



L · U · D · U · S

POESIA · ESPORTE · **EDUCAÇÃO**

ORGANIZADORES

NATAN HENRIQUE TAVEIRA BAPTISTA

LENI RIBEIRO LEITE

CAMILLA FERREIRA PAULINO DA SILVA

L · U · D · U · S

POESIA · ESPORTE · **EDUCAÇÃO**

© Copyright dos autores, Vitória, 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Reitor Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitora Ethel Leonor Noia Maciel

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação Neyval Costa Reis Júnior

Diretor do Centro de Ciências Humanas e Naturais Renato Rodrigues Neto

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras Arlene Batista da Silva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História Gilvan Ventura da Silva

Editoração Natan Henrique Taveira Baptista

Revisão de Texto Os autores

Projeto Gráfico e Diagramação Eletrônica Natan Henrique Taveira Baptista

Capa Natan Henrique Taveira Baptista

Revisão Final Barbara Faria Tófoli, Luiza Helena Rodrigues de Abreu Carvalho e Camilla Ferreira Paulino da Silva.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – UFES

Telefone (27) 4009-2515

E-mail ppglufes@gmail.com

Site www.literatura.ufes.br

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO (CIP)

(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

L947 Ludus [recurso eletrônico] : poesia, esporte, educação / organizadores, Natan Henrique Taveira Baptista, Leni Ribeiro Leite, Camilla Ferreira Paulino da Silva. – Dados eletrônicos. – Vitória : PPGL, 2018.

xiv, 287 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-99345-29-0

Modo de acesso: <<http://www.proaera.ufes.br/produção-intelectual>>

1. Civilização clássica – Discursos, ensaios, conferências. 2. Jogos – Roma. 3. Poesia – Competições. 4. Educação clássica. 5. Literatura clássica. I. Baptista, Natan Henrique Taveira, 1991-. II. Leite, Leni Ribeiro, 1979-. III. Silva, Camilla Ferreira Paulino da, 1989-. IV. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais.

CDU: 94(37+38)

NATAN HENRIQUE TAVEIRA BAPTISTA

LENI RIBEIRO LEITE

CAMILLA FERREIRA PAULINO DA SILVA

ORGANIZADORES

L · U · D · U · S

POESIA · ESPORTE · **EDUCAÇÃO**



Vitória, 2018

SUMÁRIO

Apresentação	viii - ix
Sobre os autores	x - xiv
Definindo ludi, ampliando conceitos	1 - 13
Natan Henrique Taveira Baptista, Leni Ribeiro Leite e Camilla Ferreira Paulino da Silva	
1 A importância dos espetáculos teatrais como atividade cultural no Império Romano tardo-antigo: o caso do Teatro de Dafne	14 - 24
Agnes Soares Moschen	
2 A educação sob a ótica de Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.): um outro lugar para a retórica e a filosofia	25 - 36
Ana Gláucia Oliveira Motta	
3 Damnatio ad bestias nos anfiteatros norte-africanos: o mosaico da Villa de Zliten como representação da dicotomia cidade/hinterland na Tripolitânia romana	37 - 52
Belchior Monteiro Lima Neto	

4	Representação retórica dos ludi Floralia no De Civitate Dei de Agostinho Bruno Soares Lima	53 - 60
5	Horácio e os jogos de poder na Epístola 1.18 Camilla Ferreira Paulino da Silva	61 - 70
6	Marcial 3.82 e 3.83: dois epigramas e um jogo metapoético Diogo Moraes Leite	71 - 83
7	O jogo da reescrita do mito: as duas versões do Hipólito de Eurípides Fernando Crespim Zorrer da Silva	84 - 94
8	Imitação e exercício nas Epistulae ad Caesarem Gilson Charles dos Santos	95 - 140
9	Entre o choro e o riso, Cupido: reflexões sobre a elegia e a comédia em Friedrich Leo e Felix Jacoby Guilherme Horst Duque	141 - 159
10	O ideal educacional do imperador Juliano: o edito aos professores cristãos (362 d.C.) Helena Borin Peixoto de Rezende	160 - 170
11	Tenerorum lusor amorum Naso poeta: Ovídio e a erotização da tradição literária nas Heroides e nos Tristia Júlia Batista Castilho de Avellar	171 - 186
12	Ludus e metapoesia nas Bucólicas de Virgílio e Calpúrnio Sículo Luana Santana Lins Cerqueira	187 - 197
13	A Teo(cosmo)gonia de Hesíodo: poesia, mito e filosofia Marcel Bussular Martinuzzo	198 - 209
14	Dimensões lúdicas na Ars Amatoria de Ovídio: espetáculos, divertimentos e performances galantes Matheus Trevizam	210 - 221

