em um sistema sócio-político cujo arcabouço é uma monarquia liberal que se legitimaria por representar o povo, a nação. O romantismo, tal como configura seus impasses e aporias em *L'Artiste*, desdobra-se então em duas direções principais, contraditórias, que acabam por chocar-se, pelo fato de corresponderem a visões antagônicas do sentido da arte e da literatura.⁹ Uma crítica mais “conservadora” verá como historicamente inevitável o deslocamento do eixo político, levando em conta, sobretudo, interesses econômicos progressistas. Nessa ótica, o periódico deverá aliar-se a um trabalho de formação moral e política herdado das Luzes. Ora, no colégio, a educação pelo estudo das humanidades associava-se a uma formação moral, política e estética cujas bases éticas eram bem definidas: “[...] moralismo cristão, com um certo tom jansenista, individualismo e estética, uma idéia de belo fundamentado na ordem e na moderação, racionalismo cartesiano, um pouco de ciência.” [CHARTIER & MARTIN, 1990 : 22].

Trata-se, então, aqui, para aquela crítica, de conservar um edifício moral, político e estético, substituindo seus alicerces éticos. Mas como construir e veicular o mesmo sistema de valores, dissociando-o do binômio que lhe dera secularmente sustentação: o caráter sagrado da monarquia e a força política do poder religioso? Na esteira da laicização republicana dos valores morais que havia sido dominante nos anos revolucionários, louvam-se as virtudes cívicas, destrói-se a credibilidade dos representantes da Igreja, exaltam-se as qualidades do povo, narra-se a saga de uma nobreza depravada, mas, neste ponto, toca-se nos limites do que um certo grupo social dominante é capaz de suportar em nome do progresso e das liberdades políticas e econômicas, em matéria de falta de decoro.

Em *L'Artiste*, essa tendência crítica que valoriza um conteúdo moral ou pedagógico, na arte, encontra-se em conflito com uma outra tendência crítica, estetizante, desvinculada de códigos de comportamentos socio-religiosos. A arte define-se como autônoma face à moral e esta crítica de autores deverá definir, então, o que é literário e distinguir o que pode ser aceito por um leitor respeitável daquilo que foge aos limites do campo artístico, com o desenho de fronteiras tênues entre o erótico e o pornográfico, por exemplo. De acordo com Champfleury, adultério e orgia “foram as duas principais palavras do dicionário romântico, aqueles que os escritores usavam com maior complacência” [CHAMPFLEURY, 1883:

91]. O escritor minimiza, contudo, o impacto de peças e romances com esta temática, atribuindo-a a um espírito de atrevimento (*gaillardise*) que imperou nos últimos anos da Restauração e a “singulares infiltrações na corrente moderada das instituições sociais daquele tempo”. [CHAMPFLEURY, 1883: 93].

A Liberdade é uma casa vazia, semi-incendiada, povoada dos fantasmas da Revolução Francesa (e que podem tornar-se novamente incendiários). Um novo espaço discursivo deverá ser construído, para que se acolham os novos valores. Assim, a segunda direção da arte, proposta por *L'Artiste*, é aquela que vai explorar todas as contradições daquela sociedade e testar a aceitação e a paciência burguesas. A Liberdade será exigida na política e na arte. A ética deve ser a do belo (*arte pela arte*), a estética produzirá um novo código de valores, o artista não se dobra a códigos morais comuns. E o governo que representa a nação precisa dos artistas e dos escritores, aliados desconfortáveis, para produzir novos imaginários e controlar o povo.

As grandes narrativas da modernidade assumem a forma de contos fantásticos ou episódios de romances, construídos como cenas dramatizadas, ou ainda de peças de teatro, e coletâneas históricas que, em seu conjunto, pretendem justificar a destituição de poder que atinge a nobreza e cantar a epopéia dos direitos políticos das gentes comuns. Ao constituir-se a cena do “literário”, produzem-se modelos de gêneros e temas de escrita que são valorizados por certos circuitos políticos, por fazerem do agenciamento narrativo de conteúdo histórico um mecanismo de legitimação de um poder que é exercido em nome da nação. O herói incontestado das novas cenas do literário deverá ser o homem ou a mulher do povo, destacados em sua individualidade, tipificados de modo a representar grupos sociais idealizados.

Os novos gêneros não se separam da exploração de cenários nacionais pitorescos como expressão de uma individuação nacional: o espaço geográfico e social explica a personagem e lhe serve de moldura. Buscam-se notações precisas destes espaços que se diversificam projetando o leitor em viagens imaginárias pela história de sua nação e pelas paisagens de seu país.

Victor Hugo, por exemplo, explora, com seu talento, as novas possibilidades da criação literária e *L'Artiste* aplaudirá, com entusiasmo, o romance *O Corcunda de Notre-Dame (Notre-Dame de Paris)*¹⁰, em re-

senhas críticas que ilustram as considerações que precedem. A catedral de Notre-Dame, em Paris, é a personagem central do romance. O crítico saint-simonista Saint-Chéron, em *Da poesia e das belas-artes em nossa época*, destaca a beleza da catedral e lamenta que não se veja a representação do povo:

O Senhor V. Hugo nos descreveu *Notre-Dame de Paris* com o cuidado e o amor do romancista por sua Heroína; ele nos revelou todas as suas perfeições, contou cada uma de suas pedras; a velha catedral nos aparece inteira em seu livro, mais visível do que na praça Notre-Dame; mas no romance ela está sempre silenciosa e deserta: a alma do santo monumento, a multidão ajoelhada nestas pedras frias e úmidas, nunca nos é mostrada; as vozes que cantam, as vozes que rezam, as vozes que choram, nunca as ouvimos. [SAINT-CHERON in *L'ARTISTE*, 1833, vol 5: 220]

Na seqüência do mesmo artigo, o autor define as novas fontes de inspiração de uma poesia¹¹ que afasta os modelos da Antigüidade, para voltar-se para os vestígios da história nacional:

Foi sobretudo em sua *Notre-Dame de Paris* que o Senhor V. Hugo manifestou com maior brilho a originalidade desta poesia que se compraz em inspirar-se exclusivamente dos objetos exteriores; ele se sentiu à vontade diante da velha catedral, no centro da Paris antiga. O gênio do arquiteto alia-se maravilhosamente à natureza de seu gênio de poeta; releiam todas as poesias e os romances de sua autoria, os senhores verão como o Senhor Hugo aprecia sempre descrever templos, palácios, torres, castelos, velhas cidades espanholas e góticas; ele não canta, ele constrói. Assim, penso que se pode dizer que, se o Senhor Hugo não tivesse sido poeta, teria sido certamente arquiteto. [SAINT-CHERON in *L'ARTISTE*, 1833, vol 5: 220]

Esses templos, palácios, torres, castelos, velhas cidades espanholas e góticas que são construídos pelos autores, mas também pintores, desenhistas e gravadores configuram espacialmente os valores que deverão servir de alicerces para a nova estética e o novo regime. Luis-Filipe é o “rei dos franceses”, povo cuja imagem tem que ser produzida e a quem a “fraternidade das artes” vai oferecer uma identidade nacional em paisagens e épocas de um passado imaginado. A “gótica” Idade Média, espaço valorizado positivamente, representará a origem de uma única nação, moldura do mesmo, enquanto se entrega aos medos e aos sonhos do leitor uma espécie de zona de sombra, um recalcado geográfico, religioso e cultural que confunde, em um amplo pitoresco oriental, a

Espanha, a cultura árabe e as narrativas bíblicas [Cf. MAINGUENEAU, 1984 : 19].

Um ano depois, novamente Saint-Chéron debaterá, em *Sobre a conservação dos monumentos*, contra o uso predatório dos monumentos franceses de que acusa a burguesia e sua mentalidade utilitarista e industrial. Refere-se novamente, de modo irônico, a Victor Hugo, que teria gostado de “contemplar ainda até mesmo as ruas estreitas, sinuosas e enlameadas de Paris no século XIV”, mas afirma que se torna “cada vez mais urgente defender os interesses da arte contra os excessos da indústria” [SAINT-CHÉRON in *L’ARTISTE*, 1834, vol 8: 5]. Em sua argumentação recorre à memória comum que provém de uma formação clássica¹², estratégia discursiva que, além de o legitimar como produtor de bens culturais, alça os monumentos medievais ao mesmo nível dos mais sublimes vestígios da Antigüidade:

O que as massas ignorantes não fizeram, o que os gôdos e vândalos não faziam [...], foi feito pelo mercantilismo e a indústria, que destruíram, por toda a França, os monumentos artísticos, as obras de arquitetura da Idade Média. Observem que a indústria é mais devastadora do que a guerra e a selvageria, mais devastadora do que a própria ação dos séculos; pois pelo menos o soldado, o selvagem e os séculos ainda deixam ruínas, e a indústria apaga até mesmo a marca que a pedra deixa no solo, ela nem suporta que o poeta e o artista possam ver *os campos em que existiu Tróia*; ela é ainda mais devastadora do que a lava do Vesúvio, pois se a lava cobre as cidades, pelo menos conserva religiosamente os cadáveres e, séculos após a irrupção, o homem, ao escavar a terra, pode contemplar as formas de uma civilização morta.[...] Caso a indústria tivesse marchado imediatamente atrás dos exércitos bárbaros dos primeiros séculos da era moderna, seguindo o exército de Átila e Alarico, não haveria vestígios da civilização grega e romana. [SAINT-CHÉRON in *L’ARTISTE*, 1834, vol 8: 4]

O mesmo crítico, dois anos depois, em *Da reação nas artes e na literatura*, observa que a inspiração medieval tem sido substituída por diferentes movimentos de busca por novos modelos estéticos. O primeiro volta-se para a “arte bizantina, em que a estatuária grega vem a se confundir com as primeiras tentativas da arte cristã, torna-se um tema de estudo e predileção para alguns de nossos artistas”, enquanto o segundo interessa-se pelo “*Renascimento*, essa aliança bizarra, mas não desprovida de encanto e fecundidade, entre a arte grega e as fantasias árabes”. [SAINT-CHÉRON in *L’ARTISTE*, 1836, vol 11: 5]. Por último,

registra o interesse pela “primeira metade do século dezoito, pela imitação dos Watteau, Vanloo, Boucher [...] a arte elegante, afetada, voluptuosa de Luís XV.” [SAINT-CHERON in *L'ARTISTE*, 1836, vol 11: 5].

São rejeitadas, pelo crítico, todas estas tendências, que seriam elitistas, que não correspondem ao gosto popular, mas, sobretudo, que “não passam de imitações”:

Não é certamente nos encerrando sempre, exclusivamente, na imitação da arte bizantina, gótica, feudal, do Renascimento ou de Luís XV, que conseguiremos criar uma arte original, uma arte que seja nossa, uma arte que transmita aos séculos futuros um testemunho de nossa existência, homens do século dezenove e não do século dezesseis nem do dezoito. [SAINT-CHERON in *L'ARTISTE*, 1836, vol 11: 5]

No mesmo ano, C.V.¹³, no artigo *Da moralização da sociedade pelas belas-artes*, insistindo na missão moralizadora da arte expõe, com clareza, a incompatibilidade entre as duas tendências presentes em *L'Artiste*, quando se trata de definir os valores que sustentam a arte:

Na fórmula da *arte pela arte*, que alguns artistas tentaram fazer prevalecer, só há aborto, esterilidade e impotência; as produções da arte só têm valor real quando se dirigem ao sentimento, à parte moral do homem. Cabe às artes portanto o ensinamento da moral à sociedade. [C.V. in *L'ARTISTE*, 1836, vol 11: 246]

Para o crítico, a arte e a literatura devem ser contemporâneas e não permanecer voltadas para o passado, devem ser originais e fugir da imitação, têm o sagrado dever do ensinamento moral e de não se contentarem em ser “inúteis”¹⁴; sua missão é falar ao sentimento que substitui a razão no papel de “parte moral do homem”. Mas quais os fundamentos desta moral renovada?

Na distância e dissimetria de capital cultural entre os produtores de bens culturais – escritores e artistas – e o público que almejam seduzir, perde-se o imaginário humanista da transparência da linguagem. Cria-se, por um lado, um descompasso entre os referentes culturais e os modos de estruturação textual dos escritores e as propostas estéticas e políticas; por outro lado, entre aqueles e os esquemas de leitura de que dispõem a maioria de seus leitores. Diante de sua espessura retórica, ambigüidades e contradições de projetos, o romantismo em *L'Artiste* oscilará, ora associando texto e imagem¹⁵, de modo a fornecer ao leitor pers-

pectivas confortáveis de decodificação dos referentes que lhe são propostos, ora aprofundando a complexidade dos recursos resultantes de um universo tecnológico novo, para explorar a dimensão de materialidade de sua arte.

RÉSUMÉ

Cet essai propose une lecture discursive (Maingueneau, 2004) des référents classiques à l'époque du romantisme français, fondée sur la notion de formation discursive (Foucault, 1969), le concept de champ littéraire (Bourdieu, 1992) et la notion heuristique d'espace-historique (Mello, 2004). Nous y interrogerons la présence des références classiques, dans le cadre de l'espace-historique romantique français, dans les articles critiques publiés par *L'Artiste*, de 1831 à 1838, dans sa première série.

Mots-clés: classicisme; romantisme; formations discursives; champ littéraire; espace-historique; espaço-histórico; *L'Artiste*.

NOTAS

¹ MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Paris, Dunod, 1993) ; MAINGUENEAU, Dominique & COSSUTTA, Frédéric. L'analyse des discours constitutants. *Langages*. Paris, n. 117, 1995, p.112-125; MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso literário*. Campinas: Contexto, 2006 (Paris: Armand Colin, 2004)

² Como lembra Joseph Jurt, "Un campo se define a través de sus fronteras, a través de la delimitación con otros campos." JURT, Joseph. El concepto de campo literario y la internacionalización de la literatura. In: LÓPEZ, Dolores Romero. *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos, 2006. p. 130.

³ Para Pierre Bourdieu, a violência simbólica, que complementa e substitui a violência física, é uma forma sub-reptícia de dominação: "violência não percebida, fundamentada no reconhecimento, obtida por um trabalho de inculcação, da legitimidade dos dominantes pelos dominados e que garante a permanência da dominação." BONNEWITZ, Patrice. *Pierre Bourdieu; vie, oeuvre, concepts*. Paris: Ellipses, 2002, p. 94.

⁴ De acordo com Pierre Bourdieu, o capital cultural compreende o "conjunto das qualificações intelectuais, seja produzidas pelo sistema escolar, seja transmitidas pela família." BONNEWITZ, Patrice. *Pierre Bourdieu; vie, oeuvre, concepts*. Paris: Ellipses, 2002, p. 93.

⁵ O presente ensaio vincula-se ao projeto de pesquisa *Crítica literária, política e revolução estética em L'Artiste 1831-1838*, desenvolvido com apoio do CNPq.

⁶ Ou seja, um número de pessoas que, conforme os autores, oscila entre 400 e 3000 pessoas. Cf. MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*. Paris: Fayard, 1990. p.96

⁷ Nesta seleção de autores educados de acordo com o modelo das humanidades, destaca-se uma exceção, Alexandre Dumas, que, depois de uma breve passagem pelo “coleginho” de Villers-Cotterêts, onde aprendera com o vigário Jean-Chrysostome Grégoire alguns rudimentos de latim, continua sua precária formação com o mesmo vigário, que tenta lhe ensinar o pouco de latim que ele próprio sabia e Jean-Baptiste-Honoré, professor primário, que lhe ensina aritmética e, sobretudo, caligrafia. Cf. SCHOPP, Claude. *Alexandre Dumas*. Paris: Fayard, 2002, p. 25-28.

⁸ Uma das mais apaixonantes discussões referentes ao drama romântico girava em torno desta questão. Para Stendhal, a exigência de naturalidade no teatro pressupõe diálogos em prosa, para Victor Hugo, o verso protege o trabalho do artista de uma “prosaicização” burguesa. Cf. NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre romantique; histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Seuil, 2001. p.71-72.

⁹ Recupera-se, aqui, o potencial semiológico da palavra *sentido*, significação e direção.

¹⁰ Cf. *Notre-Dame de Paris* par Victor Hugo – 2 vol. in 80 – Prix: 15 fr. – Paris, Charles Gosselin, rue Saint-Germain-des-Prés. n° 9. *L'ARTISTE*, Tome I, 7e livraison, 1831, p. 93-95. Artigo assinado por Natalis de Wally.

¹¹ Poesia assume aqui o sentido mais geral de criação literária.

¹² Da Antiguidade clássica, dos valores do Classicismo, recebida no colégio (em sala de aula: *en classe*) e que constitui o capital cultural de uma classe social.

¹³ Muitos editoriais, artigos e resenhas críticas foram publicados sem a assinatura do autor ou apenas com o registro de suas iniciais.

¹⁴ O artigo refere-se, aqui, ao célebre prefácio de *Mademoiselle de Maupin* (1843) em que Théophile Gautier defende a estética da *arte pela arte*, contra os saint-simonistas, como Saint-Chéron, que propõem o uso da arte para fins morais e pedagógicos.

¹⁵ *L'Artiste* se diferenciava das demais revistas, pelo uso inovador das xilogravuras e de gravuras destacáveis, usando as novas técnicas de impressão de imagens, como a litografia e a calcografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONNEWITZ, Patrice. *Pierre Bourdieu; vie, oeuvre, concepts*. Paris: Ellipses, 2002, p. 94.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (*Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992)

CHAMPFLEURY. *Les vignettes romantiques; histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*. Paris: Dentu, 1883.

- CHARTIER, Roger & MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs*. Paris: Fayard, 1990.
- CHERVEL, André. Observations sur l'histoire de la composition française. In: MEYER, Jean-Claude & CHISS, Jean-Louis & alii. *Apprendre/ Enseigner à produire des textes écrits*; Actes du 3e colloque international de didactique du français Namur 09-1986. Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1988. p. 109-121
- DAMIRON, Susanne. *Une grande revue d'art "L'Artiste": son rôle dans le Mouvement artistique au XIXe siècle, ses illustrations hors-texte. 1831-1856*. Thèse complémentaire pour le Doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 1946 (exemplar datilografado). p.XIII.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas; uma arqueologia das ciências humanas*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (*Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966)
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. (*L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969)
- JEANNELLE, Jean-Louis. Histoire littéraire et genres factuels. In: *Théorie et histoire littéraire, Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n.0, juin 2005, p.5.
(URL:<http://www.fabula.org/lht/0/Jeannelle.html>)
- JURT, Joseph. El concepto de campo literario y la internacionalización de la literatura. In: LÓPEZ, Dolores Romero. *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos, 2006. p. 129-150
- L'ARTISTE*, 1831 – 1838.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et alii]. Vol.1. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. (*Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988)
- MAINGUENEAU, Dominique. *Carmen; les racines d'un mythe*. Paris: Editions du Sorbier, 1984.

- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2ed. São Paulo, Martins Fontes, 2001. (*Le contexte de l'oeuvre littéraire; énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993)
- MAINGUENEAU, Dominique & COSSUTTA, Frédéric. L'analyse des discours constituants. *Langages*. Paris, n. 117, 1995, p.112-125
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Campinas: Contexto, 2006 (*Le discours littéraire; paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004)
- MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*. Paris: Fayard, 1990.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura; ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ & 7Letras, 2004.
- NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre romantique; histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Seuil, 2001.
- SCHOPP, Claude. *Alexandre Dumas*. Paris: Fayard, 2002.

EROS E TANATOS: ENCONTRO FASCINANTE EM LA VOIE ROYALE DE ANDRÉ MALRAUX¹

Edson Rosa da Silva

Il n'est pas de meilleur moyen pour se familiariser avec la mort que de l'allier à une idée libertine.

SADE

O personagem de Perken ocupa, desde o início de *La Voie royale*, um lugar privilegiado no romance. Rodeado pelos passageiros do navio, preenche, com suas histórias fascinantes, o espaço monótono da viagem. É, através desse personagem lendário, e com ele, que o erotismo se torna um tema de discussão na narrativa. Sua experiência permite-lhe discorrer sobre o assunto, emitir opiniões e formular axiomas. Porém, o que só mais tarde compreendemos é que a força de seu discurso não está em sua oratória, mas na intimidade apaixonada que o liga, como uma fatalidade, ao erotismo e à morte.

Ao voltar-se para o estudo do erotismo, Georges Bataille afirma sua intenção de «enfocar [...] um aspecto da *vida interior* [...], da vida religiosa do homem»², pois como insiste em *Les larmes d'Eros*, «o sentido do erotismo escapa a todo aquele que não vê seu sentido religioso»³.

Enquanto transgressor do código social, Perken participa do tempo da festa, do mundo de Dioniso, «o deus da festa, o deus da transgressão religiosa»⁴. Visto como uma das manifestações ao caráter excessivo da festa sagrada, o erotismo contém inúmeras contradições: em sua profundidade, ele é *religioso, horrível, trágico e inconfessável*. «Talvez, sobretudo, porque seja divino», diz Bataille.⁵

Desde a primeira página, Perken coloca o problema da relação do erotismo com o amor:

Les hommes jeunes comprennent mal... comment dites-vous? l'érotisme. Jusqu'à la quarantaine on se trompe, on ne sait pas se délivrer de l'amour: un homme qui pense, non à une femme comme au complément d'un sexe, mais au sexe comme au complément d'une femme, est mûr pour l'amour: tant pis pour lui. Mais il y a pis; l'époque où la hantise du sexe, la hantise de l'adolescence, revient, plus forte. Nourrie de toutes sortes de souvenirs.⁶

Há três momentos nitidamente marcados neste discurso de Perken: primeiramente, o ardor da adolescência que vê na mulher um simples complemento do sexo; em seguida, a idade madura que, descobrindo o amor, vê o sexo como plenitude de uma relação mais íntima, de doação recíproca; e, por último, a idade em que, temendo o desaparecimento do apetite sexual, o homem retorna à adolescência, tentando recobrar, pelas lembranças e pela pura prática do erotismo, o ardor passado. Já prenuncia esse texto a reflexão que se vai desenvolver ao longo do percurso romanesco de *La voie royale*. Está claro que Perken não entoará um hino ao amor («tant pis pour lui», diz referindo-se ao homem maduro para o amor), mas buscará os meios de manter acesa a sexualidade que o liga à vida: «ils se transforment, les souvenirs... *L'imagination, quelle chose extraordinaire*. En soi-même, étrangère à soi-même... *L'imagination... Elle compense toujours...*» (VR, 176).