- 15 Os ludi circenses e seus edifícios em Hadrumeto e Cartago no período imperial romano 222 - 247
Natan Henrique Taveira Baptista
- 16 Tornando-se um governante impopular: a relação de Tibério César Augusto com os ludi Romani durante seu Principado 248 - 261
Rafael da Costa Campos
- 17 Alcínoo versus Odisseu na corte dos Feácios: evidências preliminares de um jogo discursivo 262 - 273
Rafael de Almeida Semêdo
- 18 Construção discursiva da imagem do atleta como argumento retórico em textos da Antiguidade 274 - 287
Zilda Andrade Lourenço dos Santos

APRESENTAÇÃO

Na interseção entre a história, a filosofia, a literatura, a arqueologia e entre outras áreas do conhecimento, os Estudos Clássicos, constituídos como área autônoma em outras partes do mundo há séculos, somente a partir da segunda metade do século XX começaram a se firmar em solo brasileiro. Ainda hoje, porém, em universidades menores e com menos profissionais dedicados aos estudos da Antiguidade, faz-se necessária a construção de um espaço comum de debate entre essas diversas áreas do saber que são, na realidade, faces do mesmo objeto. Foi a observação deste cenário no Espírito Santo que ensejou a criação das Jornadas de Estudos Clássicos, a partir em 2010. Em função dos resultados extremamente positivos dessa iniciativa pioneira, fomos estimulados a reeditar o evento bianualmente, de modo a consolidá-lo como fórum permanente de debate, capaz de reunir pesquisadores e alunos de pós-graduação e graduação que têm desenvolvido suas pesquisas na área dos Estudos Clássicos. Desse modo, as Jornadas representam oportunidades não só para que os pesquisadores do ES integrem suas pesquisas e divulguem seus trabalhos, concluídos ou em andamento, mas também para que a comunidade universitária regional entre em contato com alguns dos mais importantes pesquisadores da área, oriundos de outras instituições brasileiras.

Tendo em vista a dupla função do ensino superior, a saber, a formação profissional e a pesquisa, a VI Jornada de Estudos Clássicos da Ufes, entre os dias 08 e 09 de junho de 2017, teve como objetivos principais favorecer o diálogo entre professores e estudantes de diversos cursos da Ufes que têm as antiguidades grega e romana como objeto de estudo; ser um fórum para o intercâmbio científico entre os pesquisadores da Ufes e de outras universidades brasileiras; apresentar aos alunos de graduação e de pós-graduação uma prática de estudo interdisciplinar; propiciar o contato de alunos e professores do Espírito Santo com a produção científica gerada por pesquisadores da Ufes e de outras universidades brasileiras na área dos Estudos Clássicos. Acreditando que a mesma tenha sido bem-sucedida, a presente obra deriva das conferências e comunicações apresentadas nesta Jornada, evento organizado pelos Programas de Pós-Graduação em Letras e em História da Universidade Federal do Espírito Santo. Nesta edição, a VI Jornada de Estudos Clássicos congregou pesquisadores de diversas universidades e institutos de ensino superior do País, que buscaram refletir sobre a maneira pela qual as sociedades grega e romana, em suas diferentes configurações desde o século VII a.C. até o V d.C., davam conta da importância dos ludi em sua complexidade, seja por intermédio das competições esportivas e dos espetáculos, dos jogos metapoéticos ou do sistema educacional: aqui estão seus trabalhos.

Os organizadores

Natan Henrique Taveira Baptista

Leni Ribeiro Leite

Camilla Ferreira Paulino da Silva

SOBRE OS AUTORES

Agnes Soares Moschen é bacharel em Direito (Faculdade de Direito de Vitória, 2015) e licenciada em História (Universidade Federal do Espírito Santo, 2016). Atualmente é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Ufes, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), sob orientação do Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva. É membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir) e tem como foco de estudo a área de História Antiga, com ênfase em Império Tardo-Antigo, Cristianismo e João Crisóstomo. Contato: agnes.moschen@gmail.com.

Anna Gláucia Oliveira Motta é mestre em Museologia e Patrimônio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015). Atualmente é professora da Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo e integrante do Instituto de Pesquisa Arqueológica e Etnográfica Addam Orssich. Tem experiência na área de Patrimônio, Museu, Idade Média e Filosofia clássica e medieval. Contato: agomotta@gmail.com.

Belchior Monteiro Lima Neto é doutor em História (Universidade Federal do Espírito Santo, 2015), professor adjunto de História Afro-asiática e credenciado como professor permanente no Programa de Pós-graduação em História da mesma instituição. É professor associado do

Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir) e membro do corpo editorial da Romanitas. Possui como foco de interesse História Antiga, com ênfase no Período Imperial, principalmente nas relações romanas nas províncias norte-africanas e Apuleio. Contato: belchior67@hotmail.com.

Bruno Soares Lima é licenciado em Letras (Faculdade Saberes, 2007) e mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História, sob orientação da Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite. Possui interesse na área de Estudos Clássicos, com ênfase em Antiguidade Tardia e Agostinho de Hipona. Contato: bruno-soares-lima@hotmail.com.

Camilla Ferreira Paulino da Silva é mestre (Universidade Federal do Espírito Santo, 2014) e, atualmente, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e sob orientação da Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite. É membro do Programa de Estudos em Representações da Antiguidade (Proaera). Possui interesse na área de História Antiga, com ênfase no período Tardo-Republicano e Principado, literatura e numismática. Contato: camillapaulino@gmail.com.

Diogo Moraes Leite é bacharel em Letras (Universidade de São Paulo, 2013) e, atualmente, é mestrando em Letras Clássicas pela mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila. Sua área de interesse é Literatura Clássica, com ênfase em Literatura latina, Epigrama e Marcial. Contato: diogoleite@uol.com.br.

Fernando Crespim Zorrer da Silva é doutor em Letras Clássicas (Universidade de São Paulo, 2007) e pós-doutor (Universidade Federal do Espírito Santo, 2017). Tem experiência na área de Letras, com ênfase na Literatura grega e Literatura comparada, Filosofia grega, Eurípedes e Sêneca. Contato: fernando.zorrer@gmail.com.

Gilson Charles dos Santos é doutor em Letras (Universidade de São Paulo, 2012) e professor adjunto de Latim no Departamento de Linguística, Português e Letras Clássicas da Universidade de Brasília. É revisor do periódico Linhas Críticas. Possui experiência na área de Letras Clássicas,

com ênfase em Literatura latina, retórica, Pseudo-Salústio, Floro e Lucano. Contato: gcharles@unb.br.

Guilherme Horst Duque é mestre em Letras (Universidade Federal do Espírito Santo, 2015) e, atualmente, é estagiário docente da Universidade Estadual de Campinas, onde é também doutorando em Linguística, sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Tem como interesse a Literatura latina, com ênfase em Elegia, Ovídio e as temáticas de amor e humor, possuindo também experiência em tradução. Contato: guihoduque@gmail.com.

Helena Borin Peixoto de Rezende é licenciada em História (Universidade Federal do Espírito Santo, 2017) e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), sob orientação da Profa. Dra. Érica Christyane Morais da Silva. É membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir) e tem como foco de estudo a área de História Antiga, com ênfase em Império Romano e Antiguidade Tardia. Contato: helenaborin@hotmail.com.

Júlia Batista Castilho de Avellar é mestre em Literaturas Clássicas e Medievais (Universidade Federal de Minas Gerais, 2015) e, atualmente, doutoranda na mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Matheus Trevizam e com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Publicou suas traduções em *Odes e Canto Secular* (2014), juntamente com a Profa. Dra. Heloísa Maria Moraes Moreira Penna, e *Diálogo dos oradores* (2014) com o Prof. Dr. Antônio Martinez de Rezende. Hoje, desenvolve estudos na área de Língua e Literatura Latinas, com especial interesse na elegia romana e na obra de Ovídio. Contato: juliabcavellar@gmail.com.