Essa é a interpretação mais comum que a crítica tem apresentado do erotismo na obra de Malraux: uma forma de compensação diante da morte. Acreditamos, entretanto, que o problema não é tão simples assim. A teoria de G. Bataille sustenta a idéia de que o erotismo é humano porque só o homem tem consciência da morte, e mostra a estreita relação desta com o erotismo. Este, a “petite mort”, é “l’avant-goût de la mort finale”: é como uma “mise en question” da existência, enquanto a morte é sua destruição.⁷ Sendo assim, não seria lógico reduzir a interpretação do erotismo à reafirmação da vida. Pelo contrário, o ato erótico equivale a uma busca da continuidade, só plenamente atingida através da morte.

“Todo o trabalho do erotismo”, afirma Bataille, “tem por finalidade atingir o ser mais íntimo”⁸. O ato erótico supõe uma ruptura da individualidade dos parceiros, “uma fusão em que dois seres se misturam, chegando juntos, no final ao mesmo ponto de dissolução”⁹. O estudioso insiste em afirmar que o erotismo é uma violação do *ser constituído* – na sua individualidade descontínua –, uma dissolução do ser. É preciso esclarecer que Bataille não se quer referir unicamente ao ato sexual de puro amor, de pura doação. A *fusão dos seres* independe desses sentimentos e da intenção dos parceiros. Trata-se, pelo contrário, de uma decorrência natural do ato erótico, pois essa atividade “tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, em estado normal (em oposição ao do desejo erótico), um parceiro do jogo”.¹⁰ Ao tornar-se objeto

de prazer, cada parceiro entra no mundo do outro e aí perde momentaneamente sua própria consciência. As duas consciências morrem no ato erótico e, assim, despojadas de sua individualidade, reencontram-se na continuidade.

Mas como a *consciência individual*, que aspira pela continuidade, não se desprende facilmente do fascínio do próprio *eu*, surge aí uma luta entre o homem e o apeio do erotismo, entre o homem e a parceira, entre o homem e as muitas faces da morte. Assim, poderíamos tornar a analisar os três momentos do erotismo no discurso de Perken: os primeiros ardores da adolescência assemelham-se a uma entrega sem limites, impulsiva e quase inconsciente, ao mundo da continuidade; atingindo a idade adulta e temendo a perda da consciência, o homem individualiza a tendência erótica e a transforma em amor por uma determinada mulher; ao aproximar-se do momento da morte, teme a impotência, e para evitar a decadência, procura, no ardor da juventude passada, um meio de lançar-se na continuidade da vida que deseja e ao mesmo tempo rejeita. Talvez essa divisão, assim interpretada, nos levasse a compreender a total ausência do amor (a segunda fase) nos primeiros romances, e o seu raríssimo aparecimento nos chamados romances da fraternidade. Fascinado pela morte, o homem faz dela sua amante e sua inimiga.

A essa luz, vemos um outro sentido para a famosa frase de Perken: “L’essentiel est de *ne pas connaître la partenaire*. Qu’elle soit l’autre sexe” (VR, 177). Não estaria aí implícito o desejo de aniquilamento do outro para assim vencer a imagem da morte que o fascina, mas que o ameaça? Propomos, aqui, a releitura de uma das cenas mais importantes do romance: a relação sexual de Perken com a mulher siamesa.¹¹

Ao contrário do que se tem dito, acreditamos que Perken não procura encontrar naquele relacionamento o vigor que se opõe à morte, uma forma de reafirmar a presença da vida. Trata-se, antes, de uma luta que trava com a mulher, avatar da morte, que o atrai mas que também o ameaça. Naquele momento, o personagem tem plena consciência do risco – não do perigo da impotência, mas da fatalidade do jogo, do jogo agônico com a morte. Perken tremia:

Ce n’était ni le désir, ni la fièvre, bien qu’il sentît à l’intensité de ce qui l’entourait qu’elle montait: c’était le tremblement du *joueur*. Ce soir il ne craignait pas l’impuissance; mais malgré l’odeur humaine dans laquelle il plongeait, il était repris par l’angoisse. (VR, 290)

Fica claro, na leitura de G. Bataille, que o erotismo, despesa de energia e de tempo (em oposição ao tempo do trabalho), é também uma espécie de *potlatch*,¹² tratado nas instituições econômicas primitivas «como uma perda suntuária dos objetos cedidos»¹³, como uma forma ostentatória de riqueza e de poder, que se pode gastar em excesso, o que confirma a idéia de competição e de luta. Aqui, o erotismo visa a destruir na parceira a imagem fatal que o angustia.

Assim que as mulheres entram na cabana, Perken reage diante de uma delas: “La même *hostilité* arrêta Perken devant les *fleurs* de la plus petite et devant son visage aux lèvres *douces*; il détestait maintenant la *langueur* ».¹⁴ O substantivo “hostilité” e o verbo «détester» conotam o estado de espírito do personagem, mais propício à disputa que ao amor, enquanto que “fleurs” e “langueur” e o sintagma “aux lèvres douces” definem a feminilidade da siamesa. Por isso, Perken a recusa: ela possui os encantos perigosos da sedutora.

Com a outra mulher, sua atitude lembra-nos inicialmente a de Ferral com a prostituta chinesa, em *La Condition humaine*. Há uma tentativa evidente de domínio sobre aquele corpo. Num gesto típico de um personagem sartriano, Perken fixa os olhos da parceira, “pas encore las d’y chercher en vain *la prenante déchéance de la nudité*”. Como o personagem de *La Condition humaine*, o aventureiro de *La voie royale* procura fazer da nudez um meio de humilhação que a mulher tenta evitar, fechando os olhos. Está assim caracterizada a qualidade daquela relação. Lembrando Bataille, repetiríamos que o outro, como objeto sexual possível, coloca em desequilíbrio a integridade do ser fechado.

No paroxismo do ato erótico, a atitude de Perken reafirma o desejo sexual, mas também a vontade de conservar o controle de sua consciência individual. A mulher entrega-se ao prazer sem conseguir reprimir os seus sentidos. Ele, porém, a olha, «presque *séparé de la sensation sauvage* qui le *collait à ce corps qu’il possédait comme il l’eût frappé*». Se a *separação* existe, é porque ele não se quer deixar dominar pelo «en-soi», essa «sensation sauvage» que o liga àquele corpo. E, recusando a sensação («sauvage» sugere explicitamente o caráter dionisíaco do mundo da continuidade), afasta o contato com a morte que só atingiria pela perda momentânea de sua consciência. A angústia de Perken acha-se precisamente na dialética atração/repulsa, tão bem expressa pelo discurso: «ce corps qu’il *possédait comme il l’eût frappé*». No auge do prazer, o cor-

po da siamesa é descrito como um fragmento do universo, desprovido de características humanas:

Soudain, les lèvres gonflées s'ouvrirent, tremblant sur les dents, et, comme s'il fût né là, un long frémissement parcourut tout le corps tendu, inhumain et mobile *comme la transe des arbres sous la grande chaleur*.

Mais uma vez, Malraux se serve da sinédoque para sugerir a totalidade do corpo. Nesta cena, a evolução do ato sexual é marcada pela variação dos movimentos da boca da mulher: inicialmente, «sa bouche tendue»; no momento do orgasmo, «les lèvres gonflées s'ouvrirent»; e, no final, «la bouche se ferma comme se fussent abaissées des paupières». o que é mais importante ressaltar, parece-nos, é a comparação explícita do corpo com o vegetal. Em primeiro lugar, é *inumano* e está *imóvel*; em seguida, assemelha-se à «*transe des arbres sous la grande chaleur*». Que significaria essa palavra aplicada ao vegetal senão um momento de reencontro da natureza em que tudo se fundiria no mesmo *êxtase*? Diríamos que este é o momento da «petite mort» em que, através do erotismo, se chega à antevisão da harmonia cósmica, ou, como quer G. Batalhe, da continuidade da morte.

Essa proximidade da morte, embora *fundamentalmente* desejada, provoca a reação do personagem que não se quer perder no mundo do outro, e que confirma a separação: «ce corps affolé de soi-même s'éloignait de lui sans espoir». («Affolé de soi-même» porque o outro não lhe abriu as portas de sua individualidade para que aí ele mergulhasse). E, continuando: «... jamais, jamais. il ne connaîtrait les sensations de cette femme, jamais il ne trouverait dans cette frénésie qui le secouait autre chose que la pire des séparations».

Perken não atingiu ainda o fim de sua missão. Lembremo-nos de que a razão pela qual aderiu à busca de Claude foi a necessidade de conseguir dinheiro para a manutenção da luta de suas tribos contra a política do governo do Sião. Seu combate contra o absurdo da condição humana foi sempre a constante de sua caminhada: venceu a floresta e, de certa forma, os selvagens. Falta-lhe, todavia, vencer o governo. Por isso, tem de adiar sua morte e se não pode comprazer «dans cette frénésie qui le secouait». E a frase de Perken: «On ne possède que ce qu'on aime» interpretada muitas vezes como a possibilidade de uma outra relação baseada no amor (só presente em *La Condition humaine*¹⁵ e em *Le temps du mépris*¹⁶) confirma, a nosso ver, que, naquele momento, ainda não é

a morte, à qual o ato erótico lhe permitiria ligar-se, o que ele realmente deseja. Essa é a idéia que o final do capítulo ratifica:

Pris par son mouvement, pas même libre de la ramener à sa présence en s'arrachant à elle, il ferma lui aussi les yeux, se rejeta sur lui-même comme sur un poison, ivre d'anéantir, à force de violence, ce visage anonyme qui le chassait vers la mort.

Apesar da luta de sua consciência, Perken sente-se ainda um tanto dominado, ameaçado em sua liberdade, incapaz de impor-se àquela mulher. Por isso, seu maior desejo é a destruição daquela consciência que, ali presente, o mantém ainda no caminho da morte.

O erotismo, quase sempre visto como uma forma de dominação sobre a mulher, revisto à luz da teoria de Georges Bataille, alinha-se ao lado da morte como uma outra possibilidade de atingir o mundo da continuidade. Desta forma, ao invés de permitir ao homem a posse e o domínio da parceira, e a afirmação de uma existência provisória (como quer Lucien Goldmann), o ato erótico absorve o casal nas mesmas sensações, e o homem torna-se não só sujeito, mas também objeto da relação sexual. E, se luta contra a parceira, que humilha e maltrata, não é por se sentir superior a ela: é sobretudo por temer seu fascínio mortal.

Visto sob esse prisma, o ato de Perken parece-nos um jogo agônico que permite reunir, na luta pela vida, a experiência do erotismo e da morte.

NOTAS

¹ Este artigo é parte de minha tese de doutoramento intitulada *O jogo sagrado da violência: uma leitura de "Les conquérants" e de "La voie royale" de André Malraux*, defendida na UFRJ, em 1984.

² BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957, p. 37: «Mon intention est [...] d'envisager dans l'érotisme un aspect de la *vie intérieure*, si l'on veut, de la *vie religieuse* de l'homme.» Grifos do próprio texto. Para outras citações, adotaremos a sigla E, seguida da página correspondente.

³ Idem, *Les larmes d'Eros*. Paris: UGE, 1981, p.94: «Le sens de l'érotisme échappe à quiconque n'en voit pas le sens *religieux*.» Para outras citações, adotaremos a sigla LE, seguida do número da página.

⁴ «Dionysos est le dieu de la fête, le dieu de la transgression religieuse.» (LE, 95)

⁵ «Même après la psychanalyse, les aspects contradictoires de l'érotisme apparaissent, en quelque manière, innombrables : leur profondeur est religieuse, elle est horrible, elle est tragique, elle est inavouable. Sans doute même d'autant plus qu'elle est divine...» (LE, 93)

⁶ MALRAUX, André. *La Voie royale*. In: _____. *Romans*. Paris: Gallimard, 1976, p. 175. As citações posteriores deste romance referem-se sempre a esta mesma edição. Adotaremos a sigla VR, seguida do número da página.

⁷ Não traduzimos esses termos porque já se acham conotados dentro da teoria de Georges Bataille. Correríamos o risco de mudar-lhes o sentido, já que não se acham no contexto da obra.

⁸ «Toute la mise en œuvre de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au pont où le cœur manque.» (E, 24)

⁹ «[...] une fusion où se mêlent deux êtres à la fin parvenant ensemble au même point de dissolution» (E, 24)

¹⁰ « Toute la mise en œuvre a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire du jeu. » (E, 24)

¹¹ Uma leitura comparativa possível seria a cena em que Ferral, em *La Condition humaine*, vai em busca de uma cortesã chinesa. Cf. a supracitada edição de *Romans*, p. 469-479)

¹² Cf. BATAILLE, Georges. *A parte maldita*, precedida da “Noção de despesa”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975. Bataille remete ao ensaio de Marcel Mauss, intitulado «Essai sur le don, forme archaïque de l'échange », originalmente publicado na revista *Année Sociologique*, segunda série, 1923-1924, onde se define a prática do *potlatch*. Texto hoje acessível em edição eletrônica de responsabilidade de Jean-Marie Tremblay, professor de sociologia no Canadá, no site

http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.html.

¹³ Cf. BATAILLE (1975), p. 33.

¹⁴ Todas as citações referentes a esta cena encontram-se nas páginas 290 e 291 de *La Voie royale*.

¹⁵ Através do casal May-kyo.

¹⁶ Através do casal Anna-Kassner.

MEDÉIA DE EURÍPIDES E DE BIA LESSA

Filomena Yoshie Hirata

*A Nely,
batalhadora incansável,
parte da história dos
estudos clássicos no Brasil*

Terá sempre um lugar de destaque, na história do teatro brasileiro e na memória dos que assistiram, a encenação de *Medéia* de Eurípidés, sob a direção de Bia Lessa, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, em 2004.¹ Poucas vezes, no Brasil, a encenação de uma tragédia grega, do século V a.C., mereceu tanto cuidado e esmero em sua realização, e o resultado que temos fica na ordem do grandioso, do espetacular. Para isso, foi necessário demolir um teatro velho, para criar um novo, contraditoriamente para ser reduzido a escombros. O local da ação é amplo e guarda a simplicidade e a transparência do teatro grego antigo, sem cortinas, onde nada se esconde e tudo é visível. Em cena, as personagens agem, revelando-se ao público, permeadas apenas pelos quatro elementos primordiais: terra, ar, água e fogo. O palácio, ou antes, a casa arruinada combina perfeitamente com o que vai se desenrolar em cena, ou seja, a dissolução da família. Mas poderia também indicar o princípio do fim: 431 a.C. é uma data significativa na história da Grécia. É o ano da representação da *Medéia* e também do início da Guerra do Peloponeso, que dura quase trinta anos e arruína as cidades gregas.

A adaptação do texto de Eurípidés para o teatro foi feita por Millôr Fernandes. Um dos objetivos do autor foi a aproximação do antigo com o (público) moderno. Nesse sentido, a adaptação é bem sucedida, pois o que se ouve é um texto bastante fluente e ágil, sem tropeços. No entanto, é preciso dizer, a permanente tensão que se estabelece entre o que se passa em cena, ou seja, o texto, e o público não vem sem sacrifícios, e o que mais chama a atenção dos que conhecem a tragédia é a eliminação dos cantos corais, tornando-se o coro, conseqüentemente, apenas uma personagem do drama.

Penso que uma oportunidade se abre, aqui, de fazer um parêntese e falar alguma coisa sobre coro.² Na verdade, a eliminação dos cantos corais, isto é, da seqüência de versos divididos em estrofes, antístrofes e epodos, cantada e dançada com acompanhamento musical, e a manutenção apenas do corifeu como uma personagem, que dialoga, resolvem um dos problemas cruciais da encenação de uma tragédia hoje, ao mesmo tempo em que se perde algo que é visceral do gênero trágico. Problema crucial porque, diante do público, na orquestra, não sabemos exatamente o que o coro fazia, por carência de informação. Como seriam o canto e o acompanhamento musical? Como seria a dança? São, enfim, perguntas difíceis de responder que dizem respeito à performance. Além disso, a esta dificuldade acrescenta-se a certeza da importância da função do coro, considerando que os poetas trágicos conseguiram manter ao longo do século o equilíbrio formal da encenação, o perfeito entrosamento entre episódios e estásimos, a ponto de nunca terem excluído o coro de uma tragédia, mesmo quando seu papel fosse secundário. E por que, para nós, é tão difícil representar o coro, na plenitude de sua função religiosa e estética? Por que, hoje, nós temos dificuldade de entender que momentos de alta tensão dramática sejam interrompidos por cantos corais?

Embora ainda hoje sejam persistentes as dúvidas em relação à origem da tragédia, há um consenso entre os helenistas de que, no princípio, haveria um coro que dialogaria com um ator. Por ter esse formato, *As Suplicantes* de Ésquilo, que põe em cena um coro de cinquenta moças conduzidas por Dânao, durante muito tempo, foi considerada a tragédia mais antiga das que sobreviveram. E foi um instante de frustração, quando os helenistas descobriram que ela não era tão antiga. No decorrer do tempo, a tragédia se transformou, com o aumento do número de atores – cada ator podendo representar várias personagens – e com as partes dialogadas, ganhando cada vez mais espaço, em detrimento das partes cantadas. Comprova o papel primordial do coro o emprego da palavra episódio (*epeisódion*), que, na estrutura da tragédia, indicando as partes dialogadas, significa o que está entre as entradas (do coro); mas é o coro que está lá, na orquestra, presente, de pé (*stásimon*), desde o momento em que entra.

Corroborar também esta idéia o teatro de Ésquilo. Sendo o mais velho dos três trágicos, Ésquilo apresenta cantos corais muito longos e bem

entrosados com a ação, o que significa que eles podem esclarecer fatos importantes do passado, iluminando o presente. Um exemplo disso é o párodo de *Agamênon* que tem 263 versos. Que corais longos causassem, mesmo no século V, certa estranheza, ou despertassem críticas por parte dos espectadores é algo que o próprio Aristófanes testemunha n' *As Rãs*. Nessa comédia, Aristófanes cria um enredo divertidíssimo, pondo em cena um concurso trágico, disputado por Ésquilo e Eurípides. Ésquilo, no início do debate, permanece um longo tempo em silêncio, atitude que é uma zombaria, uma crítica divertida ao longo silêncio de *Níobe*, personagem de peça perdida de Ésquilo, enquanto o coro entoava cantos corais longuíssimos na orquestra.

De uma forma geral, é possível dizer que Eurípides se distancia de Ésquilo nesse aspecto, pois, em algumas peças, os cantos corais são curtos e mantêm pequeno vínculo com a ação, ao mesmo tempo em que os diálogos se expandem de forma vigorosa e ágil, inspirando-se no modelo dos debates das assembléias públicas. Entretanto, para mostrar que é arriscado generalizar, lembro aqui que da última trilogia deixada por Eurípides faz parte a tragédia *As Bacantes*, que não só leva o nome do coro, mas também tem o coro em papel fundamental.

Detenho-me, agora, no coro da *Medéia*.³ Ele é composto por quinze mulheres de Corinto que, por serem mulheres, se identificam com a protagonista e compreendem logo aquilo que, no momento, constitui a sua desgraça: o abandono pelo marido e a conseqüente expulsão pela cidade. O párodo, ou seja, a entrada do coro na orquestra dá-se na forma de um *kommós*, em que se entremeiam num lamento as vozes da ama, que acaba de dizer o prólogo, de Medéia, por trás da cena, e do coro que entra dançando e cantando na orquestra. A tônica dessa passagem reside na preocupação das mulheres e da ama com Medéia, seu sofrimento, seu furor incontido e seus possíveis e previsíveis atos de vingança que se desdobrarão no futuro, tendo em vista que se conhece seu caráter colérico.