Leni Ribeiro Leite é doutora em Letras Clássicas (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008), pós-doutora (University of Kentucky, junto ao Institutum Studiis Latinis Provehendis, 2014) e professora de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo, credenciada como permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição. É membro do Comitê de Assessoramento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes) na área de Linguística, Letras e Artes; e bolsista de

produtividade em pesquisa (Pesquisador Capixaba 2016-2018) pela mesma Fundação. Contato: leni.ribeiro@gmail.com.

Luana Santana Lins Cerqueira é graduada em Letras – Português e Latim / Português e Francês (Universidade Federal de Minas Gerais, 2016) e, atualmente, mestranda pela mesma instituição sob orientação do Prof. Dr. Matheus Trevizam e com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Publicou traduções em Odes e Canto Secular (2014), juntamente com a Profa. Dra. Heloísa Maria Moraes Moreira Penna, e tradução integral das Bucólicas de Calpúrnio Sículo (2017). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Clássicas, atuando principalmente em educação, língua latina, estudos clássicos, bucolismo, Virgílio, Calpúrnio Sículo. Contato: luana.slc@gmail.com.

Marcel Bussular Martinuzzo é mestre em Letras (Universidade Federal do Espírito Santo, 2015) e em Iberística (Università Ca' Foscari, 2015). Atualmente é doutorando em Letras pela Ufes, sob orientação do Prof. Dr. Lino Machado e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes). Destaca-se sua experiência como pesquisador em Letras e Comunicação Social com destaque para os temas: literatura brasileira, poesia, religiosidade, afeto, política e cibercultura. Contato: marcel.bm3@gmail.com.

Matheus Trevizam é doutor em Linguística (Universidade Estadual de Campinas, 2006), pós-doutor (Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 2012) e professor associado na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Interessa-se por questões de gêneros literários e incorporação temática de tópicos culturais de relevância na Antiguidade. Traduziu integralmente Ovídio (Ars amatoria), Varrão (De re rustica) e Catão (De agri cultura). É membro do NEAM (Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da FALE/ FAFICH-UFMG) e líder do Grupo de Pesquisa Tradução e Estudo da Literatura Técnica e Didática Romana (FALE-UFMG). Idealizador, com o prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos (Unicamp), da Coleção Bibliotheca Latina, acolhida pela Editora da Unicamp e que conta com a previsão de aproximadamente dezenove títulos sobre os gêneros da Literatura Clássica romana. Contato: matheustrevizam2000@yahoo.com.br.

Natan Henrique Taveira Baptista é mestre (Universidade Federal do Espírito Santo, 2015) e, atualmente, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição,

com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e sob orientação da Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite. É, também, integrante do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir); do Programa de Estudos em Representações da Antiguidade (Proaera) e sócio da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (Sbec). Tem interesse na área de História Antiga e Medieval, com ênfase em Antiguidade Clássica, Império Romano, Período Flaviano (69-96), História do Esporte e Geografia histórica. Contato: natanbaptista@gmail.com.

Rafael da Costa Campos é doutor em História Social (Universidade de São Paulo, 2013) e professor adjunto da Universidade Federal do Pampa. É membro do Laboratório de Estudos sobre Império Romano e Mediterrâneo Antigo (Leir-MA). Editor-gerente do periódico eletrônico *Alétheia*, estudos sobre Antiguidade e Medievo. Contato: rafaeldacostacampos@gmail.com.

Rafael de Almeida Semêdo é graduado em Psicologia com domínio adicional em Cultura Greco-Latina (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014). Atualmente é mestrando em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. André Malta Campos e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Tem interesse em estudo da língua, tradução e literatura gregas, com foco específico no épico homérico. Possui, ainda, interesse pela literatura e língua da Escandinávia medieval, o islandês-nórdico antigo, com experiência em tradução na área. Contato: rafsemedo@gmail.com.