No primeiro estásimo (vv. 410-445), ciente da traição de Jasão, o coro canta que a boa fama retorna às mulheres, apagando os falsos rumores, pois a perfídia das mulheres, de Helena ou de Clitemnestra, conhecida pela tradição, pelos cantares dos homens, se foi, claramente suplantada pela perfídia dos homens. No segundo estásimo (vv. 627-662), arrematando a grande discussão entre Medéia e Jasão, o coro canta o Amor que vem acompanhado de sabedoria e sem excessos. O coro de-

seja que Cípris honre os laços conjugais para que as relações sejam pacíficas. O terceiro estásimo (vv. 824-865) é muito conhecido e citado pelos estudiosos, por conter um fervoroso elogio a Atenas. Na verdade, após a saída de Egeu, que aceita acolher Medéia em sua cidade, Eurípides aproveita o gancho para celebrar os atenienses, como os felizes descendentes de Erecteu, rei legendário de Atenas, lembrando sua linhagem afortunada, os tempos de ventura, com palavras que, talvez, nunca mais pudessem ser pronunciadas após 431 a.C., ano da encenação de *Medéia*, e também do início da Guerra do Peloponeso. É provável que o público moderno não entendesse a importância política desse canto e o considerasse inoportuno, mas em 431 a mensagem era importante. Portanto o que há de mais relevante nesse canto diz respeito ao momento presente. O quarto estásimo (vv. 976-1001) sucede à entrada dos filhos no palácio, levando os presentes à princesa. O coro se desespera e, em seu canto, imagina a morte da princesa envolvida pela coroa e pelos véus envenenados, pois sabe que, depois da princesa, será inevitável a morte dos filhos pela mãe. Por fim, no quinto estásimo (vv. 1251-1270), recria-se a atmosfera semelhante à do párodo. Ao canto desesperado e impotente das mulheres na orquestra se entremeiam, no interior do palácio, os gritos das crianças no instante da morte. Comparada a numes, como *daímon*, *alástor* e *Erínia*, e também a Ino, que mata os filhos, enlouquecida por Hera, Medéia concretiza sua vingança implacável.⁴

Mesmo sendo esta apresentação das partes corais um pouco esquemática, não dando conta dos detalhes, mas apenas do sentido geral, é possível constatar que é equilibrado o espaço reservado ao coro cujo vínculo com a trama se faz, sobretudo, por ser uma reflexão sobre o episódio que o antecede, porém sua eliminação não impede a compreensão do enredo. Verifica-se, portanto, que o que nós perdemos com a eliminação do coro diz respeito a um outro nível de compreensão do texto, e mais diretamente ao espetáculo, ao que deixamos de ver: o que o coro desenvolve na orquestra com música e dança, a performance especial na *strophé* e na *antistrophé*, enfim, tudo que diz respeito à beleza plástica do espetáculo.

Além desse tipo de dificuldade, hoje, nós teríamos de arcar com outro, ou seja, considerar o quanto um coro, como esse de *Medéia*, composto de quinze pessoas que cantam e dançam bem e de maneira uniforme, encareceria uma montagem. No século V a.C. também, pois

coros e atores renomados eram caros e os poetas não tinham dinheiro para arcar com os gastos. Por isso as representações trágicas aconteciam durante festas públicas e eram financiadas pela cidade. Cidadãos importantes e ricos patrocinavam a tragédia como uma forma de pagamento de imposto.

Fecho o parêntese que não tem a pretensão de justificar a ausência do coro, nem reivindicar sua presença, mas apenas esclarecer a questão.

Sustenta a peça um elenco raro de atores de primeira linha, todos bastante conhecidos do público.⁵ Em papel maior ou menor, todos atuam, mantendo a unidade do conjunto, o que solidifica a ação, tornando-a mais densa; e isto é fundamental num drama trágico. Em vários momentos da representação, sente-se a presença arrojada e inovadora de Bia Lessa: a casa em ruínas, o chão coberto de terra, a chuva que cai, a nau Argo, recuperada logo na abertura da peça, atravessando a cena “voando”, como diz Eurípides. Há, ainda, a passagem de Egeu, viajante misterioso, consultando oráculo e caminhando entre véus, e há também a solução de impacto encontrada para a morte das crianças diante da platéia: elas afundam na terra.

Mais do que isso, é possível verificar a opção de Bia Lessa, no caso das personagens e, sobretudo, de Medéia e de Jasão, por uma caracterização mais humana. Dessa forma, Medéia, oscilando entre abatida e forte, sofrida e vingadora, é uma Medéia humana – com a qual se identificam as mulheres da platéia – sem apelos a certos exageros que a condição de bárbara e experta em venenos poderia acarretar. O mesmo ocorre com Jasão, livre dos estereótipos do vilão. Sua entrada em cena se faz por um jogo de sedução entre ele e Medéia, uma cena de amor, enfim, que, não fazendo parte do texto original, tem repercussão direta na forma pela qual ele é recebido pelo público. Diferente do que ocorre no texto de Eurípides, em que Jasão, senhor da situação, entra em cena, dirigindo-se a Medéia com frieza e reclamando do seu caráter colérico, no teatro, no jogo de sedução, Jasão seduz não só Medeia, mas também o público, que depois passará por um novo movimento, para repudiá-lo. A introdução desta cena propicia-nos a evocação do jovem, heróico e mítico Jasão, chefe dos Argonautas, que triunfa com sua expedição, seduzindo Medéia, antes de nos depararmos com o homem pragmático e oportunista do século V a.C. A fraqueza faz parte do humano? Sim, mas não se trata só de fraqueza; trata-se de Atenas Clássica, do tempo e do lugar em

que as mulheres nada significavam, e tudo que era importante se concentrava na figura masculina.

Um último comentário diz respeito ainda à ênfase ao que é humano. No êxodo, segundo Eurípides, Medéia parte com os filhos para Atenas no carro do Sol. Na sua encenação, Bia Lessa substitui o carro do Sol pelo banheiro (?). No texto de Eurípides, o carro do Sol vem na esteira de outros elementos míticos, não sendo, portanto, simplesmente *um deus ex machina*, como Aristóteles pretende na *Poética*. Já a ausência do carro do Sol, no teatro, elimina o último recurso mágico do texto. Foi uma solução de contingência, explica Francisco Accioly, produtor da peça. Na des-construção do antigo teatro, restou aquele recinto, lá no alto, com uma pia visível ao público. Funciona porque, bem ou mal, naquele espaço privado, fechado de vidro e intransponível, Medéia não permite que Jasão toque os filhos mortos. Não há divinização da mulher; ao contrário, há um ambíguo sentimento de vitória, pois a dor imensurável atinge os dois. A cena final é muito dura.

Nós, mulheres da platéia, sofremos com a morte das crianças, com o sofrimento imenso de Jasão, do pai agora sem filhos, mas celebramos a vingança de Medéia, sentindo, lá no fundo, um certo prazer de ver que, às vezes, há umas que se vingam por todas.

NOTAS

¹ Acho importante esclarecer que não fui assistir à peça no Rio, em junho, com o intuito de escrever sobre ela. Esta idéia apareceu posteriormente. Assim sendo assisti à peça, apenas uma vez, como qualquer espectador, sem outras pretensões. O que escrevo aqui, portanto, escolhendo apenas alguns tópicos, é o resultado das boas impressões que me ficaram do espetáculo.

² Como não farei aqui a análise da *Medéia* de Eurípides, mas falarei apenas um pouco do coro, remeto os que quiserem ler um texto mais completo à “*Medéia*. Uma apresentação”, de minha autoria, que está no livro *Medeia*. Tradução de J.A.A. Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

³ Sigo o texto estabelecido por L. Méridier, Euripide, tome I, Societé d’Edition Les Belles Lettres, Paris, 1970 e também o texto D.L.Page, Euripides. Medea, Oxford, 1990.

⁴ Menciono o texto de B.M.W.Knox, “The Medea of Euripides”, in *Word and Action*, Johns Hopkins University Press, 1980, que privilegia o aspecto divino de Medéia.

⁵ Renata Sorrah (Medéia), José Mayer (Jasão), Cláudio Marzo (Creonte), Dalton Vigh (Egeu), Ivone Hoffmann (ama), Emiliano Queirós (pedagogo e mensageiro) e Christiana Guinle (corifeu).

ANÁLISE DOS EPIGRAMAS LITERÁRIOS E MORAIS DE CALÍMACO

Hime Gonçalves Muniz

Este artigo é dedicado à Professora Nely Maria Pessanha

Calímaco, considerado um inovador da poesia alexandrina, no III século a.C., nos deixou entre seus epigramas uns poucos, em número de sete, considerados tradicionalmente e conhecidos como epigramas literários e morais, cuja análise evidencia o tratamento literário que o poeta soube dar com grande erudição.

O epigrama I, o mais extenso da coleção, contendo nada menos do que oito dísticos elegíacos, é de inspiração gnômica e desenvolve o tema da moral prática. Invocando o velho sábio Pítaco de Mitilene, a propósito de um estrangeiro de Atarnes que passava à ocasião, pede-lhe conselho sobre como proceder diante de uma proposta dupla de casamento: entre uma moça de igual condição econômica e social e outra bem acima de seu nível. A resposta do velho filósofo não se fez esperar, acenando-lhe para alguns garotos que rodavam pião ali próximo, como melhores conselheiros.

Aproximando-se dos meninos que brincavam, o estrangeiro ouviu-os dizerem: segue a linha de acordo contigo. Isso leva o forasteiro a não perseguir o casamento com a moça rica, acima de seu nível social. Este conselho que o levaria a casar-se com a moça modesta dá ao poeta a oportunidade de considerá-lo como o exemplo a ser seguido por outrem, em todas as situações vitais. É interessante notar que Calímaco fez desfilar, neste epigrama, referências que atestam a sua familiaridade com os temas aos quais se aproveita para compor sua obra. Neste exemplo, o forasteiro de Atarnes, cidade da Mísia, aparece como pretexto para que o poeta mencione o filósofo Pítaco, um dos chamados Sete Sábios, ao qual é atribuída a frase que os meninos dizem, enquanto brincando rodam os seus piões. É a moral prática de bem viver que ele quer mostrar às pessoas que estão indecisas, quanto ao comportamento que devem preferir. Se a frase citada foi ou não proferida pelo ilustre Pítaco, não importa, pois se trata de um conceito gnômico de domínio público.

A imagem dos meninos rodando seus piões, e cada qual acompanhando sua linha, é viva e oportuna, podendo ser simples resultado de observação ocasional por parte do poeta, com até reminiscências de infância.

Dadas as dimensões deste epigrama, há quem duvide da autoria de Calímaco, tendo em vista seus princípios estéticos tão decantados por ele, principalmente o da concisão (Cahen, 1948).

I

Ξείνος Ἀταρνεΐτης τις ἀνείρετο Πιττακὸν οὕτω
τὸν Μυτιληναῖον, παῖδα τὸν Ὑρράδιον·
“Ἄττα γέρον, δοῖός με καλεῖ γάμος· ἡ μία μὲν δὴ
νύμφη καὶ πλούτῳ καὶ γενεῇ κατ’ ἐμέ,
ἡ δ’ ἑτέρη προβέβηκε· τί λώιον; εἰ δ’ ἄγε, σύμ μοι
βούλευσον, ποτέρην εἰς ὑμέναιον ἄγω.”
Εἶπεν· ὁ δὲ σκίπωνα, γεροντικὸν ὄπλον, αἴρας·
“Ἥνιδε, κείνοί σοι πᾶν ἐρέουσιν ἔπος.”
Οἱ δ’ ἄρ’ ὑπὸ πληγῆσι θοᾶς βέμβικας ἔχοντες
ἔστρεφον εὐρείη παίδες ἐνὶ τριόδῳ.
“Κείνων ἔρχεο, φησι, μετ’ ἵχνια.” Χῶ μὲν ἐπέστη
πλησίον· οἱ δ’ ἔλεγον· “Τὴν κατὰ σαυτὸν ἔλα.”
Ταῦτ’ αἶων ὁ ξείνος ἐφέισατο μείζονος οἴκου
δράξασθαι, παίδων κληδὸνα συνθέμενος.
Τὴν δ’ ολίγην ὡς κείνος ἐς οἰκίον ἤγετο νύμφην,
οὕτω καὶ σὺ γ’ ἰὼν τὴν κατὰ σαυτὸν ἔλα.

Um certo forasteiro de Atarnes inquiria a Pítaco
de Mitilene filho de Irrádio:

“Bondoso velho, duplo casamento, me atraí: de um lado uma
jovem em riqueza e em nascimento está de acordo comigo,
mas a outra está muito acima de mim; o que é preferível? Bem, vejamos,
aconselha-me qual das duas eu levo ao matrimônio”.

Disse ele, erguendo o bastão, arma de velho:

“Eis aqui aqueles dirão a ti toda a resposta”.

Eram, então, meninos que, numa larga encruzilhada,
rodavam sob a fieira os ligeiros peões.

“Segue”, diz, “os passos deles”. E ele se postou
ao lado; diziam eles: “Leva aquela de acordo contigo”.

Ouvindo isso, o forasteiro, tendo recolhido o apelo dos meninos,
desistiu de perseguir a família mais opulenta.

Assim como ele levou para a sua casa a moça modesta,
assim também tu, andando, leva aquela que é do teu nível.

O epigrama LIX também pode ser considerado como de inspiração gnômica, na linha do epigrama I. Calímaco, dirigindo-se a Lêucaro, reconhece que o antigo herói Orestes foi um homem feliz porque, embora louco em tudo o mais, soube conservar a amizade que o ligava a Píladas: nunca lhe exigiu nenhuma prova dessa amizade.

Teria fatalmente perdido o amigo, se buscasse alguma prova em relação a isso. Tal, porém, não aconteceu com o poeta que confessa lamentar a perda de todos os seus amigos, por ter sido rigoroso demais para com eles. Este epigrama pode ser uma autocrítica, que o poeta fez ao refletir sobre sua vida, durante a qual procurou um ideal de perfeição e que, justamente sendo ideal, jamais seria concretizado inteiramente.

LIX

Εὐδαίμων ὅτι τᾶλλα μανεῖς ἀρχαῖος Ὀρέστας,
Λεύκαρε, τὰν ἀμάν οὐκ ἐμάνη μανίαν·
οὐδ' ἔλαβ' ἐξέστασιν τῶ Φωκέος ἄτις ἐλέγχει
τὸν φίλον † ἀλλαιχ' ἐν δρᾶμ' ἐδίδαξε μόνον·
ἦ τάχα κα τὸν ἐταῖρον ἀπώλεσε τοῦτο ποιήσας,
κῆγῶ τοὺς πολλοὺς οὐκέτ' ἔχω Πυλάδας.

Feliz é o velho Orestes de outrora,

Lêucaro, porque, tendo enlouquecido em tudo,
não enlouqueceu da minha loucura,

nem procurou uma prova de amizade que inculpa o seu amigo, habitante
da Fócida, mas, ao contrário, produziu um único drama:

de fato ele teria perdido rapidamente o seu companheiro,
se tivesse feito aquilo, e eu não tenho mais os meus numerosos Píladas.

O epigrama II se refere a Heráclito de Halicarnasso, poeta e amigo de Calímaco, segundo Estrabão, XIV, 656. Calímaco compõe o epigrama, prestando ao amigo uma emocionante homenagem, recordando os momentos que os dois passavam juntos entretidos em conversações que se estendiam até o pôr do sol, e elogiando as suas qualidades poéticas, comparando os seus cantos com a voz do rouxinol em que Hades que rouba tudo não poderá pôr a mão, imagem que o poeta usa para afirmar o caráter da arte, sobrevivendo à morte de seu criador.

II

Εἶπέ τις, Ἡράκλειτε, τεὸν μόρον, ἐς δέ με δάκρυ
ἤγαγεν, ἐμνήσθην δ' ὅσσάκις ἀμφοτέρω
ἠέλιον λέσχη κατεδύσαμεν· ἀλλὰ σὺ μὲν που,
ξείν' Ἀλικαρνησεῦ, τετράπαλαι σποδίη·
αἱ δὲ τεαὶ ζώουσιν ἀηδόνες, ἦσιν ὁ πάντων
ἄρπακτῆς Ἀΐδης οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ.

Alguém predisse, Heráclito, teu destino, então a lágrima
escorreu-me; aí, lembrei de todas as vezes que nós ambos
assistíamos, em conversa, ao pôr do Sol. Porém, provavelmente, tu,
estrangeiro de Halicarnasso, és cinza há muito tempo;
mas os teus cantos de rouxinóis sobrevivem, quais o Hades
que rouba tudo lança mão.

O epigrama VI critica o poeta Creófito de Samos, autor do poema cíclico a “Tomada de Ecália”, que celebra os sofrimentos de Êurito, rei da Ecália, que ofereceu sua filha Íole em casamento a quem o derrotasse no arco; derrotado por Hércules, recusa-se a dar-lhe a filha, razão por que Hércules destrói Ecália, mata Êurito e leva Íole. No epigrama, Calímaco apresenta a própria obra de Creófito personificada, falando da hospitalidade que ofereceu a Homero em sua casa, e como prêmio por essa recebeu do poeta divino a inscrição do poema a “Tomada de Ecália”.

VI

Τοῦ Σαμίου πόνος εἰμὶ δόμῳ ποτὲ θεῖον αἰοιδόν
δεξαμένου, κλείω δ' Εὐρυτον, ὅσσ' ἔπαθεν,
καὶ ξανθὴν Ἰολεῖαν, Ὀμήρειον δὲ καλεῦμαι
γράμμα· Κρεωφύλω, Ζεῦ φίλε, τοῦτο μέγα.

Eu sou a obra do Sâmio que recebeu outrora em sua casa
o divino aedo, eu celebro Êurito, tudo quanto ele
suportou e a loura Íole, mas eu sou chamado poema de Homero;
para Creófilo, Zeus amigo, isto é grande coisa.

O epigrama VII, que Calímaco dedica a Teeteto, poeta alexandrino conhecido como o autor de vários epigramas (A.P. VII, 444, 449, 727), saúda o caminho escolhido pelo poeta para a composição de suas poesias. Calímaco crê que o gênio de Teeteto será reconhecido por toda a Grécia, não importando que ele não seja contemplado com a coroa de

hera dada como prêmio aos vencedores. Nem sempre o primeiro colocado é o melhor, mas o melhor será sempre louvado.

VII

Ἦλθε Θεαίτητος καθαρὴν ὁδόν· εἰ δ' ἐπὶ κίσσον
τὸν τεὸν οὐχ αὕτη, Βάκχε, κέλευθος ἄγει,
ἄλλων μὲν κήρυκες ἐπὶ βραχὺν οὖνομα καιρόν
φθέγγομαι, κείνου δ' Ἑλλάς ἀεὶ σοφίην.

Teeteto avança pela trilha da pureza. Se este caminho
não conduz, Baco, até a tua hera,
os arautos declararão por breve tempo o nome de outros,
mas a Hélade proclamará para sempre a sabedoria dele.

O epigrama VIII expressa o ideal literário que o poeta almeja alcançar e que se concretiza apenas com uma palavra: sou vencedor. Para chegar a isso, é necessário que o poeta tenha talento e seja bafejado pela inspiração de Dioniso, sem o que suas possibilidades se tornam reduzidas. Para aqueles que sempre tramam injustiças o poeta deseja essa dificuldade, mas para ele é suficiente uma curta palavra, pela força de que ela se reveste.

VIII

Μικρὴ τις, Διόνυσε, καλὰ πρήσσοντι ποιητῆ
ρήσις· ὁ μὲν “Νικῶ” φησὶ τὸ μακρότατον.
Ἦν δὲ σὺ μὴ πνεύσης ἐνδέξιός, ἦν τις ἔρηται·
“Πῶς ἔβαλες;” φησὶ· “Σκληρὰ τὰ γιγνόμενα.”
Τῶ μερμηρίζαντι τὰ μὴ ἴδρικα τοῦτο γένοιτο
τοῦπος· ἐμοὶ δ' , ὦναξ, ἡ βραχυσυλλαβίη.

Uma pequena palavra, Dioniso, basta para o poeta
que realiza belas obras. “Eu venço”, ele diz como o mais importante,
porém, para quem não sobras favoravelmente, se alguém interrogar:
“como te arranjas?”, responde: “as coisas se tornam duras”.
Que essa palavra seja para quem maquina as coisas não justas,
para mim, porém, ó deus, um pequeno número de sílabas.

O epigrama XXVII foi composto por Calímaco para servir de crítica elogiosa ao poeta Arato que escrevera o poema astronômico *Fenômenos*. Calímaco aposta nesse trabalho a influência de Hesíodo, não só quanto à temática, mas também quanto ao estilo, e diz que Arato soube tomar como

modelo os versos hesiódicos mais suaves; por fim, Calímaco saúda o poema que o outro poeta compôs, não sem muitas noites de vigília. Essa referência diz respeito à elaboração erudita.

XXVII

Ἡσιόδου τό τ' ἄεισμα καὶ ὁ τρόπος· οὐ τὸν ἀοιδῶν
ἔσχατον, ἀλλ' ὀκνέω μὴ τὸ μελιχρότατον
τῶν ἐπέων ὁ Σολεὺς ἀπεμάξατο χαίρετε λεπταί
ρήσιες, Ἀρήτου σύντονος ἀγρυπνίη.

Isto é a poesia de Hesíodo, é a maneira de Hesíodo; não o último dos aedos, mas eu receio que o habitante de Soles que modelou sobre o mais suave dos versos épicos. Salve os versos delicados, a intensa insônia de Arato!

OS GRANDES DESLOCAMENTOS NA GENEALOGIA DE JESUS EM LUCAS: UMA QUESTÃO DE CRÍTICA TEXTUAL

Jacyntho Lins Brandão

*Para Nely Pessanha
por tudo que tem feito pelos
estudos clássicos no Brasil*

Examinando a genealogia de Jesus no manuscrito grego dos Evangelhos pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, recenseado por Aland sob o número 2437¹ (o qual parece ter sido produzido em fins do século XI ou princípios do século XII, sendo provavelmente de procedência bizantina,² de que publiquei uma descrição detalhada em *Ágora*³), tive minha atenção voltada para os deslocamentos que se observavam na seqüência dos nomes, deslocamentos que não pareciam dever-se apenas a faltas comuns da parte do copista. Publiquei em *Eikasmos* uma primeira abordagem sobre o problema,⁴ que agora gostaria de retomar, corrigindo algumas das conclusões e ampliando a perspectiva na comparação com alguns outros manuscritos em que um mesmo fator parece ter tido papel relevante na modificação da lista genealógica. Infelizmente há pouca informação sobre o assunto, uma vez que as edições críticas do Novo Testamento se limitam a anotar, no aparato crítico, as variantes dos nomes que constam da genealogia, descurando de sua ordenação. Entretanto, além de gerar variantes textuais evidentemente significativas, ainda que de pouco interesse para o estabelecimento do texto do ponto de vista duma edição crítica, essa ordenação pode servir como indício importante para o agrupamento dos códices em famílias, permitindo uma abordagem mais acurada do processo de sua produção e transmissão, incluindo sua origem e datação, o que naturalmente tem conseqüências no trabalho crítico com o texto, na qualidade de um pré-requisito importante.

O quadro 1 apresenta a genealogia registrada em 2437, a qual, com exceção dos citados deslocamentos, coincide com a seqüência mais

comum, que inclui setenta e seis nomes de José até Deus. A única omissão é a de Hesron, filho de Farés.⁵

QUADRO 1⁶

2437	<i>outros mss.</i>
ioseph	
	iakob N ^c Θ 71 1194 1458 1604
eli	Ø 1184* Lvt(c)
	iakob E
mattath	Ø Afric AM Lvt (c gat)
leui	Ø Afric; melkhi 11056 11642
melkhi	Ø 1220 (hiat Ss); leui 11056 11642
ianna	Ø 115 1005 11056
ioseph	Ø 1005 (hiat Ss); ioannan V ^c
	iakob 11761
mattathiou	Ø 1005 Lvt (e a b c l r ^l)
amos	Ø 1220 Lvt; nange 1319
naoum	anum Lvt (ff ²)
esli	
nangai	amos 1319 salmon V ^c
maath	Ø 544 Lvt (e a aur b c l r ^l) hiat Ss
mattathiou	Ø 213 544 716 et al.
semeei	Ø 716; leui V ^c
ioseph	Ø 716; iosekh p ⁴ et al; iosel 1241; osea Lvt (l)
iouda	
iona	Ø N* 110
rhesa	
zorobabel	Ø Lvt (a 1)
salathiel	Ø Lvt (a)
neri	
	melkhi
	addi
	kossam

	<i>elmodam</i> (Ø 1854 / + mattas-leui 1009)
er	er-addi-kosam-elmodam 903
iose	iesou p ⁴ B et al.; iose-iesou Lvt
eliezer	Ø 828
ioreim	ioram Γ 22 892 1203 1210 et al.
matat	leui 954
leui	matthat 954
symeon	Ø 69
iouda	Ø 69
ioseph	Ø 69 213
ionan	Ø 69; ioram 1194 /1761 Cs (1 ms.)
eliakeim	Ø 69 et al.; ioakeim 2096; mattatha 726
melea	Ø 69 213 et al. ; eliakeim 726
mainan	Ø A et al.; kainan 1203; melea 726
mattatha	Ø 69 1854; mainan 726
nathan	Ø 213
dauid	
iessai	
iobed	
boos	Ø N*
salmon	
naasson	Ø 71* 157 1458; adam Et
	aminadab (c/ variantes)
	aram (c/ variantes)
	ioram (c/ variantes)
	hesron
phares	Ø A 348 2766 176; Arne 713
iouda	Ø 2766
iakob	Ø 2766
isaak	
abraam	Ø 1071
tharra	
nakhor	
saroukh	

ragau	Ø 480* Dtp
phaleg	Ø Dtp
eber	Ø N*
sala	
kainan	Ø p ⁷⁵ vid D Lvt (d) Aphr
arphaxad	
sem	seth Lvt (e)
noe	
lamekh	enokh 903
mathousala	Ø 1071 lamekh 903
enokh	Ø 157 1071; mathousala 903
iared	Ø 157
maleleel	Ø Lvt (e)
kainan	
MELKHI	
ADDI	
KOSAA	
ELMODAM	
AMINADAM	
ARAM	
IORAM	
enos	Ø 176
seth	sem AG 544 903 1012 Lvt (1)
adam	
theou	

Como se vê, arrolam-se vinte e dois nomes de José a Neri, quando se constata a primeira omissão, na seqüência comum, de quatro personagens: Melqui, Adi, Cosaa e Elmodam. Após outros vinte e um nomes, de Er a Naasson, nova omissão, outra vez de quatro nomes: Aminadam, Aram, Ioram e Hesron. Finalmente, após outros vinte e dois nomes, de Fares a Cainan, acontece a inclusão de sete dos nomes anteriormente omitidos: Melqui, Adi, Cosaa, Elmodam, Aminadam, Aram e Ioram. Fechando a lista, temos os quatro últimos integrantes da genealogia (Enós,

Set, Adão e Deus), que sem dúvida se encontram também deslocados pela intromissão da seqüência imediatamente anterior.

Em minha tentativa anterior de compreender a razão desses deslocamentos, cometi dois erros: o primeiro, de supor que o modelo donde deriva a lição de 2437 fosse em escrita contínua, como ele próprio; o segundo, que se trataria de três fólhos, com a seqüência da genealogia, cujas partes inferiores, por algum tipo de “acidente material”, se teriam deteriorado a ponto de não permitir que o copista subsequente soubesse onde incluir os nomes que delas constavam. Fui levado, quanto a isso, pelo surpreendente equilíbrio entre as partes em que se davam as omissões acima apontadas: de José a Neri, contam-se cento e oitenta e duas letras, incluindo-se os artigos; de Er a Naasson, cento e setenta e cinco; de Farés a Cainan, de novo cento e oitenta e dois caracteres.⁷ Ora, ainda que se trate de um acidente, parece que o mesmo se deve a um problema de ordem puramente textual, relacionado com a forma de apresentação do próprio texto. Algo mais simples, portanto, do que supus e, ao mesmo tempo, mais complicado, em vista do número de variantes devidas ao mesmo tipo de acidente (não material, mas de leitura) que se registram em um bom número de manuscritos.

É comum, no caso dos unciais, que a genealogia de Jesus em Lucas se apresente em colunas, não como texto compacto, disposição própria dos manuscritos em minúsculas. Como se pode observar no códice E (do século VIII), nos fólhos 170 verso e 171 recto e verso, o texto é escrito numa única coluna até que inicia a genealogia, passando então para duas, com os nomes ordenados dois a dois. No códice G (século IX), escrito em duas colunas, o que a relação genealógica tem de próprio é a disposição dos nomes, na mesma ordenação em duas colunas, um a um, um sob o outro. Ressalte-se que essa prática de ordenação da genealogia parece muito antiga, pois já ocorre no *Sinaiticus*, datado no século IV, escrito em quatro colunas, preservadas no trecho da genealogia, mas com os nomes dispostos um a um, um sob o outro, como acontece em G. Com efeito, é esse tipo de disposição que parece estar na origem dos deslocamentos observados nesse trecho, o qual, desde época muito recuada, se mostrou particularmente sujeito a variações.

Desse ponto de vista, a reconstituição do arquétipo de que o Evangelho grego da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro depende não se mostra difícil, como se vê no quadro 2.

QUADRO 2

PRIMEIRO FÓLIO		
TOUIOSEPH(?)		TOUPHARES
TOUELEI	TOUER	TOUIOUDA
TOUMATTATH	TOUIOSE	TOUIAKOB
TOULEUI	TOUELIEZER	TOUISAAK
TOUMELKHI	TOUIOREIM	TOUABRAAM
TOUIANNA	TOUMATTATH	TOUTHARRA
TOUIOSEPH	TOULEUI	TOUNAKHOR
TOUMATTATHIOU	TOUSYMEON	TOUSEROUKH
TOUAMOS	TOUIOUDA	TOURHAGAU
TOUNAOUM	TOUIOSEPH	ROUPHALEG
TOUESLI	TOUIONAN	TOUEBER
TOUNAGGAI	TOUELIAKEIM	TOUSALA
TOUMAATH	TOUMELEA	TOUKAINAN
TOUMATATHIOU	TOUMAINAN	TOUARPHAXAD
TOUSEMEEI	TOUMATTATHA	TOUSEM
TOUIOSEPH	TOUNATHAN	TOUNOE
TOUIOUDA	TOUDA(UD)D	TOULAMEKH
TOUIONA	TOUIESSAI	TOUMATHOUSALA
TOURHESA	TOUIOBED	TOUENOKH
TOUZOROBABEL	TOUBOOS	TOUIARED
TOUSALATHIEL	TOUSALMON	TOUMALELEEL
TOUNERI	TOUNAASSON	TOUKAINAN

SEGUNDO FÓLIO		
TOUMELKHI	TOUAMINADAM	TOUENOS
TOUADDI	TOUARAM	TOUSETH
TOUKOSAA	TOUIORAM	TOUADAM
TOUELMODAN	[TOUHESROM]	TOUTH(E)OU

Desde que se admita uma apresentação como a proposta, fica clara a origem da lição atestada por 2437: na lógica de seu modelo, o que prevalece é o critério das colunas, que, iniciadas no primeiro fólio, continuam no segundo, fazendo com que, na leitura da genealogia, se tivesse

de chegar até o nome de Neri, mudar-se de fólio, até Elmodan, continuando-se então, no fólio anterior, de Er – e assim por diante. O copista de 2437 ou aquele de que ele depende utilizou uma outra lógica, pensando que o critério prevalente seria o do fólio (e não o da coluna), o que o levou a interpretar que, uma vez terminada a primeira coluna (com Neri), a relação continuaria no topo da segunda coluna (com Er) – e assim por diante. Esse mau entendimento do critério principal é que provoca, em 2437, a omissão regular das duas primeiras seqüências (Melkhi-Addi-Kosaa-Elmodan e Aminadam-Aram-Ioram), bem como sua inclusão antes da última (Enos-Seth-Adam-Theou), uma vez que as colunas do segundo fólio foram copiadas como se fossem seqüenciais.

Nesse sentido, a possibilidade de variações cresce consideravelmente: como observa Geerlings, numa coluna organizada como no arquétipo de 2437, um outro copista poderia entender que a leitura das colunas se fizesse não verticalmente, mas horizontalmente, o que produziria uma outra variante (considerando-se apenas o segundo fólio, teríamos então uma ordenação assim: Melkhi-Aminadam-Enos-Addi-Aram-Seth-Kosaa-Ioram-Adam-Elmodan-Hesron-Theou). Ainda que esse exercício pareça meramente hipotético – no mínimo diante do fato de que Adão não mais constaria como o penúltimo nome da relação, deixando de ser filho de Deus para passar a ser seu bisneto! – conhecem-se exemplos disso.

O códice 422, com efeito, apresenta a seguinte seqüência:

mattathiou eliakem semei melea ioseph mainan iouda mattatha ioanna
nathan rhesa iessai zorobabel salatiel obed neri boos melkhi salmon
naasson addi kosam aminadam elmodam aram er ioram iose hesron eliezer
phares iorem iouda mathat iakob lebi isaak symeon abraam iouda thara
ioseph nakhor

Não é difícil, também neste caso, perceber que o arquétipo de que deriva apresentaria a genealogia disposta em duas colunas, com os nomes um sob o outro (como se reconstitui no quadro 3), tendo todavia algum copista lido a mesma horizontal e não verticalmente. Contudo, além de ter-se saltado o nome de Davi (o que representaria um tipo de falha comum num catálogo), chama atenção o fato de que o nome de Salatiel siga, como seria normal, o de Zorobabel, quebrando a lógica da leitura vertical. Isso leva a que se reconstitua a genealogia distribuída por dois fólios: tendo omitido, por engano, o nome de Davi, Jessé foi copiado em seu lugar, como pai de Resa, ficando Zorobabel sem correspondente na

coluna da direita; isso me leva a supor que, ao mudar de fólho, o copista retomou a listagem a partir de Salatiel, continuando a proceder sua leitura no sentido horizontal.

QUADRO 3

PRIMEIRO FÓLIO	
TOU MATATHIOU	TOU ELIAKEM
TOU SEMEEI	TOU MELEA
TOU IOSEPH	TOU MAINAN
TOU IOUDA	TOU MATTATHA
TOU IOANA	TOU NATHAN
TOU RHESA	[TOU DA(UI)D] ⁸
TOU ZOROBABEL	TOU IESSAI

SEGUNDO FÓLIO	
TOU SALATIEL	TOU OBED
TOU NERI	TOU BOOS
TOU MELKHI	TOU SALMON
TOU ADDI	TOU NAASON ⁹
TOU KOSAM	TOU AMINADAM
TOU ELMODAN	TOU ARAM
TOU ER	TOU IORAM
TOU IOSE	TOU HESROM
TOU ELIEZER	TOU PHARES
TOU IOREIM	TOU IOUDA
TOU MATTATH	TOU IAKOB
TOU LEBI	TOU ISAAK
TOU SYMEON	TOU ABRAAM
TOU IOUDA	TOU THARA
TOU IOSEPH	TOU NAKHOR

Caso mais intrigante encontramos no manuscrito 1780, minúsculo em uma única coluna, datado no século XI, em cujo fólho 65^r a lista, escrita em letra muito pequena, se apresenta como reproduzida no

quadro 4. Parece que o copista espera que seja lida na horizontal, tendo em vista seu término com Adão e Deus.

QUADRO 4:

ioseph	tou eli	tou matthan	tou leui	tou melkhi
tou ianna	tou ioseph	tou amos	tou esli	tou maath tou
iouda	tou rhesa	tou salathiel	tou melkhei	tou kosam
tou er	tou eliezer	tou mathat	tou symeon	tou ioseph
tou eliakeim	tou mainan	tou nathan	tou iessai	tou booz
tou nasson	tou aram	tou hesrom	tou iouda	tou mattathiou
tou naoum	tou nange	tou matthiou	tou naoum	tou ioseph
tou ionan	tou zorobabel	tou neri	tou addi	tou elmodam
tou iose	tou ioreim	tou leui	tou iouda	tou ionan
tou melea	tou nathan	tou mattatha	tou da(ui)d	tou iobed
tou salmon	tou aminadab	tou ioram	tou phares	tou isaak
tou thara	tou seroukh	tou phaleg	tou sala	tou arphaxad
tou noe	tou mathousala	tou iared	tou kainan	tou seth
tou th(eo)u	tou iakob	tou abraam	tou nakhor	tou ragau
tou eber	tou kainan	tou sem	tou lamekh	tou enokh
tou maleleel	tou enos	tou adam		tou th(eo)u

Quem produziu 1780 é geralmente citado como exemplo de copista totalmente descuidado, senão desnordeado, como o considera, por exemplo, Metzger, por não ter percebido que, no interior de sua relação, Deus aparece como filho de Jacó (ainda que se inclua também no final da genealogia, como pai de Adão). Esse deslocamento tão anômalo parece derivar do mau entendimento da disposição da genealogia em duas colunas, com os nomes organizados na horizontal, como já havia observado Geerlings.¹⁰ Todavia, isso não explica tudo, pois parece que, neste caso, há um acúmulo de equívocos da parte do copista, os quais passo a comentar, tomando como referência o quadro 4, em que busco reconstituir o modelo de 1780.

QUADRO 5

PRIMEIRO FÓLIO	
TOUIOSEPH	TOUELI
TOU MATTHAT	TOULEUI
TOU MELKHI	TOU IANNA

SEGUNDO FÓLIO	
TOUIOSEPH	TOU MATTATHIOU
TOU AMOS	TOU NAOUM
TOUESLI	TOU NANGE
TOU MAATH	TOU MATTHIOU
[TOU SEMEEI]	TOUIOSEPH (+NAOUM)
TOU IOUDA	TOU IONAN
TOU RHESA	TOU ZOROBABEL
TOU SALATHIEL	TOU NERI
TOU MELKHEI	TOU ADDI
TOU KOSAM	TOU ELMODAN
TOUER	TOUIOSE
TOUELIEZER	TOU IOREIM
TOU MATTATH	TOULEUI
TOU SYMEON	TOU IOUDA
TOUIOSEPH	TOU IONAN
TOUELIAKEIM	TOU MELEA
TOU MAINAN	TOU NATHAN (?)
	TOU MATTATHA
TOU NATHAN	TOUDA(UI)D
TOUIESSAI	TOUIOBED
TOU BOOZ	TOU SALMON
TOU NASSON	TOU AMINADAB
TOU ARAM	TOU IORAM
TOU HESROM	TOU PHARES
TOU IOUDA	

TERCEIRO FÓLIO	
	TOUIAKOB
TOUISAAK	TOU ABRAAM
TOU THARRA	TOU NAKHOR
TOU SEROUKH	TOU RHAGAU
TOU PHALEG	TOUEBER
TOU SALA	TOU KAINAN
TOU ARPHAXAD	TOU SEM
TOU NOE	TOU LAMEKH
TOU MATHOUSALA	TOU ENOKH
TOU IARED	TOU MALELEEL
TOU KAINAN	TOU ENOS
TOU SETH	TOU ADAM
TOU TH(EO)U	

O início da listagem teria sido copiado corretamente no sentido horizontal, até o fim do primeiro fólio, motivo por que, em 1780, os seis primeiros nomes estão na ordem tradicional. A partir do segundo fólio, contudo, por algum motivo difícil de saber, o copista entendeu que os nomes se encontravam ordenados verticalmente, uns sob os outros, e foi assim que os copiou. Ao chegar ao final da primeira coluna do segundo fólio passou para o início da segunda coluna, fazendo o mesmo no fólio seguinte. Isso é que fez com que Judá aparecesse como filho de Matatias, bem como Deus como filho de Jacó.

Para citar um último exemplo, que demonstra como os processos de variação da genealogia estão em ação desde períodos recuados, não afetando apenas os manuscritos em minúsculas, tomemos o códice E, com a vantagem de que poderemos examinar tanto a própria apresentação do texto como nele se encontra, quanto o modelo de que parte. A ordenação dos nomes é a seguinte:

QUADRO 6

170 ^v	
TOUELEI	TOULEUI
TOUIAKOB	TOUMELKHEI
TOU MATTHAT	TOUIOANNA
TOUIOSEPH (mudou de fólio)	TOULEUI (mudou de fólio)
TOU MATTATHIOU	TOUSYMEON
TOU AMOS	TOUIOUDA
TOU NAOUM	TOUIOSEPH
TOUESLEI	TOUIOANAN
TOU NAGGAI	TOUELMODAN (eliakeim)
TOU MAATH	TOUMELEA
171 ^r	
TOU MATTATHIOU	TOU MAINAN
TOUSEMEEI	TOU MATTATHA
TOUIOSEPH	TOU NATHAN
TOUIOUDA	TOU DAUID
TOUIOANAN	TOUIESSAI
TOURHESA	TOU OBIED?
TOUZOROBABEL	TOU BOOZ
TOUSALATHIEL	TOUSALMON
TOUNEREI	TOUNAASSON
TOUMELKHEI	TOU AMINADAB
TOU ADDEI	TOU ARAM
TOU KOSAM	TOUEZROM
TOUELMODAM	TOU PHARES
TOUER	TOUIOUDA
TOUIOSE	TOUIAKOB
TOUELIEZER	TOUISAAK
TOUIOREIM	TOU ABRAAM
TOU MATHAT	TOU THARA
TOUNAKHOR (mudou de fólio)	TOULAMEKH (mudou de fólio)

TOU SAROUKH	TOU MATHOUSALA
TOURAGAU	TOUENOKH
TOUPHALEG	TOUIARED
TOUEBER	TOUMALELEEL
TOU SALA	TOU KAINAN
TOU KAINAN	TOU ENOS
171 ^v	
TOU ARPHAXAD	TOU SETH
TOU SEM	TOU ADAM
TOU NOE	TOU TH(EO)U

Ao que tudo indica, considerando-se o fim da listagem, no fólho 171^v, parece que a lógica adotada pelo copista de E é a da coluna, o que faria com que a genealogia se fechasse com os três nomes bem conhecidos: Set-Adão-Deus. Entretanto, o copista não percebeu que em seu modelo, se a ordenação das colunas se faz na horizontal, nome sob nome, prevalece a lógica do fólho, o que faz com que os deslocamentos, em grandes blocos, se verifiquem, nos locais que indiquei acima em que houve mudança de fólho. Assim, o seu arquétipo poderia ser reconstituído como no quadro 7.

QUADRO 7

PRIMEIRO FÓLIO	
TOUELEI	TOULEUI
TOUIAKOB	TOUMELKHEI
TOU MATTHAT	TOU IOANNA
SEGUNDO FÓLIO	
TOUIOSEPH	TOULEUI
TOU MATTATHIOU	TOU SYMEON
TOU AMOS	TOU IOUDA
TOU NAOUM	TOUIOSEPH
TOUESLEI	TOU IOANAN
TOU NAGGAI	TOU ELMODAN (eliakeim)

TOU MAATH	TOU MELEA
TOU MATTATHIOU	TOU MAINAN
TOU SEMEEI	TOU MATTATHA
TOUIOSEPH	TOU NATHAN
TOUIOUDA	TOU DAUID
TOUIOANAN	TOUIESSAI
TOURHESA	TOU OBIED?
TOUZOROBABEL	TOU BOOZ
TOUSALATHIEL	TOU SALMON
TOUNEREI	TOU NAASSON
TOUMELKHEI	TOU AMINADAB
TOUADDEI	TOU ARAM
TOU KOSAM	TOU EZROM
TOUELMODAM	TOU PHARES
TOUER	TOUIOUDA
TOUIOSE	TOUIAKOB
TOUELIEZER	TOUISAAK
TOUIOREIM	TOU ABRAAM
TOU MATHAT	TOU THARA

TERCEIRO FÓLIO	
TOUNAKHOR	TOU LAMEKH
TOUSAROUKH	TOU MATHOUSALA
TOURAGAU	TOU ENOKH
TOUPHALEG	TOU IARED
TOUEBER	TOU MALELEEL
TOUSALA	TOU KAINAN
TOU KAINAN	TOU ENOS
TOU ARPHAXAD	TOU SETH
TOU SEM	TOU ADAM
TOU NOE	TOU TH(EO)U

Que eu conheça, Geerlings é o único estudioso a ocupar-se da ordenação dos nomes na genealogia de Jesus em Lucas, estudando-a na família P (constituída por sete manuscritos) e na família E e seus correlatos (nove manuscritos), com resultados convincentes em termos da constituição dos estemas. Entretanto, ele não atenta para o que estou chamando de duas lógicas de leitura: a da coluna e a do fólio, ou seja, se é o espaço da página ou não que constitui fator determinante para a organização do texto dentro de seus limites. Parece que o critério mais antigo seria o da coluna que, lida na vertical, continuaria em fólhos subseqüentes (esse é o modelo do *Sinaiticus*). Ora, o problema que afeta a genealogia de Lucas poderia então derivar da mudança de critério observada no processo de organização do texto, quando, num período posterior, tende a prevalecer a lógica do fólio, que acaba constituindo-se como uma página em que se supõe que se encontre um conjunto textual coerente. Essa mudança se explicaria pela dificuldade que implicaria, para o leitor, ter de seguir a coluna mudando de página.