Zilda Andrade Lourenço dos Santos é doutora em Letras (Universidade Federal do Espírito Santo, 2017). Destaca-se sua atuação na área da Análise do Discurso de base enunciativa ou russo-francesa com interesse pelo exame de textos religiosos e jornalísticos; alicerçados, principalmente, sobre os conceitos de cenografia, éthos e interdiscurso. É membro do Programa de Estudos em Representações da Antiguidade (Proaera), atendo-se, em especial, às produções prosaicas, principalmente filosóficas e teológico-religiosas, na Literatura Latina no transcorrer do primeiro século de nossa era. Contato: zilda.little@gmail.com.

DEFININDO LUDI, AMPLIANDO CONCEITOS

Natan Henrique Taveira Baptista

Leni Ribeiro Leite

Camilla Ferreira Paulino da Silva

O termo ludus segundo o Oxford Latin Dictionary (1968, p. 1048-9), no Mundo Antigo, tinha aplicação ampla. Dentre elas, desprendem-se, por exemplo, o equivalente da nossa noção contemporânea de esporte ou jogos, do lazer, e das performances visando o entretenimento e os jogos como espetáculo; o fazer poético, o jogo do dizer algo de forma elaborada e as competições poéticas; bem como o lugar de instrução formal da retórica e da oratória, o locus físico ou imaterial da educação. É, pois, tendo esses três eixos como norteadores que se configurou este volume, apresentando estudos críticos, reavaliando e contribuindo com perspectivas relativas aos ludi nos textos poéticos e prosaicos da Antiguidade.

•

Em sua primeira acepção, ludus seria um jogo, uma brincadeira, uma diversão; e desta deriva a de entretenimento público, jogos públicos, os espetáculos. Ao longo dos últimos quarenta

anos, os espetáculos e os esportes romanos, como elementos socioculturais, se tornaram objetos de estudo bastante compulsados pela historiografia internacional, com claro vanguardismo das escolas germânica e inglesa, através de uma série de trabalhos defendidos sobre as mais variadas formas de entretenimento (NEWBY, 2005, p. 21; CHRISTESEN; KYLE, 2014, p. 2-15).¹ Mesmo nesse período tão recuado, o sentimento agonístico, manifesto na forma de competição lúdica ou esportiva, já despertava nos homens as mais diferentes sensações, fosse por meio da participação organizada, visando manter ou melhorar a aptidão física em uma modalidade particular, fosse ao proporcionar entretenimento aos espectadores ou participantes. Para compreendê-los, alguns estudiosos, tais como Elias e Dunning (1992) e Fagan (2006), discutem o lazer e o esporte como sistemas de símbolos que atuam para estabelecer uma sensação de liberdade e prazer pela elaboração de um senso de escolha e desejo. Contudo, elucidativo também é o lazer compreendido a partir da função social e política que desempenha, que por essa proximidade com as demais dimensões sociais acaba por definir inclusive um dos traços fundamentais da natureza humana, ou nos termos de Huizinga (2010 [1938]), a consciência de que o ser humano é também homo ludens.

Os jogos no mundo romano, entendidos como *spectacula*, devedores em tradição e práxis da herança helênica, eram, segundo Isidoro de Sevilha (Etym. 18.16.1-3), classificados de acordo com os locais onde aconteciam: no chão dos circos ou hipódromos, onde o espetáculo mais comum era a corrida entre carros e seus cavalos (*ludi circenses*); nos ginásios, arena do atletismo e do arremesso de peso (*ludi gymnici*); nas areias dos anfiteatros, com os famosos combates de gladiadores e animais (*ludi gladiatorii* e *uenationes*, respectivamente); ou no palco dos teatros, com representações cênicas, musicais, mímicas e/ou pantomímicas (*ludi scaenici*). Destacando a dimensão política do fator lúdico, Apostolidès (1993, p. 10) afirma que o espetáculo e a **competição são “[...] necessidades intrinsecamente associadas ao exercício do poder, [...] longe**

¹ O maior exemplo deste crescimento é a organização do *A companion to sport and spectacle in Greek and Roman Antiquity*, para a Blackwell, por Paul Christesen e Donald G. Kyle em 2014. Contudo, o interesse crescente no esporte e no espetáculo antigo inspirou também um fluxo de artigos destinados não somente ao público acadêmico dos Estudos Clássicos, mas também ao público ligado às áreas análogas a Educação Física e Desportos. Destacamos, como exemplo, a revista europeia *Nikephoros* completamente voltada para a pesquisa em esporte na Antiguidade, além do *Journal of Sport History* (v. 30, n. 2, 2003) e do *International Journal of the History of Sport* (v. 26, n. 2, 2009), revistas mais gerais sobre a História do Esporte que publicaram dossiês especiais sobre a dimensão dos esportes e espetáculos antigos.

de serem autônomas, as diferentes artes só encontram sua vitalidade no discurso político que **as organiza**". Sobre isso, Gonçalves (2005, p. 16) acrescenta que o espetáculo "[...] é uma forma sofisticada muito antiga de comunicação com objetivo político, pois as festas ajudam a manipular a opinião pública, a persuadir através de imagens e a legitimar o mando, sendo, deste modo, um dos vários instrumentos de poder". Muito além do efeito cultural, percebemos então que é por meio das mensagens, da imagética e dos símbolos expressos nas festas, jogos e espetáculos que os imperadores e o governo central fortificam ou implementam a manutenção do mando, ajudando assim no controle social, pois esses eventos são elementos centrais no exercício do poder, parte vital de um discurso político que os promove, mas também os regula. Destacamos pela importância política também as festas romanas, ou seja, eventos realizados anualmente, que circunscrevem as apresentações espetaculares, integrando as celebrações dos grandes festivais romanos (ludi publici ou ludi statii) em suas variadas manifestações temáticas e circunstanciais – como os Apollinares, os Cereales, os Megalenses e os Florae, ou Floralia. Desde o período republicano até o imperial, outros jogos foram realizados em associação com eventos oficiais, como os triunfos militares, dedicações dos templos, aniversários e funerais dos imperadores (ludi Votivi), bem como jubileus e outras comemorações governamentais ou em ocasiões extraordinárias (ludi Extraordinarii). É pela prolífica quantidade das festas e feriados do período imperial, que se dá condições de emergência, neste período também para a instauração dos ludi Romani ou Magni, os primeiros festivais a serem patrocinados pelo Estado (ADAM, 1837, p. 224; BELL, 2014, p. 493).

O breve exposto – utilizando apenas como exemplo o caso romano, mesmo que pudesse ser expandido, guardando as devidas proporções, às variadas estruturas sociais balizadas pelo recorte temporal e geográfico delimitado pelo escopo de Mundo Clássico – tem por intenção mostrar que a dimensão lúdica esportiva e espetacular teve importância central na vida política pública ou privada e na organização das sociedades do Mediterrâneo Antigo. É, pois, localizada neste aspecto, nesta primeira dimensão do termo ludus, nas diferentes partes do Império Romano, seja na África, no Oriente ou na própria Península Itálica, que destacamos seis contribuições para este volume.

Baseando-nos na afirmação de Gager (1992, p. 42) – que nas grandes cidades do mundo do Mediterrâneo Antigo, ampla e variada parte da vida desdobrava-se nos espaços públicos, tais como teatros, anfiteatros, hipódromos, odeões, estádios e circos – destacamos a tríade lúdica tradicional romana, a saber, o teatro, anfiteatro, circo, todos representados nesta obra. No primeiro capítulo, Agnes Soares Moschen mostra a importância dos espetáculos teatrais como atividade cultural no período da Antiguidade Tardia, a partir do estudo de caso do Teatro de Dafne de Antioquia, recolhendo como base documental as homilias de João Crisóstomo e relatórios de escavação arqueológica de modo a comprovar o teatro como transposição simbólica da ordem política institucional, funcionando este espaço então como um microcosmo do Império Romano. Já Belchior Monteiro Lima Neto, no capítulo terceiro, analisa as representações iconográficas dos espetáculos no anfiteatro, retratando cenas de lutas de gladiadores (*ludi gladiatorii*), caçadas de animais selvagens (*uenationes*) e a exposição às feras de indivíduos condenados (*damnatio ad bestias*), presentes no mosaico da Villa de Zliten, na Tripolitânia romana, como índice representativo da dicotomia cidade/hinterland pela análise dos conflitos identitários entre portadores de *urbanitas* ou de *rusticitas*, estabelecidos e forasteiros. De modo a encerrar a tríade, no capítulo décimo quinto, Natan Henrique Taveira Baptista discute e expõe o funcionamento das corridas de bigas e cavalos nos edifícios voltados para este fim, das duas maiores cidades africanas do período tardo-imperial, Cartago e Hadrumeto, como exemplos de caso. De posse de variada literatura antiga e dos escassos relatórios de escavação arqueológica destes prédios, o pesquisador procura discutir a representação do poder imperial por meio da arquitetura monumental romana. Sobre os atletas, os verdadeiros protagonistas dos espetáculos em seu aspecto mais prático, Zilda Andrade Lourenço dos Santos, no décimo oitavo capítulo e último deste volume, analisa a dimensão retórico-literária de sua construção. A autora elege os usos da metáfora do atleta nos textos epistolográficos de Paulo de Tarso e Sêneca como recurso argumentativo que dá sustentação aos tópoi discursivos de ambas as personagens – em um filosófico, no outro propedêutico.