Caso esse raciocínio seja correto, apontaria para um arquétipo recuado no tempo no caso do Evangelho grego da Biblioteca Nacional, uma vez que a razão dos deslocamentos que ele registra se deve ao não entendimento da lógica da coluna – provavelmente num período em que a lógica da página já era a mais comum.

NOTAS

¹ALAND, Kurt. Zur Liste der neutestamentlicher Handschriften, *Theologische Literaturzeitung* LXXVIII, 1953, col. 484; ALAND, Kurt. Liste der neutestamentlicher Handschriften V, *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche* XLV, 1954, p. 195. Também RICHARD, Marcel, *Repertoire des bibliothèques et des catalogues des manuscrits Grecs*, Paris, 1958, p. 196, col. 484, n. 30-32. O manuscrito da Biblioteca Nacional volta a ser referido em ALAND, Kurt & ALAND, Barbara, *Der Text des Neuen Testaments: Einführung in die Wissenschaftlichen Ausgaben sowie in Theorie und Praxis der modernen Textkritik*, 2 Auflage, Stuttgart, 1989, p. 234-235.

²Cf. PINHEIRO, Ana Virgínia. O evangelho manuscrito em grego existente no acervo da Biblioteca Nacional Brasileira. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 118, p. 15, 1998.

³BRANDÃO, Jacyntho Lins. O códice 2437 do Novo Testamento grego (Evangelho grego da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro). *Ágora*, n. 4, p. 39-56, 2002.

⁴BRANDÃO, Jacyntho Lins. A genealogia de Jesus no manuscrito grego da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Lucas, 3, 23-38). *Eikasmos: Quaderni Bolognesi di Filologia Classica*, n. 10, p. 147-162, 1999.

⁵ Tomo como referência na elaboração do quadro comparativo as informações existentes na nova *editio maior* do Evangelho de Lucas, THE AMERICAN AND BRITISH COMMITTEES OF THE INTERNATIONAL GREEK NEW TESTAMENT PROJECT, *The Gospel According to St. Luke*, p. 69-75, além de em GEERLINGS, *Family II in Luke*, para o códice 1780, e GEERLINGS, *Family E and its Allies in Luke*, para os manuscritos G, H, Π, Ω, 44, 65, 98, 219 e 422.

⁶ As referências aos manuscritos do Novo Testamento se fazem de acordo com o padrão comum, incluindo papiros, unciais, minúsculos, lecionários e traduções antigas (ver a lista em THE AMERICAN AND BRITISH COMMITTEES OF THE INTERNATIONAL GREEK NEW TESTAMENT PROJECT, *The Gospel According to St. Luke*). O símbolo ∅ indica que o nome em questão não se registra nos manuscritos em seguida listados.

⁷ BRANDÃO, *Eikasmos*, p. 158-160.

⁸ Saltou dauid.

⁹ Inverteu a ordem naasson/addi.

¹⁰ GEERLINGS, *Family II in Luke*, p. 133.

O ARTESANATO FEMININO EM ROMA E OS TEXTOS ANTIGOS: FIANDEIRAS E TECELÃS

Zélia de Almeida Cardoso

*Para Nely Pessanha,
trabalhadora incansável,
artesã de uma vida.*

RESUMO

Embora o trabalho das mulheres tenha sido bastante limitado, em Roma, não se pode deixar de lado o papel desempenhado pelo artesanato feminino, representado, sobretudo, por atividades de tecelagem e fiação, realizadas em nível profissional e doméstico. A poesia latina faz numerosas referências às fiandeiras e tecelãs romanas e aborda mitos que se relacionam com o assunto.

Palavras-chave: Trabalho feminino; artesanato; tecelagem e fiação; poesia latina.

Quando se menciona o trabalho feminino em Roma – bem como na Grécia e em outras sociedades mediterrâneas – e, sobretudo, o artesanato realizado por mulheres, pensa-se imediatamente em atividades relacionadas com a tecelagem. Foi nos teares que as romanas de todas as épocas, qualquer que fosse sua idade e suas condições sociais, encontraram uma forma de ocupar-se, realizando um trabalho importante, dignificante e útil e desenvolvendo sua capacidade criativa e estética. Iniciada, certamente, como solução imediata de uma necessidade – a de confeccionar vestes que servissem de proteção nas intempéries – a tecelagem se transformou, com o passar do tempo, em labor qualificado e em arte.

O trabalho feminino sempre foi bastante limitado, em Roma. Às mulheres pobres pouco restava, como meio de vida, além da prostituição, da dança, de uma ou outra prática musical, da feitiçaria, dos serviços domésticos – aí incluídos os das criadas (*seruae*), amas (*nutrices*) e parteiras (*obstetrices*), bem como os das cabeleireiras (*tonstrices*), maquiadoras (*ornatrices*) e costureiras (*sarcinatrices*) – e, também, das

atividades relacionadas com a fiação e a tecelagem. Carcopino (1990, p. 218 seq.), reportando-se a profissões femininas e baseando-se em inscrições preservadas no *Corpus Inscriptionum Latinarum*, mostra que era muito pequeno o número das mulheres que se dedicavam a trabalhos feitos fora de casa e usualmente realizados por homens. Tendo examinado mil epitáfios, afirma que só encontrou um de uma livreira (*libraria*) (VI, 9, 525), um de uma copista (*amanuensis*) (9, 545), um de uma estenógrafa (*notaria*) (33, 892), dois de pedagogas (758, 59), contra dezoito de pedagogos, quatro de médicas (*medicae*) (614-9; 617), contra cinqüenta e um de médicos, e ainda um de uma pescadora (*piscatrix*) (9, 801), um de uma verdureira (*negotiatrix leguminaria*) (9, 683), duas de comerciantes de lãs (*lanipendae*) (9, 497-9; 498) e duas de comerciantes de sedas (*sericariae*) (9, 891-9; 892). Os números são, realmente, pouco significativos.

Claude Mossé (1980, p. 24-25), ao discorrer sobre o trabalho na Antigüidade, considera como algo à parte entre as atividades profissionais de caráter industrial as que envolviam a fabricação de tecidos e que eram realizadas principalmente por mulheres, no interior das casas, mediante utilização de técnicas elementares, só atingindo a categoria de atividade artesanal profissional em casos excepcionais. Ao analisar o artesanato nas cidades gregas, Mossé (1980, p. 144-145) faz referência à fabricação de tecidos e roupas, atividade essa que se manteve, na época clássica, como uma indústria doméstica basicamente feminina, devendo haver, ademais, oficinas de confecções, como se depreende de algumas informações colhidas em Xenofonte, citadas pela autora.

Christophe Badel¹, referindo-se ao mundo romano, menciona a existência de oficinas de tecelagem nas quais se realizava o aprendizado profissional. Apesar de dizer que as mulheres artesãs eram “obscuras entre os obscuros”, sendo pouco lembradas nas fontes históricas, mostra que, embora escassa, a documentação que existe é prova de que a atividade das tecelãs profissionais, oriunda sem nenhuma dúvida da vida doméstica, era de grande importância para a sociedade romana. Após reportar-se a papiros egípcios que fornecem alguns pormenores sobre as condições de trabalho dessas artesãs, bem como sobre os processos de aprendizagem e as taxas cobradas, Badel apresenta um fragmento do texto² de um contrato feito entre uma senhora residente no Egito romano e um tecelão, para que ele ensinasse seu ofício a uma menina escrava³.

Depreende-se, pois, que havia realmente oficinas no mundo romano nas quais se realizavam os trabalhos de tecelagem e onde as meninas aprendiam a arte de tecer para tornarem-se artesãs de profissão e poderiam competir com *uestiarii*, *plumarii* e *serarii*, ou seja, com homens que trabalhavam na confecção de túnicas, bordados e roupas de seda⁴. A fiação e a tecelagem eram indiscutivelmente as principais formas de artesanato possíveis às mulheres.

As artesãs profissionais concorriam, entretanto, com as trabalhadoras domésticas. Gregas ou romanas, as mulheres eram habituadas, desde a infância, aos trabalhos de fiar e tecer, “trabalhos femininos”, segundo diz Tibulo em uma de suas elegias (Tib. II, 1, 63); trabalhos que, segundo ele, nasceram na vida campestre, do contato direto com a natureza.

Analisando “a figuração das mulheres” em vasos gregos, François Lissarrague (1990, p. 251) faz referência às “poucas imagens” que mostram o trabalho feminino. Entre elas, em lugar de destaque, estão as cenas de que participam fiandeiras e tecelãs, tais como a que pode ser observada no conhecido lécito de Amásis⁵, no qual estão representadas nove mulheres que trabalham com a lã, pesando-a, fiando, tecendo e dobrando o tecido já pronto. Além de considerar o valor documental do vaso, Lissarrague procura interpretar a intenção do pintor, uma vez que na curva superior do bojo do vaso há uma cena de dança. Para aquele estudioso

do assunto, “a tecelagem e a dança são complementares” no vaso; “o imaginário grego assinalou analogias entre o movimento da lançadeira e o das dançarinas”; além do mais, segundo ele acentua, o lécito foi encontrado junto a outro, exatamente igual quanto ao formato, mas que reproduzia uma cena de casamento. Fazendo-se a “leitura”, de um vaso para outro, encontram-se os três momentos essenciais de atividade feminina: a tecelagem, a dança e o casamento. A movimentação da mulher segurando o fuso lembra a gesticulação de uma dançarina; o gesto de levantar o tecido, por sua vez, evoca o de uma noiva a levantar o véu.



Louise Bruit Zaidman (1990, p. 431 seq.) vê a tecedeira grega como a imagem canônica da esposa perfeita, da mulher que se opõe à que participa de sacrifícios ou de assembléias. A tecelagem, para a autora, é uma “atividade tradicional e emblemática das mulheres”, “intimamente ligada ao ritual”. É uma atividade que, embora desempenhada pela dona da casa, que se ocupa em companhia de servas, em volta do tear, das navetas e dos cestos de lã, ultrapassa o mundo do *oikos* e evoca o culto de Atena, que, segundo a lenda mítica, ensinou às mulheres a arte de tecer, arte que se nivela à instituição da agricultura e que “conota a vida cultivada”, a “fundação da vida cívica”. A mulher ocupa um lugar decisivo no ritual da peplofória, a oferenda do novo peplo à deusa, tecido de acordo com exigências especiais.

Mas voltemos a Roma, onde todas as meninas aprendiam a fiar e tecer. Na complexa cerimônia da *confarreatio*, a forma solene do casamento romano, ao lado dos muitos elementos simbólicos e tradicionais ali presentes⁶, chama-nos a atenção a constituição do cortejo nupcial, do qual faziam parte três companheiras da noiva que a seguiam, quando, ao cair da noite, ela saía da casa de seu pai e se dirigia à do esposo: a primeira levava-lhe a roca, a segunda, o fuso, e a terceira, a *pronuba*, a acompanhava até o leito⁷. A roca e o fuso são os únicos objetos particulares da noiva, levados por membros do cortejo à casa do esposo. São o símbolo das prendas domésticas da jovem, de sua habilidade e da capacidade que terá para gerir seu lar e transformar-se numa respeitável *materfamilias*.

No conhecido epitáfio de Cláudia, da época dos Gracos (133-122 a.C.), preservado no *C.I.L.* I² 1211⁸, o sujeito da enunciação fala da morta, refere-se ao esposo que a amava, aos filhos que teve, a algumas de suas qualidades e, para concluir, no último verso, menciona as principais ações que marcaram sua vida:

Domum seruavit, lanam fecit. dixi. abei.

Ela cuidou da casa, fiou a lã. É o que eu tinha a dizer. Podes ir⁹.

Fiar a lã parece ter sido realmente o indicativo da mulher honesta na Roma antiga, daí o costume de figurarem a roca e o fuso no cortejo de casamento e de ser mencionada a arte da fiação na epigrafia fúnebre latina. Tito Lívio, no célebre relato da morte de Lucrecia, conta que foi a honestidade da jovem mulher que despertou a cega paixão de Sexto Tarquínio, quando ele e Tarquínio Colatino, o esposo de Lucrecia, ao

chegarem a Colácia, numa visita-surpresa, depois de terem visto em Roma as filhas e noras do rei divertindo-se num banquete, encontraram a jovem mulher “no meio da sala, noite alta, a fiar a lã, entre escravas vigilantes”¹⁰. A beleza e a respeitabilidade de Lucrecia excitaram de tal forma Sexto Tarquínio que o levaram ao crime de estupro e a todas as consequências dele decorrentes¹¹.

Na poesia latina há inúmeras referências às atividades das fiandeiras e tecelãs. A elegia II, 1, de Tibulo, é um dos exemplos. Nesse texto, em que o motivo principal é a celebração da paz e da doçura da existência no campo, o poeta, após evocar as cerimônias religiosas rústicas e os sacrifícios que são feitos em homenagem aos deuses, mostra que foi a vida rural que fez com que o ser humano adquirisse seus melhores conhecimentos. Foi no campo que os homens aprenderam a lavrar e a construir suas primeiras casas, a plantar e a colher o produto de seu plantio, a modular o som numa flauta primitiva e a executar as primeiras danças. Foi ali que as crianças se adestraram na confecção de guirlandas e as meninas desenvolveram suas primeiras atividades como fiandeiras e tecelãs. Vejam-se as palavras de Tibulo:

... rure etiam teneris curam exhibitura puellis
molle gerit tergo lucida uellus ouis:
hinc et femineus labor est, hinc pensa colusque
fusus et adposito pollice uersat opus,
atque aliqua adsidue tatrix operata mineruam
cantat, et appulso tela sonat latere (Tib. II, 61-66)

... é no campo, também, que, para dar uma tarefa às meninas em flor,
a branca ovelha traz em seu dorso um velo macio:
é dali que nasce o labor feminino, nascem dali a rocada e a roca;
e o fuso que executa sua função girando sob a ação dos dedos,
e a tecelã que canta, aplicando-se constante às artes de Minerva,
e o tear que ressoa ao ser-lhe impelido o pente.

Nesses poucos versos, além de sugerir uma cena bucólico-elegíaca, Tibulo faz uso de todo um vocabulário próprio da tecelagem e da fiação: *pensum* (rocada), *colus* (roca), *fusus* (fuso), *tatrix* (tecelã), *minerua* (arte de Minerva, tecelagem), *tela* (tear), *latus* (pente). É um vocabulário que vai ser utilizado amiúde por todos aqueles que se referem à arte de fiar e tecer.

Considerada pelo poeta como “labor feminino” – *femineus labor* – tal arte era tida como indigna de ser executada por homens, sobretudo por certa categoria de varões, destinados a outros tipos de ocupação. Na

Arte de Amar, lembrando o amor juvenil de Aquiles, escondido por Tétis na ilha de Ciro, disfarçado em menina, Ovídio se dirige ao futuro guerreiro em apóstrofe, interpela-o e lembra-lhe a missão que terá: não lhe cabe ocupar-se de lãs guardadas em cestos, ou segurar a roca; é preciso abandonar o fuso, impróprio para as mãos de quem em breve segurará armas mortais:

Quid facis, Aeacide? Non sunt tua munera lanae;
Tu titulos alia Palladis arte petas.
Quid tibi cum calathis? Clipeo manus apta ferendo est.
Pensa quid in dextra, qua cadet Hector, habes?
Reiice succintos operoso stamine fusos:
Quassanda est ista Pelias hasta manu (AA I, 689-694)

Que fazes, Eácida? As lãs não são ofício para ti;
Procura teus títulos de glória com a outra arte de Palas.
Que tens a ver com os balaies? Tua mão é própria para segurar o escudo.
Por que manténs a roca na destra pela qual Heitor tombará?
Atira longe os fusos, enrolados com os laboriosos fios.
É a lança do Pélion que deve ser brandida por essa mão¹².

Cabe às mulheres a arte do tear. Sejam de que categoria forem, pertençam à camada social que pertencerem. Escravas ou nobres, meninas, moças ou anciãs, todas devem ocupar-se com o ofício que dignifica e enobrece.

Virgílio, nas *Geórgicas* (I, 390-392), alude ao trabalho noturno das *puellae* que cardeiam a lã, à luz da lâmpada acesa¹³, não se sabendo ao certo se ele se referia a moças livres ou escravas, uma vez que a palavra *puella* é ambígua em sua significação e que o trabalho com a lã podia ser executado por jovens patrícias ou servas da casa.

Tíbulo, numa deliciosa imagem inserida na elegia I, 3, cede a palavra ao eu-poético para que ele se dirija à amada distante e, numa antevisão do retorno, sonhe com o que ocorre longe de seus olhos. Num apelo endereçado a ela, em palavras repassadas de doçura e de poesia, ele também se refere ao labor noturno de uma *puella* – aqui uma escrava, certamente, uma moça cansada de trabalhar, que adormece, exausta, deixando a roca escapar de suas mãos, enquanto uma velhinha doba a lã, contando histórias à senhora:

At tu casta precor maneas, sanctique pudoris
adsideat custos sedula semper anus.
Haec tibi fabellas referat positaque lucerna

deducat plena stamina longa colu;
at circa grauibus pensis adfixa puella
paulatim somno fessa remittat opus (Tib.I, 3, 83-88)

Mas quanto a ti, eu te peço que permaneças casta, e que uma anciã dedicada esteja sempre a teu lado como guardiã de teu santo pudor. Que ela te conte histórias e, à luz da lâmpada acesa, desfie os longos fios de uma roca bem guarnecida; e que perto dela uma jovem, segurando a pesada rocada, vencida pouco a pouco pelo sono, deixe cair seu trabalho.

O trabalho das fiandeiras e tecelãs pode ser feito de dia, à noite, ao alvorecer. Na *Eneida*, como que a insinuar o que todos sabem, ao falar de Vulcano que, em plena madrugada, deixa o leito de amor para dirigir-se à forja, Virgílio compara a atitude do deus à da virtuosa senhora que conclama as escravas para fiar, quando o sol ainda não nasceu. Segundo o poeta, Vulcano se levanta no meio do curso da noite,

cum femina primum
cui tolerare colo uitam tenuique Minerua
impositum, cinerem et sospitos suscitatur ignes
noctem addens operi famulasque ad lumina longo
exercet penso, castum ut seruare cubile
coniugis et possit paruos educere natos (Virg. E. VIII, 408-413)

à hora em que a mulher – a quem se impôs que espantasse o sono com a roca e com os delicados trabalhos de Minerva – reanima a cinza e o fogo adormecido; ela associa a noite a seu trabalho e manda as criadas para perto da lâmpada, para a prolongada tarefa de fiar, a fim de que possa conservar casto o leito do esposo e educar os filhos pequenos.

Assim como não há um horário determinado para a fiação e os trabalhos do tear, não há uma classe especial de mulheres que se dedicam ao labor. Todas pesam a lã, separam os flocos, dobam, fiam, tecem, bordam: meninas, moças, viúvas, anciãs, escravas, rainhas.

Propércio, cedendo a palavra a Cíntia, em uma das elegias, faz com que ela se lamente do atraso do amante e relate as atividades que realizou para que o tempo passasse, nas longas horas de espera¹⁴:

Nam modo purpureo fallebam stamine somnum
rursus et Orphaeae carmine, fessa, lyrae (Prop. I, 3, 41)

Ora eu enganava o sono com os fios de púrpura,
ora, já cansada, com canções, ao som da órfica lira.

Horácio, na conhecida ode II, 18, ao mencionar as riquezas que não tem – enfeites de ouro e marfim em sua casa, colunas de mármore da Numídia, um palácio digno de Átalo – faz referências ao fato de também não ter clientes nobres que fiem para ele:

Nec Laconicas mihi
Trahunt honestae purpuras clientes (Hor. *Od.* II, 18, 7-8)

... nem, para mim, clientes bem-nascidas
fiam púrpuras lacônias¹⁵.

O fato de mulheres ricas executarem trabalhos de tecelagem poderia parecer estranho se não fosse corroborado por Suetônio. Ao referir-se à simplicidade que caracterizava Augusto, ele lembra que as túnicas do *princeps* eram tecidas em casa, pela esposa, pela filha e pelas netas (Suet. *Aug.*, 73). Tibulo, indo a outro extremo da escala social, evoca a figura da prostituta velha, que já não conta com suas graças para obter e receber favores e só consegue uma fonte de renda com trabalhos de fiação:

At quae fida fuit nulla, post uicta senecta
ducit inops tremula stamina torta manu
firmaque conductis adnectit licia telis
tractaque de niueo uellere ducta putat. (Tib. I, 6, 77-80)

Aquela que nunca foi fiel, depois de ser vencida pela velhice,
endireita, sem forças, com a mão trêmula, a lã retorcida,
ata os fios resistentes ao tear, por um salário,
e desbasta, dobando-a, a lã retirada de um velo branco.

No enfoque de antigas lendas, são comuns, entre os poetas latinos, as associações de personagens femininas de todas as classes sociais com a arte de fiar e tecer.

Na *Eneida*, de Virgílio, Dido presenteia o amante com um manto feito por ela e recamado a capricho. E Enéias se mostra, em sua beleza e esplendor, ostentando o presente da poderosa rainha de Cartago:

Atque illi stellatus iaspide fulua
ensis erat Tyrioque ardebat murice laena
demissa ex umeris; diues quae munera Dido
fecerat et tenui telas discreuerat auro (Virg. *E.* IV, 261-264).

Tinha ele uma espada constelada de fulvo jaspe
e brilhava num manto de púrpura tória que lhe pendia
dos ombros; era um presente que a rica Dido lhe fizera:
e com delicados fios de ouro ela havia bordado o tecido¹⁶.

Nas tragédias de Sêneca, algumas soberanas também se dedicam
ao popular artesanato. Em *Fedra*, a rainha de Atenas reconhece que só a
paixão intensa que vive a impede de executar o trabalho costureiro:

Palladis telae uacant
et inter ipsas pensa labuntur manus (Sen. *Phae.* 103-104)

os teares de Palas são deixados de lado
e os fios de lã já preparados escapam de minhas mãos¹⁷.

Em *Agamêmnon*, Clitemnestra se vale de uma túnica, tecida por ela
própria, para levar o esposo à morte. Segundo o que diz o coro, formado
por mulheres de Micenas, a rainha, ao ver o esposo recostado no triclinio,
vestido com um traje que pertencera ao rei de Tróia, simula um carinho
especial e pede-lhe que vista a roupa fatídica:

En ipse picta ueste sublimis iacet,
Priami superbas corpore exuuias gerens.
Detrahere cultus uxor hostiles iubet,
induere potius coniugis fidae manu
textos amictus (*Aga.* 879-883)

Eis que ele, [Agamêmnon], se deita majestoso, com suas vestes
coloridas, trazendo sobre o corpo o soberbo espólio de Príamo.
Mas a mulher lhe pede que tire a indumentária inimiga
e que antes se vista com os trajes tecidos
pela mão da esposa fiel.

A associação dessas mulheres aristocráticas com as tarefas das
fiandeiras e tecelãs é ocasional¹⁸, mas reflete, evidentemente, um costum
me bastante comum.

Há poemas latinos que vão além, não se limitando a referências so
bre tais trabalhos: exploram mitos gregos em que a fiação e a tecelagem
são elementos fundamentais para a sua própria constituição. É o caso de
textos em que se focalizam as figuras das Moiras, de Penélope, de Filomela
e de Aracne, personagens que foram “adotadas” em Roma e passaram a
ser trabalhadas por poetas latinos.

O mito das Moiras ou Meras é antiquíssimo, na Grécia. Mencionada
na *Ilíada* (IV, 517; V, 83; XII, 116 *et passim*) e na *Odisséia* (III, 269

e XI, 292) como gênios da morte, são nomeadas por Hesíodo, na *Teogonia* (Hes. *Teog.* 217 seq.): Cloto (*Klothó* = Fiandeira), Láquesis (*Láchesis* = Distribuidora) e Átropos (*Átropos* = Inflexível). J. Torrano (Hesíodo, 1995, p. 117), em sua tradução do poema, as considera como as divindades que “aos mortais, tão logo nascidos, dão os haveres de bem e de mal”. Filhas da Noite, ou, conforme outra versão, de Zeus e Têmis, são guardiãs da ordem do mundo e justiceiras, castigando aqueles que ofendem as leis naturais¹⁹. Em Roma, foram identificadas com as Parcas, consideradas inicialmente como espíritos ligados aos nascimentos e, mais tarde, como três irmãs que presidem ao nascimento, casamento e morte dos seres humanos. Representadas como fiandeiras, fiam, tecem e cortam o fio da vida de cada ser.

Numerosos poetas latinos mencionaram uma ou outra Parca em seus poemas, nem sempre fazendo a distinção entre a que fia, a que tece e a que corta. Catulo as descreve detalhadamente em um de seus textos poéticos (Cat. 64, 305 seq.), considerando-as como convidadas ao festim das núpcias de Tétis e Peleu: quando os deuses se assentaram à mesa do banquete, elas começaram a cantar. Conforme a descrição do poeta, estavam vestidas com longas túnicas brancas, com bordados de púrpura, traziam fitas brancas nos cabelos e “suas mãos executavam o trabalho eterno, de acordo com o rito” – a esquerda segurava a roca, envolvida em lã macia; a direita esticava os fios, dando-lhes forma, ou manejava o fuso; acertavam o trabalho com os dentes enquanto pequenos flocos de lã caíam nos cestos; falavam do destino dos homens em seus cantos.

Não há nessa descrição, a usual distinção entre as atribuições de cada uma. Todas são fiandeiras e executam o mesmo trabalho.

Virgílio (*Buc.* IV 46-47; *En.* I, 22; V, 798; X, 418 etc.) e Horácio (*Od.* II, 6, 9; 16, 39; 17, 16; *C. Saecl.* 25; *Ep.* 13, 15) as consideram como regentes do destino. Pseudo-Sêneca, na pretexto *Otávia* (*Ot.* 14-17), sem atentar para o significado do nome de Cloto (Fiandeira), atribui-lhe o papel normalmente dado a Láquesis (Inflexível). No prólogo da peça, a filha de Cláudio fala de seus sofrimentos e de um desejo irrealizado: preferiria que a Parca lhe tivesse cortado o fio da vida para que não presenciasse a morte da mãe:

Vtinam ante manu grandaeua sua
mea rupisset stamina Clotho,
tua quam maerens uulnera uidi
oraque foedo sparsa cruore! (*Oct.* 14-17)

Oxalá que Cloto, com sua mão senil,
tivesse cortado os fios de minha vida
antes que, chorando, eu visse tuas feridas
e teu rosto respingado de um sangue hediondo!

A identificação do ato de fiar com o ato de viver, bem como com outros atos humanos, é bastante interessante por levar-nos ao mundo da magia homeopática ou imitativa. Estudando costumes de diversas civilizações, Frazer (1933, p.20-21) fala dessa relação, lembrando que entre os huzulis que habitavam os Cárpatos a mulher de um caçador não podia fiar enquanto o marido estivesse caçando para que a caça não desse voltas e serpenteasse como o fuso; na antiga Itália as mulheres que caminhassem pelas estradas também não podiam fazê-lo para que o movimento do fuso não produzisse a torção do colmo dos cereais; entre os ainos de Sacalina as mulheres grávidas eram proibidas de dedicar-se à fiação nos dois últimos meses de gravidez para que as crianças não nascessem com as vísceras torcidas. Fiar, urdir, tramar, tecer são, portanto, para muitos povos, atos dotados de propriedades mágicas, capazes de modificar os acontecimentos e interferir na vida das pessoas.

Mas voltemos aos mitos gregos, aproveitados pelos poetas romanos.

Enquanto as Moiras ou Parcas são divindades fiandeiras, Penélope, Filomela e Aracne são simples mulheres tecelãs. Figuram, porém, como personagens de lendas míticas em que a atividade que exercem é elemento estrutural.

A história de Penélope, imortalizada por Homero, na *Odisséia*, é exemplar. Símbolo da fidelidade conjugal, quando o esposo se ausentou por vinte anos e ela se viu assediada por uma multidão de pretendentes, a esposa de Ulisses valeu-se de conhecido expediente. Começou a tecer o que dizia ser uma mortalha para Laerte e lhes assegurou que somente quando a terminasse escolheria seu futuro esposo. Mas, conforme a expressão do Propércio,

coniugium falsa poterat differre Minerua,
nocturno soluens texta diurna dolo (Prop. II, 9, 5-6).

ela pôde adiar o casamento graças a uma falsa obra de Minerva,
desmanchando, numa artimanha noturna, o que havia tecido de dia.

A história de Filomela é mais dolorosa e cruel. Violentada pelo cunhado que a estuprou, cortou-lhe a língua para que não o denunciasse e

a acorrentou em um estábulo, ela encontrou um meio para relatar à irmã a desgraça que lhe ocorrera, tecendo um pano e nele bordando as terríveis cenas de que fora protagonista. Ovídio se refere ao fato, retomando o que foi também contado por Pausânias (I, 41, 8ss; X, 4, 8ss.), Apolodoro (*Bibl.* III, 14, 8) e Higino (*Fab.* 45), entre outros :

Stamina barbarica suspendit callida tela
purpureasque notas filis intexuit albis,
indicium sceleris, perfecta que tradidit uni
utque ferat dominae gestu rogat (*Ov. Met.* VI, 576-579).

Hábil, ela ajeita os fios rústicos em um tear
e borda, entre as linhas brancas, desenhos vermelhos
reveladores do crime; entrega o trabalho concluído a alguém
e, por meio de um gesto, pede-lhe que o leve à senhora.

Procne, ao receber o tecido bordado, compreende a mensagem da irmã, liberta-a da prisão e se vinga do esposo, matando Itos, o filho de ambos, e oferecendo-o a Tereu num banquete macabro, equivalente aos que haviam sido idealizados por Tântalo e Atreu.

É Ovídio, também, quem nos conta a comovente história de Aracne, a tecelã inigualável (*Met.* VI, 5-145). A lenda põe em realce a questão da prepotência dos deuses e da humilhação por eles imposta aos homens que desafiam a divindade. É o relato de um confronto que ocorreu entre a poderosa Palas, protetora das tecelãs, e a jovem Lídia, perfeccionista na arte de tecer²⁰.

Em seu estilo minucioso e detalhista, Ovídio trabalha o texto do poema, preocupando-se com os pormenores e fornecendo preciosas informações sobre o trabalho das tecelãs. Fala inicialmente da origem humilde da jovem, filha de um tintureiro de Cólofon, e da fama que adquiriu com sua habilidade:

... Non illa loco nec origine gentis
clara sed arte fuit (*Ov. Met.* 7-8).

Ela não era ilustre por sua terra natal nem por seus ancestrais,
mas, sim, por sua arte.

Lembra, em seguida, as ninfas que se compraziam em admirar os trabalhos de Aracne e em vê-la a confeccioná-los com capricho e perfeição. E Ovídio se aproveita da oportunidade para descrever a seqüência de atos que antecedem a execução da tela trabalhada. Aracne toma os

novelos de lã bruta, transformando-os em delicados flocos, estende os filamentos, faz o fuso girar, trabalha com agulha.

Refere-se, depois, à personalidade da moça, cônica de sua capacidade, obtida pelo esforço pessoal: negava que tivesse sido instruída por Palas – a deusa que ensinara às mulheres a arte de tecer – e, com palavras audaciosas, desafiou a deusa para uma competição:

Certet, ait, mecum, nihil est quod uicta recusem (25)

Que ela dispute comigo; se eu for vencida não há nada a que me recuse.

Embora Palas, disfarçada, tenha tentado dissuadir a jovem de seu intento, Aracne não voltou atrás; aceitou o desafio e se preparou para o confronto.

Ovídio descreve o trabalho das competidoras: estendem os fios no tear, ligado por um cilindro, uma travessa que os separa; por meio de lançadeiras, a trama é inserida e apertada pelos dentes abertos do pente. O poeta faz então uma pausa e mostra as tecelãs trabalhando, com as mangas dobradas, movendo os braços sem parar. Os fios coloridos são escolhidos cuidadosamente, bem como os filamentos de ouro que enriquecerão o bordado. Cada uma das competidoras elege um tema. Palas configura em sua tela uma cena em que estão deuses e homens que foram castigados por terem tentado confrontar-se com as divindades; Aracne mostra em seu bordado deuses que ludibriaram homens e mulheres, que se disfarçaram para obter o que desejavam, não se importando se se disfarçavam em animais ou em monstros. Na orla da tela Aracne bordou uma guirlanda de flores e heras.

Palas não suportou a humilhação de ver na perfeição do trabalho da jovem uma censura aberta ao comportamento dos deuses. Cheia de ódio, rasgou a tela da rival, derramou-lhe na cabeça um suco de plantas infernais e a transformou em aranha para que continuasse a tecer suas teias por toda a eternidade.

A metamorfose de Aracne é relatada com crueza, possivelmente para chocar o leitor:

... extemplo tristi medicamine tactae
defluxere comae, cum quis et naris et aures,
fitque caput minimum, toto quoque corpore parua est;
in latere exiles digiti pro cruribus haerent;
cetera uenter habet... (140-144)

... no mesmo momento, atingidos pelo veneno terrível,
seus cabelos caíram; e com eles o nariz e as orelhas;
a cabeça se tornou minúscula e todo o seu corpo também diminuiu;
magros dedos se prendem a seus flancos em lugar dos membros;
o ventre ocupa a parte restante....

Aracne, porém, não se dá por vencida:

... de quo tamen illa remittit
stamen et antiquas exercet aranea telas (144-145)

apesar disso, ela continua a puxar
os fios e se ocupa, como aranha, de seus antigos tecidos.

Ovídio foi um exímio contador de histórias, demonstrando todo o seu talento nos contos que se encadeiam formando os quinze livros das *Metamorfoses*. Neles se casam, à perfeição, seus conhecimentos de retórica, sua admirável intuição para construir perfis psicológicos, seu gosto pelas tragédias humanas, de que as narrativas são, muitas vezes, símbolos vivos. A história de Aracne cumpre várias funções decorrentes da perícia do poeta: entre elas se salienta a de pôr em realce a figura da tecelã-artista.

Com as referências a esse mito e ao texto de Ovídio, concluímos nossas considerações sobre a presença de fiandeiras e tecelãs na literatura latina. A história, a epigrafia e, sobretudo, a poesia trazem até nós as lembranças daquelas mulheres de outrora que nas oficinas ou em casa enobreceram uma tarefa que se transformou em arte. Conquistaram um espaço no mundo do trabalho e são êmulas daquelas que, até hoje, espalhadas por todos os cantos do mundo, mesmo diante das técnicas mais avançadas, mostram ainda sua criatividade e sua capacidade em executar um trabalho perfeito: o belo artesanato das bordadeiras e tecelãs.

ABSTRACT

Although women's labour was so limited in Rome, as it was in other ancient civilizations, we may not neglect the role played by craftswomen, specially by spinners and weavers both professionally and domesticallt. Latin poets make many references to Roman artisans that occupied their time with activities associated with spinnery and weaving as well as numerous allusions to myths related to such a matter.

Key words: Feminine labour; handicraft; weaving and spinnery; Latin poetry.

NOTAS

¹ C. Badel é responsável pela seleção de textos antigos referentes ao artesanato romano, contidos em LORRIOT & BADEL (1993). É também autor de alguns dos comentários a esses textos (Loriot & Badel, 1993, p. 354).

² Trata-se de um fragmento do *Papyrus d'Oxyrhynchos*, em tradução de LEWIS (1988).

³ Por meio do texto referido, temos informações sobre o processo da preparação da tecelã profissional: a menina, cuja alimentação e vestuário seriam da responsabilidade da senhora, ficaria à disposição do tecelão durante quatro anos, “do nascer ao pôr do sol”, para executar todas as ordens atinentes à aprendizagem do ofício; ao tecelão seriam creditadas quantias correspondentes a 8 dracmas por mês no primeiro ano, 12 no segundo, 16 no terceiro e 20 no último; a menina teria dezoito dias de férias por ano e reporia, ao fim de cada período, os dias em que não houvesse trabalhado ou tivesse estado doente; as taxas profissionais e de aprendizagem correriam por conta do artesão.

⁴ Veja-se sobre esse assunto o capítulo II da 2ª parte de CARCOPINO (1990, p. 209-222).

⁵ Trata-se de um vaso de cerca de 540 a.C., hoje no MAM de Nova York. Cf. DUBY & PERROT, 1990, p. 252.

⁶ Lembrem-se os principais símbolos do casamento: a *tunica recta* da noiva, o cinturão de lã, o penteado repartido em tranças, o véu cor de laranja (*flammeum*), os sacrifícios, as palavras pronunciadas durante a cerimônia, os augúrios, as tochas.

⁷ Carcopino (1990, p. 106) descreve o cortejo apoiando-se em fontes primárias tais como Cat. 61; Ov. *Met.* X, 1; Plin. *NH.* VIII, 194; Juv. VI, 227 e X, 330; Claud. XIII, 1; XXXI, 96; XXXV, 328.

⁸ Ernout (1916, p. 77-78) transcreve o texto do epitáfio: *Hospes quod deico paulum est: asta ac pellege./Heic est sepulcrum hau pulcrum pulcrae feminae./Nomen parentes nominarunt Claudiam./Suom maritum corde deilexit souo./Gnatos duos creauit. horum alterum/ In terra linquit, alium sub terra locat./ Sermone lepido, tum autem incessu commodo./ Domum seruauit, lanam fecit. dixi. abei.* (Ó transeunte, é pouco o que tenho a dizer; pára e lê. Este é o sepulcro não belo de uma bela mulher. Seus pais lhe deram o nome de Cláudia. Seu marido a amou de todo o coração. Ela teve dois filhos. Deixou um na terra, colocou o outro debaixo da terra. Sua fala era suave, seu andar delicado. Ela cuidou da casa, fiou a lã. É o que eu tinha a dizer. Podes ir). No comentário filológico que se segue ao texto, Ernout afirma que *domum seruauit, lanam fecit* correspondia a um elogio tradicional que acabou por transformar-se num “clichê”.

⁹ As traduções apresentadas no texto são, em geral, de minha responsabilidade. No caso de aproveitamento de tradução já existente, o nome do tradutor aparecerá em nota.

¹⁰ ... *sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas, in medio aedium sedentem inueniunt* (Liv. I, 57, 9).

¹¹ Segundo Tito Lívio (I, 58-60), alguns dias após a visita-surpresa, Sexto Tarquínio, filho do rei, voltou a Colácia e se hospedou em casa de Lucrecia. No meio da noite saiu do quarto de hóspedes e se dirigiu aos aposentos da jovem mulher, ameaçando-a e violentando-a. No dia seguinte Lucrecia mandou chamar o pai e o esposo que estavam

fora, narrou-lhes o acontecido, pediu vingança e se suicidou. Diante do fato, os romanos se revoltaram, e exigiram a deposição de Tarquínio, o Soberbo, pai do malfeitor. O rei foi exilado e Sexto Tarquínio, que se refugiara em Gábios, foi assassinado. Terminou dessa forma, segundo o relato liviano, a “época dos reis”.

¹² Ao lado de Aquiles, Hércules também pode ser lembrado como um herói que, durante algum tempo, manejou o fuso ao invés de brandir a espada: aprisionado na Lídia, desposou Ônfale, a rainha, e, perdidamente apaixonado por ela, passou a obedecê-la cegamente; trocou suas vestes com a poderosa mulher e, vestido com uma túnica lídia, fiava linho suavemente enquanto ela se exercitava com a clava do esposo, coberta com a pele do leão de Neméia. Cf. Apollod. *Bibl.* II, 6, 3; 7, 8.

¹³ *Ne nocturna quidem carpentes pensa puellae/nesciuerent hiemem, testa cum ardente uiderent/ scintillare oleum et putres concrecere fungos* (As moças que cardeiam, à noite, a lã que vai ser fiada/ percebem que haverá tempestade quando vêem na lâmpada acesa/ o óleo borbulhar e os fungos apodrecidos se agregarem).

¹⁴ Como Cíntia, que fia enquanto aguarda o amante, Aretusa, outra figura properciana, tece agasalhos de púrpura e lã para o esposo ausente, na guerra, durante as longas noites de solidão: *Noctibus hibernis castrensia pensa laboro/ et Tyria in gladios uellera secta suos* – Prop. IV, 3, 33-34 (Nas noites de inverno trabalho em roupas militares de lã e púrpura, que te protejam contra as armas inimigas). A mãe de Euríalo, jovem guerreiro mencionado por Virgílio, desesperada com a morte do filho, lamenta não ter podido cobri-lo com o manto que tecia para ele, num trabalho ininterrupto, enquanto aguardava sua volta dos campos de batalha: ... *ueste tegens, tibi quam noctes festina diesque/ urgebam...* – Virg. *Aen.* IX, 488-489 (... cobrindo-te com o manto que, noite e dia, eu me apressava em fazer para ti).

¹⁵ Tradução de Ariovaldo Augusto Peterlini. In: NOVAK & NERI (Org.), 1992. p. 87. Plessis e Lejay (HORACE, 1917, p. 104, n. 9), remetendo o leitor a Ovídio (*Met.* XIV, 264-265) e a Juvenal (II, 54), considera que o verbo *trahere* (*trahunt*), encontrado no texto, significa *fiar*.

¹⁶ No livro XI há nova referência ao trabalho feito por Dido. No funeral de Palante, filho do rei Evandro e aliado de Enéias, o chefe troiano oferece dois mantos de púrpura para cobrir o cadáver: *Tum geminas uestes ostroque auroque rigentes/ extulit Aeneas, quas illi laeta laborum/ ipsa suis quondam manibus Sidonia Dido/ fecerat et tenui telas discreuerat auro* – Virg. *E.* XI, 72-75 (Então Enéias trouxe dois mantos recamados com púrpura e ouro que a própria Dido sidônia, feliz com esse trabalho, fizera um dia para ele: e com delicados fios de ouro ela havia bordado o tecido). Note-se que o verso 75 (*fecerat et tenui telas discreuerat auro*) é o mesmo que aparece no texto antes citado (IV, 264).

¹⁷ Apenas as mulheres que combatem na guerra são dispensadas de fiar e tecer. Na *Eneida*, ao descrever a linda Camila, que comanda um batalhão de volscos, Virgílio fala das mãos da donzela, acostumadas às flechas e dardos e não à roca e aos balaios de lã: *Bellatrix, non illa colo calathisque Mineruae/ femineas assueta manus* – Virg. *E.* VII, 805-806 (Guerreira, ela não habituou as mãos femininas à roca e aos cestos).