Nos termos tratados anteriormente, a dimensão dos jogos, ou seja, a performance pública com audiência, era encerrada em eventos maiores com ampla participação das várias camadas sociais, as variadas festividades romanas – de todas, duas estão também representadas neste

volume. Bruno Soares Lima, no quarto capítulo, procura investigar as formas retóricas pelas quais Agostinho de Hipona, em sua Cidade de Deus, criticava a celebração dos ludi Floralia – festividade em honra à deusa Flora, ligada à agricultura e à primavera –, contrapondo-a em favor da fé cristã, construindo por meio do seu discurso apologético uma dicotomia entre o cristianismo e a religião tradicional romana. Detendo-se sobre outra festividade romana, Rafael da Costa Campos, no capítulo décimo sexto, mostrou as relações e usos políticos dos ludi Romani por seu promotor, o imperador Tibério César Augusto, no início do Principado Romano, bem como a recepção a partir do relato dos seus detratores, Tácito e Suetônio, reiterando as dimensões ideológicas e de manutenção de mando tão relevantes e atuais em nossa sociedade.

• •

A partir da ideia de ludus como jogo, diversão – e, na sua faceta de caráter institucional, como festividade ligada às comemorações da comunidade – temos o ludus como jogo poético, igualmente digno de nota para a temática deste volume, principalmente a partir de nossa percepção dele como sistema alusivo e intertextual, inerente ao texto em verso antigo, ainda mais em relevo quando destacadas suas diferentes abordagens metapoéticas. Pensar na produção literária como ludus poeticus é, em certa medida, observar esse tipo de artefato cultural contrastado com outros textos e práticas. Por exemplo, vários são os poetas que lançam mão de textos de cunho filosófico em suas composições, bem como várias são as brincadeiras com metros, disposição dos poemas e tópoi. O ato da escrita de um texto literário pode ser percebido como um jogo no qual os autores se destacam pelo modo como lidam com a tradição literária através da imitação e emulação dos seus modelos, pelas escolhas de temáticas ou de tons de elocução com seus rearranjos e apropriações pontuais que torna sua produção poética uma obra digna de ser chamada um monumentum aere perennius (v. 1-2) tal como Horácio nos convida, no Ode 3.30, para que entendamos seu texto. Vários são os jogos dentro da tradição da escrita literária antiga: os jogos de amor e lamento das elegias, os jogos pela imortalidade e altivez da poesia épica, os jogos típicos do helenismo que revolve e transforma os gêneros poéticos através da uariatio.

Levando em consideração essas múltiplas camadas de ludus no ato de escrever no mundo antigo, intrínsecos à própria instituição literária, na qual “[...] os escritores produzem obras, mas

escritores e obras são, num dado sentido, produzidos eles mesmos por todo um complexo **institucional de práticas**” (MAINGUENEAU, 2006, p. 53), devemos ter em mente que os poetas integram a sofisticação e as brincadeiras comuns às suas poesias, remetendo também a hábitos culturais, como, por exemplo, é o caso da *Arte de Amar* de Ovídio, em que esse poeta joga com a tradição da poesia didática produzindo um manual de sedução tal como os manuais técnicos disponíveis à época. Já a constante referência a autores coetâneos era ao mesmo tempo tanto um modo dos poetas antigos atestarem a erudição tipicamente alexandrina quanto uma forma de demonstrarem uma integração maior, validando aquilo que era considerado adequado de acordo com suas predileções estéticas e, em algum nível, políticas dentro de um circuito intelectual crescente no mundo helenístico.