¹⁸ Em *Hércules no Eta*, as mulheres nobres não fiam. A túnica a ser enviada por Dejanira ao esposo infiel foi confeccionada por escravas, segundo informação da ama: *Prolata*

uis est quaeque Palladia colu/ lassauit omnem texta famularum manum – Sen. *HO* 563-564 (Eu te trouxe um filtro e um pano tecido no tear de Palas/ que fatigou as mãos de todas as escravas); Iole, princesa da Ecália, capturada e escravizada por Hércules, se lamenta de sua situação, por meio de uma frase emblemática: *Iam iam dominae/ captiua colus fusosque legam* – Sen. *HO* 218-219 (Logo, logo, como escrava, eu estarei trabalhando para a minha senhora com a roca e o fuso); e o coro, comparando a costureira infidelidade das esposas dos poderosos com a lealdade da mulher pobre, se vale de curiosa imagem: esta não tingem suas lãs com púrpura; nem para ela as tecelãs da Meônia bordam com fios de seda; seus panos são tingidos com ervas colhidas por suas mãos inábeis mas, em compensação, essa mulher não aquece leitos alheios: *nec Sidonio mollis aeno/ repetita bibit lana rubores/ nec Maeonia distinguit acu/ quae Phoebeis subditus Euris/ legit Eois Ser arboribus;/ quaelibet herbae tinxere colus/ quas indoctae neuere manus:/ sed non dubios fouet illa toros* – Sen. *HO* 663-670 (para ela, as lãs macias não se tingem de cores rubras, mergulhadas várias vezes na tintura sidônia, nem o filamento que o sere exposto ao sol nascente colhe nas árvores orientais a enfeita com as obras das agulhas meônias. As ervas comuns tingem os panos que suas mãos inábeis teceram, mas ela não aquece leitos proibidos).

¹⁹ Cf. ESCHYLE, 1952. p. 168 A, n. 2.

²⁰ As tecelãs da Lídia (Meônia) eram famosas pela qualidade e pelo requinte de seus trabalhos. É a eles que se alude, em *Hércules no Eta*, quando se comparam as mulheres ricas que podem usá-los, mas são desonestas, com as pobres que só usam panos grosseiros, feitos por elas mesmas, mas são virtuosas. Cf. n. 17.

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES

APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Introd. de J. GARCÍA MORENO. Madrid: Alianza, 1993.

CATULLE. *Poésies*. Texte ét. et trad. par G. LAFAYE. 9^e éd rev. et corr. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

ESCHYLE, *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*. Texte ét. et trad. par P. MAZON. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Estudo e tradução de J. TORRANO. 3^a. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HORACE, *Oeuvres*. Étude, notice et notes par E. PLESSIS et P. LEJAY. Paris: Hachette, 1917.

OVIDE. *Les Metamorphoses*. Texte ét. et trad. par G. LAFAYE. Paris: Les Belles Lettres, 1928.

PROPERCE. *Elégies*. Texte ét. et trad. par D. PAGANELLI. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

- SÉNEQUE. *Tragédies*. Texte ét. et trad. par L. HERRMANN. 5^e tir. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- SUÉTONE. *Vie des douze Césars*. Texte ét. et trad. par H. AILLOUD. Paris: Les Belles Lettres, 1954. Paris: Ambassade du Livre, 1963.
- TIBULLE *et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Texte ét. et trad par M. PONCHONT. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- TITE-LIVE. *Histoire romaine*. Trad., int. et notes par E. LASSERRE. Paris: Garnier, 1944.
- VIRGILE. *Oeuvres*. Int., notes et index par F. PLESSIS et P. LEJAY. Paris: Hachette, 1953.

2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARCOPINO, J. *Roma no apogeu do Império*. Trad. H. FEIST. São Paulo: Companhia das Letras/ Círculo do Livro, 1990.
- ERNOUT, A. *Recueil de textes latins archaïques*. Paris: Klincksieck, 1916.
- FRAZER, J. G. *The golden bough. A study in magic and religion*. Abridged edition. London: MacMillan, 1933.
- LEWIS, N. *La mémoire des sables*. Paris: Colin, 1988.
- LISSARRAGUE, F. “A figuração das mulheres”. In: DUBY, G. & PERROT, M. (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente. Vol. 1. A Antigüidade*. Dir. de P. S. PANTEL. Trad. de A COUTO *et al.* Porto: Ed. Afrontamento, 1990. p. 203-276.
- LORiot, X. & BADEL, C. *Sources d’Histoire Romaine. 1^{er} siècle av. J.-C. Début du V^e siècle apr. J.-C.* Paris: Larousse, 1993.
- MOSSÉ, C. *El trabajo en Grecia y Roma*. Trad. de C. TAIBO. Madrid: Akal, 1980.
- NOVAK, M. G. & NERI, M. L. (Org.). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ZAIMMAN, L. B. “As filhas de Pandora. Mulheres e rituais nas cidades”. In: DUBY, G. & PERROT (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente. Vol. 1. A Antigüidade*. Dir. de P. S. PANTEL. Trad. de A COUTO *et al.* Porto: Ed. Afrontamento, 1990. p. 411-463.

O DEUS DE DENTRO: A POESIA INSPIRADA NA GRÉCIA ANTIGA

Tatiana Oliveira Ribeiro

Artigo dedicado à Professora Doutora Nely Pessanha, orientadora e inspiradora deste e de muitos trabalhos.

φθέγγονται γὰρ τὰ τοιαῦτα ἐνθουσιάζοντες, ὥστε καὶ ἀποδέχονται δηλονότι ὁμοίως ἔχοντες. διὸ καὶ τῇ ποιήσει ἤρμωσεν ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις.

Pois assim falam os inspirados; e os ouvintes, que se encontram manifestamente no mesmo estado, aceitam essa linguagem. Por isso ela se harmoniza também com a poesia: porque a poesia se origina da inspiração.

ARISTÓTELES¹

Ao discorrer acerca de certos efeitos da linguagem no discurso retórico, Aristóteles, no livro III da *Retórica*, retoma a concepção da poesia como fruto da inspiração divina². Essa concepção, assentada na tradição da poesia arcaica, é recorrente na obra platônica, onde as noções de entusiasmo, loucura divina e possessão pelos deuses e Musas despertam constantes interrogações nos interlocutores de seus diálogos. A temática da criação poética, a busca da compreensão de seu processo, está presente em alguns textos do filósofo, onde esta problemática é debatida sob variados aspectos. No diálogo *Íon*, Platão define a poesia como um dom das Musas, uma graça dos deuses, como algo, portanto, externo ao poeta.

No presente artigo, elaborado a partir de um trabalho desenvolvido em curso de Mestrado ministrado pela Professora Nely Maria Pessanha em 2001, pretende-se observar, tomando por fio condutor o diálogo *Íon*, como a teoria da inspiração divina é desenvolvida pelo filósofo de Atenas e objetiva-se também traçar um percurso das idéias platônicas referentes à loucura poética e ao entusiasmo. Para tanto, será verificado o grau de convergência entre algumas noções a esse respeito expostas no *Fedro*,

na *Apologia de Sócrates*, no *Mênon* e na *República*. Discutir-se-á ainda a função da memória na tradição da poesia arcaica e o papel do poeta como mestre da verdade; posição esta transladada por Platão para a figura do filósofo.

A concepção de poesia inspirada apresenta-se como um *tópos* da poesia arcaica. A importância da intervenção do elemento divino na prática do poeta ocupa ainda lugar relevante nos fragmentos de Demócrito de Abdera, conforme observaram Cícero e Clemente de Alexandria, e também nos escritos platônicos, onde o filósofo busca analisá-la. É patente a convergência de idéias em alguns escritos do filósofo pré-socrático e o pensamento de Platão no que concerne às questões acerca da poesia. A partir dos fragmentos DK 17 e 18, pode-se perceber a influência da filosofia democritiana na concepção platônica da inspiração poética. No fragmento DK 17, lê-se:

De fato, ouvi freqüentemente dizerem (e essa é, digamos, a mensagem que Demócrito e Platão deixaram em seus escritos) que ninguém saberia ser um bom poeta se não fosse inflamado pelos espíritos e se não houvesse um sopro inspirado comparável ao delírio. (Cícero, *Do orador*, II, XLVI, 80)

Realmente Demócrito rejeita que se possa ser um grande poeta sem o auxílio do delírio, e Platão está de acordo com isso. (Cícero, *Sobre a adivinhação*, I, XXXVIII, 80.)

E Demócrito crê que o engenho
tem melhor sorte que a mísera arte e
expulsou do Hélicon os poetas sãos.

(Horácio, *Arte poética*, vv.295-97)

No fr. DK 18, legado por Clemente de Alexandria, pode-se ler um texto que nos conduz pelo mesmo caminho:

E Demócrito, assim como Platão: O que um poeta escreve sob a ação divina e pelo sopro sagrado é realmente belo.

(*Stromata*, VI, 168.)

Nesses fragmentos, verifica-se a consonância entre as idéias de Demócrito e Platão no que tange à inspiração, à loucura divina, tida como elemento fundamental para que o poeta alcançasse êxito em sua composição. Entretanto, conforme lembra Cornford (1989:104), há pontos divergentes na opinião dos dois filósofos a respeito de como esta inspiração influi na atividade do poeta. Para Demócrito, o gênio poético, a adi-

vinhação intuitiva e a previsão de acontecimentos futuros se devem, primeiramente, a um temperamento incomum, particularmente “ardente e emotivo”, no qual os átomos psíquicos estão sempre animados por um movimento constante. É em função deste temperamento que se estabelece o contato com os deuses, e das impressões causadas por este contato proviria o estado supra-humano, semelhante à loucura, a partir do qual alguns homens são capazes de bem compor.

Demócrito afirma ainda que os sábios e os deuses possuem mais do que cinco sentidos³. Segundo Rohde⁴, a inspiração do poeta, por este ser dotado de um sentido extra, estaria relacionada com a intuição filosófica a qual Demócrito denominou “sabedoria autêntica” (γνησίη γνώμη). Ao considerar a importância da intuição na prática do poeta, decorrente de um temperamento incomum, Demócrito distaria, em certa medida, da idéia platônica da privação de sentidos do poeta quando da intervenção divina. Tal noção é apresentada por Platão, no *Íon* (534d):

Διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἔξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρεταῖς καὶ τοῖς χρησμοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θεοῖς, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ’ ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς.

Por isso, o deus, privando-os da razão, vale-se deles como servidores, assim como faz com os profetas e os adivinhos divinos, a fim de que nós, os que os ouvimos, saibamos que não são eles que dizem coisas de tão grande valor – neles não está presente a razão – mas é o próprio deus quem fala, mas fala-nos através deles.

Corroborar esta afirmativa o trecho 534b:

κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἐνθεὸς τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ· ἕως δ’ ἂν τουτί ἔχη τὸ κτήμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἀνθρωπὸς ἐστὶν καὶ χρησμοδεῖν.

pois o poeta é um bem sutil, alado e sagrado; ele não é capaz de compor antes de ser inspirado pela divindade, de estar fora de si, e antes que a razão não esteja nele; enquanto conserva esta faculdade, todo ser humano é incapaz de compor e profetizar.

Platão confirma ainda a ausência do domínio da τέχνη e da ἐπιστήμη na criação poética. Ao demonstrar que a poesia é fruto exclusivamente da inspiração e da possessão divina – onde a faculdade da razão é suprimida em absoluto –, o filósofo acena para a distinção entre o saber do

poeta, advindo do entusiasmo, e o saber do filósofo fundamentado num conhecimento adquirido por meio dos atos de intuição intelectual, de raciocínios.

A POESIA ARCAICA E A TRADIÇÃO DOS POETAS INSPIRADOS

O homem não possui o entendimento. Deus o tem.

HERÁCLITO⁵

Mencionou-se anteriormente que a concepção do poeta inspirado é um *tópos* da poesia arcaica. Desde a épica homérica é corrente a invocação às Musas, encontrada também nos *prooímia* de Hesíodo, Píndaro e outros poetas. Assim, o conteúdo da poesia, derivado da inspiração dos deuses, considerado uma revelação sagrada. Pelo fato de o saber do poeta provir da revelação das Musas, divindades oniscientes, o poeta é alçado ao status de Mestre da Verdade.

Invocada como testemunha onipresente, a Musa transmite seu saber e, assim, referenda as palavras do poeta. Deste modo, Píndaro concebe o conhecimento como um dom divino e afirma ser o poeta um σοφός, que pelas palavras da Musa eleva à imortalidade aquilo que canta. Ao poeta de direito divino, àquele que diz a verdade, Píndaro, na Segunda Ode Olímpica, 94ss, opõe com desprezo “aqueles que só conhecem por terem aprendido, como corvos que, em sua tagarelice inesgotável, gramam em vão”.

A verdade assente na memória divina é objeto da revelação e do conhecimento durável e eterno das façanhas humanas, das obras divinas e das raízes primeiras do mundo. Conforme assinala Vernant⁶, os poetas inspirados não apenas recordam, como os demais homens, e não reconstroem o passado segundo uma perspectiva temporal, mas, antes, têm a Memória como onisciência de caráter adivinhatório, de decifração do invisível. A memória sacralizada define-se então como um saber mântico, pela fórmula: “o que é, o que será, o que foi”⁷. As palavras do poeta inspirado são fundamentadas sobre um dom de vidência, identificando-se à Verdade. Deste modo, afirma Detienne⁸:

A memória não é somente o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular, é também, e, sobretudo, a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto de palavra mágico-religiosa, conferindo credibilidade ao que é dito pelo poeta.

O poeta da Grécia que conhecemos como arcaica, por assumir o controle da comunicação e da interação com os homens, é então responsável pela difusão das tradições, crenças e costumes que constituem a identidade de uma sociedade, pela formação de um sistema social. Na sociedade homérica, a transmissão das tradições é feita pelo aedo, pelo arauto e pelo adivinho, em três dimensões temporais – passado, presente e futuro, respectivamente. Sob o patronato das Musas e de Mnemosyne a poesia constrói e consolida uma ordem do mundo. Homero, no canto VIII da *Odisséia*, afirma que os aedos são merecedores de toda honra e respeito, porque a Musa, “que ama a casta dos aedos”, “Ihes ensinou seus cantos”. Diz Ulisses que Demódoco, instruído pela Musa ou por Apolo, era capaz de cantar todos os grandes feitos e sofrimentos dos Aqueus no cerco de Tróia “como se os tivesse presenciado ou ouvido contar a alguma testemunha⁹”.

No entanto, já no século VI a.C., o poeta Simônides de Ceos dá início à ruptura com a tradição da poesia inspirada, desatando os laços que ligavam intimamente a palavra poética à Verdade. Por rejeitar os valores míticos da *Alétheia* e reivindicar a superioridade da *dóxa*, Simônides se opõe à concepção religiosa do poeta, profeta das Musas. Com o poeta de Ceos a memória assume uma função pragmática e passa a ser concebida como um procedimento mnemônico, no qual um conjunto de regras estabelecidas serve de instrumento de composição no ofício do poeta. Essa mudança de perspectiva do lugar da memória e de seu mestre guarda também profunda relação com o crescimento da circulação da escrita e, conseqüentemente, de suas ‘marcas autorais’.

O ÍON DE PLATÃO – UM COMENTÁRIO

Conforme assinala Samaranch (1969:142) – a partir dos estudos filológicos e estilísticos de W. Janell –, o diálogo *Íon* é situado entre os escritos de juventude de Platão, feitos no entremeio da morte de Sócrates e da primeira viagem à Sicília.

Neste diálogo, Sócrates demonstra a seu interlocutor, o rapsodo Íon, que a sua pretensão de emitir juízos objetivos acerca da poesia é infundada, por ser ele desprovido de um conjunto de saberes codificados (τέχνη) e de uma episteme (ἐπιστήμη) para tal.

Ao discorrer sobre prática rapsódica, o filósofo afirma a importância do conhecimento dos pensamentos e versos do poeta do qual o rapsodo é intérprete. Lê-se em 530c:

Οὐ γὰρ ἂν γένοιτό ποτε ἀγαθὸς ῥαψωδός, εἰ μὴ συνείη τὰ λεγόμενα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ. τὸν γὰρ ῥαψωδὸν ἐρμηνεῖα δεῖ τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας γίγνεσθαι τοῖς ἀκούουσιν· τοῦτο δὲ καλῶς ποιεῖν μὴ γινώσκοντα ὅ τι λέγει ὁ ποιητῆς ἀδύνατον. ταῦτα οὖν πάντα ἄξια ζηλοῦσθαι.

Não seria um bom rapsodo, se não compreendesse o que é dito pelo poeta. Pois o rapsodo deve ser, para os ouvintes, o intérprete do pensamento do poeta. Fazer isto convenientemente, não conhecendo o que diz o poeta, é impossível. Todas essas coisas são então dignas de inveja.

Considerando que os temas cantados por Homero – do qual Íon se diz hábil comentador – são comuns a outros poetas, Sócrates critica a incapacidade do rapsodo de comentar suas composições. Mas a habilidade que Íon possuía de comentar era limitada a Homero, e o filósofo acaba por asseverar que, em verdade, não há uma arte rapsódica, dado que o rapsodo é incapaz de falar sobre todos os poetas, mas só consegue discorrer somente acerca daquele de que se diz intérprete¹⁰. Em 532b, têm-se:

Οὐκοῦν, ὡ βέλτιστε, ὁμοίως τὸν Ἴωνα λέγοντες περὶ Ὀμήρου τε δεινὸν εἶναι καὶ περὶ τῶν ἄλλων ποιητῶν οὐχ ἄμαρτησόμεθα, ἐπειδὴ γε αὐτὸς ὁμολογεῖ τὸν αὐτὸν ἔσεσθαι κριτὴν ἰκανὸν πάντων ὅσοι ἂν περὶ τῶν αὐτῶν λέγωσι, τοὺς δὲ ποιητὰς σχεδὸν ἅπαντας τὰ αὐτὰ ποιεῖν.

Então, ó notável, não erraremos ao dizer que Íon é igualmente hábil acerca de Homero e dos outros poetas, visto que ele próprio concorda que um mesmo homem será juiz competente de todos quantos falam sobre os mesmos temas, e que os poetas quase todos tratam das mesmas coisas.

Sócrates conclui que Íon é ἄτεχνος por não estar apto a discorrer sobre τὸ ὅλον da poesia, conforme se lê em 532c:

Οὐ χαλεπὸν τοῦτό γε εἰκάσαι, ὡ ἑταῖρε, ἀλλὰ παντὶ δῆλον ὅτι τέχνη καὶ ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου λέγειν ἀδύνατος εἶ· εἰ γὰρ τέχνη οἷός τε ἦσθα, καὶ περὶ τῶν ἄλλων ποιητῶν ἀπάντων λέγειν οἷός τ' ἂν ἦσθα· ποιητικὴ γὰρ πού ἐστιν τὸ ὅλον. Ἦ οὐ ;

Não é difícil conjecturar isto, meu caro, pois a todos é evidente que és incapaz de falar sobre Homero por arte ou por certeza; se por arte assim

o fosse, estarias apto a falar também sobre todos os outros poetas. Porque, suponho, há uma arte da poesia em geral. Ou não?

Existiria ou não uma arte da poesia em geral? O Sócrates platônico assevera a ausência de uma τέχνη e da ἐπιστήμη não somente na atividade do rapsodo e do poeta, mas fundamentalmente na própria natureza da poesia. Platão, através de Sócrates, se vale então da metáfora da pedra magnética para mostrar que a poesia nasce, na verdade, do entusiasmo, da inspiração divina, que, por força de atração, faz passar a verdade da Musa para o poeta, para o rapsodo e para os ouvintes, nesta ordem. O rapsodo, intérprete do poeta, é um anel desta cadeia imantada que, tendo na Musa sua origem mais remota, chega por fim aos ouvintes; toda ela é recorrida pela inspiração divina. O poeta recebe a inspiração da Musa, o rapsodo interpreta as palavras do poeta e, então, as comunica à audiência¹¹:

Καὶ ὁρῶ, ὦ Ἴων, καὶ ἔρχομαί γε σοι ἀποφαινόμενος ὅ μοι δοκεῖ τοῦτο εἶναι. Ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρά σοι περὶ Ὀμήρου εὖ λέγειν, ὃ νυνδὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις ἢ σε κινεῖ, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνητὶν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν. Καὶ γὰρ αὐτὴ ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστε δύνασθαι ταῦτον τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὄρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρῶν καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἤρτηται: πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται. Οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέου μὲν ποιεῖ αὐτὴ, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσιν ποιήματα. (533d)

Eu o vejo, Íon, e venho para te fazer conhecer o que me parece ser isto. Falar bem acerca de Homero é, em ti, não uma arte, o que eu dizia agora há pouco, mas uma potência divina que te move, como na pedra que Eurípides chamou magnética, e que muitos chamam de Heracléia. A própria pedra não somente atrai os próprios anéis de ferro, mas também põe nos anéis uma força de sorte a lhes conferir o mesmo poder que tem a pedra, de atrair outros anéis; de modo que algumas vezes uma longa cadeia de anéis de ferro era suspensa, uns aos outros. Assim, também a Musa, ela própria, cria os inspirados (ἐνθέους) e através desses inspirados, uma cadeia desses outros que experimentando o entusiasmo, se forma. Pois todos os poetas épicos, bons, dizem todos esses belos poemas, não por arte, mas por serem inspirados por um deus ou por ele possuídos (533d).

O poeta – assim como o rapsodo – é tido também como aquele que canta, sem, entretanto, dominar o conteúdo de seus versos. Sócrates

afirma que, apesar de a poesia homérica referir-se a artes diversas, Homero não as domina completamente, tendo delas somente um conhecimento superficial¹². Não há um domínio do todo por parte do poeta, mas apenas da aparência das partes. Sócrates discorre ainda acerca de cada uma das artes cantadas por Homero, demonstrando suas especificidades e declarando serem independentes umas das outras.

O filósofo afirma também que não há grande poesia sem a supressão da faculdade da razão. Assim, o poeta nada produz de valioso fora do campo em que a Musa tenha o capricho de guiá-lo, sua poesia é fruto de um privilégio divino (θεία μοῖρα). Invasido pelo *furor poeticus*, o poeta não tem autoridade sobre sua criação¹³. Despojado de todo o saber, o poeta é tomado por uma potência divina e atua somente como receptáculo desta. Assim, verifica-se em 534c:

Οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν, ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων·

Pois não falam assim em virtude de uma arte, mas em virtude de uma potência divina, visto que, se soubessem falar bem sobre um tema por arte, o fariam também sobre todos os demais temas.

Nota-se, a partir das conclusões de Sócrates acerca da poesia, que a estima pela inspiração poética, pelo delírio sacro, não é absoluta e incondicional, visto estar em franca oposição à ἐπιστήμη e à τέχνη. Pode-se perceber então, nas entrelinhas, a distinção entre os procedimentos da criação poética e os da prática filosófica, reivindicada pelo Sócrates de Platão.

Enquanto a verdade do poeta é proveniente da Musa, a verdade do filósofo advém da razão e do conhecimento. As idéias de Platão se assemelham aqui àquelas do Sócrates da *Apologia* (22a-c). Ao interrogar os poetas acerca do significado de suas obras, na intenção de com eles “aprender”, o filósofo observa que esses homens, admirados e considerados autoridades, não conseguem explicar seus ditos, ao que Sócrates conclui:

ἔγνω οὖν αὖ καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφία ποιεῖν ἢ ποιεῖν, ἀλλὰ φύσει τινι καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμῶδοί· καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσιν μὲν πολλὰ καὶ καλὰ, ἴσασιν δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσιν. (...) καὶ ἅμα ἠσθόμην αὐτῶν διὰ τὴν ποίησιν οἰομένων καὶ τᾶλλα σοφωτάτων εἶναι ἀνθρώπων ἃ οὐκ ἦσαν.

Então, acerca dos poetas, também em pouco tempo reconheci que aquilo que fazem não o fazem por sabedoria, mas por um dom natural e por estarem inspirados, como os profetas e os adivinhos; pois eles dizem muitas coisas belas, mas nada sabem do que dizem. (...) e ao mesmo tempo percebi que eles, por causa de sua poesia, pensam que são os mais sábios dos homens em relação às outras coisas, nas quais não o são. (22b-c)

No *Íon* e na *Apologia de Sócrates*, Platão opõe *ἐπιστήμη* e *σοφία*¹⁴ ao saber provindo do delírio divino e do entusiasmo, conferindo a elas grande importância. Contudo, no *Mênon*, o filósofo não tem a *ἐπιστήμη* como fim último. Neste diálogo, o delírio divino é intimamente relacionado à “opinião correta” (*ὀρθὴ δόξα*) defendida por Platão como de utilidade prática tão válida quanto a *ἐπιστήμη*¹⁵. A virtude, eixo temático do debate, resultaria justamente do privilégio divino (*θεία μοίρα*). Lê-se no *Mênon* (99c-d):

Οὐκοῦν, ὦ Μένων, ἄξιον τούτους θείους καλεῖν τοὺς ἄνδρας, οἵτινες οὖν μὴ ἔχοντες πολλὰ καὶ μεγάλα κατορθοῦσιν ὧν πράττουσιν καὶ λέγουσι;

Ὅρθως ἄρ' ἂν καλοῖμεν θείους τε οὓς νυν δὴ ἐλέγομεν χρησμοδοῦς καὶ μάντις καὶ τοὺς ποιητικούς ἅπαντας· καὶ τοὺς πολιτικούς οὐχ ἥκιστα τούτων φαῖμεν ἂν θείους τε εἶναι καὶ ἐνθουσιάζειν, ἐπίπνους ὄντας καὶ κατεχομένους ἔκ τοῦ θεοῦ, ὅταν κατορθῶσι λέγοντες πολλὰ καὶ μεγάλα πράγματα, μηδὲν εἰδότες ὧν λέγουσιν.

Não seria justo, Mênon, chamar de divinos esses homens, que, sem a inteligência, conseguem grandes coisas dentre as que fazem e dizem? (99c)

Acertadamente, poderíamos chamar de divinos também aqueles de que agora falávamos, os adivinhos, os profetas e ainda todos os poetas; sobretudo, dentre estes, poderíamos afirmar serem divinos e inspirados por uma divindade (*ἐνθουσιάζειν*) também os políticos, inspirados (*ἐπίπνους*) e possuídos pelo deus, quando, ao falarem, obtêm grandes coisas, não sabendo nada do que falam. (99d)

A temática da poesia inspirada está presente também no *Fedro* (245 a-d), escrito no qual Platão estabelece a distinção entre as espécies de *μανία*¹⁶. São descritas pelo filósofo quatro classes de loucura divina: a loucura profética, própria de Apolo; a teléstica ou catártica, cujo patrono é Dioniso; a loucura poética, provinda das Musas e a loucura erótica,

inspirada por Afrodite e Eros. Em 245a-b, deste modo Platão explica a *manía* provinda das Musas:

Τρίτη δὴ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἀπαλὴν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ὠδὰς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποιήσιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα, τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει. Ὅς δ' ἄν, ἄνευ μανίας Μουσῶν, ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονούντος ἠφανίσθη.

Τοσαῦτα μὲν σοι καὶ ἐτι πλείω ἔχω μανίας γιγνομένης ἀπὸ θεῶν λέγειν καλὰ ἔργα. Ὡστε τοῦτο γε αὐτὸ μὴ φοβώμεθα, μηδὲ τις ἡμᾶς λόγος θορυβεῖτω, δεδιπτόμενος ὡς πρὸ τοῦ κεκινήμενου τὸν σώφρονα δεῖ προαιρεῖσθαι φίλον· ἀλλὰ τότε πρὸς ἐκείνῳ δείξας φερέσθω τὰ νικητήρια, ὡς οὐκ ἐπ' ὠφελείᾳ ὁ ἔρωσ τῶ ἔρωντι καὶ τῶ ἔρωμένῳ ἐκ θεῶν ἐπιπέμπεται. Ἡμῖν δὲ ἀποδεικτέον αὐ τῶναντίον ὡς ἐπ' εὐτυχίᾳ τῇ μεγίστῃ παρὰ θεῶν ἢ τοιαύτῃ μανία δίδοται. Ἡ δὲ δὴ ἀπόδειξις ἔσται δεινοῖς μὲν ἄπιστος, σοφοῖς δὲ πιστή. Δεῖ οὖν πρῶτον ψυχῆς φύσεως περὶ, θείας τε καὶ ἀνθρωπίνης, ἰδόντα πάθη τε καὶ ἔργα, τάληθες νοῆσαι.

A terceira é a possessão e a loucura provindas das Musas, que tendo tomado a alma delicada e pura, despertando e transportando através de odes e outras formas de poesia, ornando os inumeráveis feitos dos Antigos, educa a posteridade. Aquele que, sem a loucura das Musas, chega às portas da poesia, tendo sido convencido então de que pela arte será um hábil poeta, será imperfeito e, também, a poesia, do que é sensato, é ofuscada pela poesia dos que são tomados pela *manía*.

A tí, tantos belos feitos e ainda mais tenho a dizer da loucura proveniente dos deuses. De sorte que isso mesmo não temamos, nem que algum discurso nos desconcerte, fazendo-nos temer que se deve preferir um amigo sensato a um que se deixa levar. Mas, tendo-o mostrado, que leve o prêmio da vitória, porque não é em virtude do interesse deles que o amor é enviado pelos deuses para o amante e para o amado. De nossa parte, deve-se mostrar, pois, o contrário: que para a boa ventura, a maior, tal loucura é dada pelos deuses. Seguramente essa exposição será, para os hábeis, não convincente, mas o será para os sábios. Deve-se então, antes de tudo, pensar a verdade acerca da natureza da alma, a divina e também a humana, vendo suas paixões e atos.

Verifica-se que, nessa passagem, a inspiração poética é altamente considerada, pois através dela o homem estabelece contato direto com o divino. Platão reconhece, nessa passagem do *Fedro*, que a poesia inspirada eclipsa as composições sóbrias dos poetas não assistidos pelas Musas.

Pode-se perceber que a noção de inspiração divina –no que tange à esfera da poesia – apresenta, na obra platônica, variações diversas. Ora o filósofo a concebe como algo primordial e vital, ora como um fenômeno que ofusca a razão humana. Tais opiniões cambiantes podem ser entendidas pelo fato de Platão não considerar as faculdades emotivas no processo de criação poética.

NOTAS

¹ ARISTÓTELES. *Retórica*, III, 1408b19.

² É pertinente ressaltar que, apesar de considerar a interferência divina na construção poética, Pseudo-Aristóteles, no *Problema XXX,I*, acena igualmente para a influência de um elemento interno do homem na atividade poética. Assim, lê-se em 953a: Διὰ τι πάντες ὅσοι περιττοὶ γεγονάσιν ἄνδρες ἢ κατὰ φιλοσοφίαν ἢ πολιτικὴν ἢ ποιήσιν ἢ τέχνας φαίνονται μελαγχολικοὶ ὄντες(...); “Por que todos quantos os que foram homens extraordinários no que concerne à filosofia, à política, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos? Afirma PIGEAUD, na apresentação do *Problema XXX,I* (1998:48): “Graças à casualidade física da bile, esse texto nos diz simplesmente que por certo são necessários uma violência e um dom, mas que o Outro está em nós. Não é mais um problema de eleição divina, mas o fato de uma fisiologia. O deus não fala por nossa voz, mas são as condições do nosso corpo que nos determinam a falar”.

³ Fragmento DK A CXVI (Écio. IV, 10,4).

⁴ Apud. CORNFORD. op.cit. p105.

⁵ HERÁCLITO DE ÉFESO. FR. DK 78.

⁶ Apud. DETIENNE (1981: 17)

⁷ HOMERO. *Iliada*, I, 70; HESÍODO. *Teogonia*, 32 e 38. No tocante à questão do saber mântico, confronte-se o fr. 150 S de Píndaro: “Μαντεύεο, Μοῦσα, προφατεύσω δ’ ἐγώ” – “Pronuncia teus oráculos, ó Musa, e eu serei teu profeta”.

⁸ DETIENNE. op. cit., p17.

⁹ HOMERO. *Odisséia*, VIII, vv.477ss.

¹⁰ Conforme lembra WEINECK (1998: 27), o fato de o rapsodo ser apresentado por Platão como aquele que interpreta os pensamentos do poeta faz com que sua atividade possa ser entendida como crítica *ante rem*. Ao afirmar, pela boca de Sócrates, que o rapsodo deve ser capaz de distinguir o bom do mau poeta (532 a), Platão acenaria assim para importância de um julgamento crítico, por parte do rapsodo, acerca da poesia. Platão reivindica ainda que esta crítica se dê sob a égide da filosofia, por intermédio da τέχνη e da ἐπιστήμη, consideradas elementos fundamentais para que o exame crítico de uma disciplina do conhecimento possa concretizar-se.

¹¹ A hierarquia Musa–poeta–rapsodo na cadeia magnética, *mutatis mutandis*, pode ser comparada à teoria das Idéias exposta na *República* (596 ss), na qual Platão afirma a distância existente entre a Idéia, o objeto sensível e o imitador. De modo semelhante ao

pintor-imitador, o rapsodo se afasta em três graus da realidade. Intérprete do intérprete, ele equivaleria então ao imitador do imitador, distanciado da verdade da Musa. Stählin. Apud. MÉRIDIER (1956: 14) vê na metáfora da pedra magnética um possível germe da teoria das Idéias

¹² Vale ressaltar que Sócrates, na fala que encerra o diálogo, chega mesmo a comparar o rapsodo Íon a Proteu. Tal como a figura mitológica, o rapsodo seria inconstante quanto a sua forma, isto é, quanto ao que diz. A metáfora da metamorfose poderia ser entendida como uma crítica ao rapsodo, que em sua atividade menciona τέχναι diversas, sem, no entanto, dominá-las. Ainda que na *República*, X, 599c, Platão se refira exclusivamente à questão da *mimesis*, pode-se confrontar este trecho com a crítica feita no *Íon* acerca da ignorância do poeta no que tange ao conteúdo de sua poesia. Afirma o filósofo: “Assim, não reclamemos a palavra a Homero nem a todos os outros poetas a respeito das muitas coisas de que falam, perguntando se algum deles foi hábil médico, mas não somente um imitador das palavras dos médicos...”

¹³ Confronte-se a opinião de Platão exposta nas *Leis* (719c): “Há, legislador, um antigo ditado, sempre repetido por nós mesmos e endossado por todos os demais – que o poeta, quando se senta na trípode das Musas, deixa de estar na posse de seus sentidos, semelhante a uma fonte que dá livre curso ao correr incessante das águas”.

¹⁴ Conforme lembra SNELL (2001 [1955]: 149), em *Apol.*, 20d, Sócrates reconhece haver um saber humano e um saber divino. O filósofo reivindica aqui a sabedoria humana em detrimento do saber divino, próprio dos profetas, adivinhos e poetas.

¹⁵ Esse raciocínio é complementar ao exposto na passagem que se tornou conhecida como “o diagrama da linha”, no final do sexto livro da *República*, onde a ἐπιστήμη se encontra em um extremo do escala do conhecimento, ao qual dava acesso os νοητά, enquanto, no outro extremo situava-se o falso, para o qual o acesso se dava por meio dos ὄρατά ou dos δοξαστά (*Rep.* 509d et sq.).

¹⁶ DODDS (1997:71) lembra que a loucura, nos tempos de Platão (séc IV), era ainda considerada como algo vergonhoso, como ὄνειδος. Assim, ao referi-la, Platão se restringe àquelas de origem divina, pelas quais os homens são capazes de obrar grandes feitos. Afirma o filósofo em 244a: τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεία μὲντοι δόσει διδομένης – O maior dos bens surge-nos através da loucura, desde que nos seja dada por dom divino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTELIS *Ars rhetorica*. Recognivit brevisque anotatione critica instruxit W. D. ROSS. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- COLLINS, D. Hesiod and the divine voice of the Muses. In: *Arethusa* 32. The Johns Hopkins University Press, 1996.
- CORNFORD, F.M. *Principium sapientiae. As origens do pensamento grego*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989. 3ª ed.

- DÉMOCRITE Fragments. In: *Les présocratiques*. Édition établie par J.P.Dumont avec la collaboration de D. Delattre et J.L. Poirier. Paris: Gallimard, (NRF), 1988.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da Verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- DIÈS, A. *Autour de Platon*. Paris: Belles Lettres, 1972.
- DODDS, E.R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- DUCHEMIN, J. *Pindare. Poète et prophète*. Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- EASTERLING, P.E et KNOX, B.M.W (eds). *Historia de la literatura clásica* (Cambridge University). Madrid: Gredos, 1990. I. Literatura Grega
- HOMÉRE. *L'Odyssée*. Texte établi et traduit par Victor BÉRARD. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- MIRALLES, C. et PÒRTULAS, J. L'image du poète en Grèce archaïque. In: LORAUX, N. et MIRALLES, C. (org). *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*. Paris: Éditions Belin, 1998.
- PLATO. *Platonis Opera*. ed John BURNET. Oxford: Oxford University Press, 1904
- PLATON. *Gorgias – Ménon*. Texte établi et traduit par Alfred CROISET avec la collaboration de Louis BODIN. Paris: Les Belles Lettres, 1935.
- _____. *Ion, Menéxène, Euthydème*. Texte établi et traduit par Louis MÉRIDIER. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- _____. Ion o sobre la "Iliada". Traducción del griego, preámbulo y notas por F. de SAMARANCH. In: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1969.
- _____. *La République*. Texte établi et traduit par Émile CHAMBRY. Paris: Les Belles Lettres, 1982. Tome VII.
- _____. *Phèdre*. Texte établi et traduit par Léon ROBIN. Paris: Les Belles Lettres, 1954.

- PSEUDO-ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX,I*. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- SIMONDON, Michèle. *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin de V s. av.J.C.* Paris: Les Belles Lettres, 1982.
- SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955].
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- WEINECK, Silke-Maria. Talking about Homer: poetic madness, philosophy and the birth of criticism in Plato's *Ion*. In: *Arethusa* 31. The Johns Hopkins University Press, 1998.



AUTORES

ANTONIO CARLOS SECCHIN

Doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ
Professor Titular de Literatura Brasileira da UFRJ
Membro da Academia Brasileira de Letras
asecchin@ism.com.br

CARLOS ANTONIO KALIL TANNUS

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ
Professor Titular de Língua e Literatura Latina da UFRJ
Coordenador do Forum de Ciência e Cultura da UFRJ
ctannus@forum.ufrj.br

CELINA MARIA MOREIRA DE MELLO

Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ
Professora Titular de Letras Francesas da UFRJ
Pesquisadora do CNPq
jeank@domain.com.br

EDSON ROSA DA SILVA



Doutor em Letras Neolatinas pela UFRJ
Professor Titular de Letras Francesas da UFRJ
Pesquisador do CNPq
edsonros@nitnet.com.br

FILOMENA YOSHIE HIRATA

Doutora em Letras Clássicas pela USP
Professora Doutora de Língua e Literatura Grega da USP
fhirata@usp.br

HENRIQUE CAIRUS

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ
Professor Adjunto de Língua e Literatura Grega da UFRJ
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ
hcairus@ufrj.br



HIME GONÇALVES MUNIZ
Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ
Professor Adjunto de Língua e Literatura Grega da UFRJ

JACYNTHO LINS BRANDÃO
Doutor em Letras Clássicas pela USP
Professor Titular de Língua e Literatura Grega da UFMG
Pesquisador do CNPq
jlinsbrandao@ufmg.br

LUIZ PAULO DA MOITA LOPES
Doutor em Linguística Aplicada pela University of London
Professor Titular de Língua e Literaturas de Língua Inglesa da UFRJ
Pesquisador do CNPq
moita@olimpo.com.br

ZELIA DE ALMEIDA CARDOSO
Doutora em Letras Clássicas pela USP
Livre Docente em Letras Clássicas pela USP
Professora Titular de Língua e Literatura Latina da USP
Pesquisadora do CNPq
zlvdacar@usp.br

TATIANA OLIVEIRA RIBEIRO
Mestre em Letras Clássicas pela UFRJ
Professora Assistente de Língua e Literatura Grega da UFRJ
tribeiro@letras.ufrj.br

NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS:

Calíope, Presença Clássica recebe três tipos de trabalhos:

- a) artigos inéditos de dez a vinte páginas;
- b) tradução de textos antigos, mormente de textos gregos e latinos acompanhados do texto original digitado (o texto grego deve ser digitado em fontes SPionic);
- c) resenhas de publicações recentes — dos últimos dez anos —, que tenham alguma relação com a área de estudos clássicos.

Os trabalhos devem vir acompanhados de:

- a) resumos de até 150 palavras em português e em inglês;
- b) três a cinco palavras-chave;
- c) título em português e em inglês.

O Conselho Editorial, depois de ouvir o Conselho Consultivo, selecionará os trabalhos que serão publicados.

Os trabalhos devem ser enviados em arquivos em CD-ROM ou por email, em processadores de texto compatíveis com a plataforma Windows®, com margens laterais de 3cm, corpo 12, em fonte Times New Roman e espaço 1,5, sem indicação de autoria. Dados da identificação do autor, tais como nome, titulação, cargo, endereço institucional e residencial e email devem constar de um arquivo à parte, no mesmo CD-ROM ou email em que estiver o trabalho.

As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT.

A revista não se compromete a devolver os trabalhos recebidos, ainda que não tenham sido aceitos pelo Conselho Editorial. O autor de artigo publicado receberá dois exemplares da revista pelo correio ou no ato de lançamento.

O envio do trabalho implica na cessão sem ônus dos direitos de publicação para a revista. O autor continua a deter todos os direitos autorais para publicações posteriores do artigo, devendo, se possível, fazer constar a referência à primeira publicação da revista.

Prazo para a remessa de trabalho para o próximo número: 30 de julho de 2007.

Para remessa de trabalho, favor entrar em contato através do endereço abaixo:

Calíope: Presença clássica
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Faculdade de Letras — UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 — Cidade Universitária
21941-917 — Rio de Janeiro — RJ
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br

SUBMISSIONS GUIDELINES

Calíope: Presença Clássica publishes original articles, ancient texts translations and book reviews on Classical Studies. The deadline for submissions for number 16 is July 30, 2007.

Submissions must include an abstract of approximately 150 words and up to five key-words. Papers should be word processed, preferably using WORD for Windows and may be sent on CD-ROM or by e-mail. Ample margins of 3,0 cm are to be left on all edges of the pages; all parts of the paper (abstract, key-words, text, notes, works cited) should be typed in Times New Roman, font size 12, 1,5 line spaced. Greek texts should be set in SPIonic.

Information about the author (name, affiliation, e-mail address, etc.) must be included in a separated file on the same CD-ROM or attached to the e-mail, in order to maintain the author anonymous.

Send submissions to:
Calíope: Presença clássica
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Faculdade de Letras — UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 — Cidade Universitária
21941-917 — Rio de Janeiro — RJ — Brazil
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br



Calíope 14 foi impressa sobre Off-set 75 g/m²
(miolo) e Cartão Super6 250 g/m² na Imprinta
Express Gráfica e Editora Ltda para a 7letras.