Em todo o amplo arco temporal da Antiguidade, parece que o lúdico desempenhava papel essencial para o funcionamento do texto, como ferramenta capaz de captar a simpatia do leitor e como forma de demonstrar a sofisticação do escritor, o qual – por meio não só das referências a outros textos, mas também pela inversão de gêneros, lugares-comuns e trechos de outrem (ou próprios) – inseria o seu texto na tradição literária, ao mesmo tempo em que a transformava e a ressignificava. Nesse sentido, Fernando Crespim Zorrer da Silva, no sétimo capítulo, correlaciona a tragédia grega com o lúdico, tomando o mito de Fedra e Hipólito narrado por Eurípides, de modo a analisar justamente o modo como esse tragediógrafo joga com a tradição dramática, transformando-a para adaptá-la melhor à recepção de seu texto no mundo helênico do séc. V a.C. Essa modificação da tradição também é foco de investigação de Júlia Batista Castilho de Avellar, que, no décimo primeiro capítulo, investiga como Ovídio, nos *Tristia* e nas *Heroides*, erotiza e joga com a tradição literária de gênero alto, argumentando que o amor é o tema principal de obras como *Odisseia*, *Íliada* e *Eneida*, o que justifica que o autor insira as heroínas épicas e trágicas em sua poesia elegíaca. Também sobre a mesma temática elegíaca, Guilherme Horst Duque, no capítulo nono, investiga como dois filólogos germânicos, Friedrich Leo e Felix Jacoby, no alvorecer do século XX, interpretaram de modo diversificado o relacionamento entre a comédia e a elegia erótica romana, divergindo acerca de como se deu o processo de influência de elementos cômicos nos poemas amorosos, olhando, em especial, para a obra ovidiana.

Dentre os elementos lúdicos da poesia latina, podemos destacar a constante autorreflexão empreendida pelos escritores sobre a sua própria arte, inserida na cenografia dos próprios textos sobre os quais eles contemplam, servindo tanto para legitimar as suas performances quanto para se inserir em uma tradição literária, seja pela imitação ou emulação. No quinto capítulo, Camilla Ferreira Paulino da Silva analisa a Epístola 1.18 de Horácio para demonstrar como esse poeta aconselha tanto o destinatário do poema quanto o leitor, no que concerne ao comportamento ideal esperado dentro da relação do patronato, e desta particularmente no que diz respeito ao fazer poético, em um jogo, quando o poeta acaba por descumprir propositalmente o próprio conselho constituindo coerentemente a cenografia, do poema assim como se justificando metapoeticamente essas escolhas. Diogo Moraes Leite, no capítulo sexto, analisa o jogo metapoético de Marcial, apresentando como esse poeta, ao censurar a prática da *fellatio* em dois epigramas homoeróticos (3.82; 3.83), brinca sutilmente com o gênero epigramático, uma vez que o mesmo tema é tratado tanto em um longo epigrama de trinta e três versos quanto em um de apenas um dístico – e é, nesse último, justamente que Marcial responde a uma solicitação para que ele fosse breve. Luana Santana Lins Cerqueira, no décimo segundo capítulo, apresenta o jogo metapoético entre as *Bucólicas* de Virgílio e Calpúrnio Sículo, investigando a ocorrência dos verbos *ludere* e *alludere* e do substantivo *ludus*, especialmente no que diz respeito ao canto *amebeu*, o qual, em si, é um jogo poético caracterizando uma disputa entre dois poetas-cantores. A autora demonstra como o canto *amebeu* é apresentado por esses autores em suas poesias didáticas em oposição às atividades sérias, a saber, as atividades campesinas.

O *ludus* não é, porém, apenas literário – ele é também retórico, ou, antes, retórico-literário. A compreensão do processo compositivo do texto literário antigo em seu diálogo com a retórica vem sendo foco de reflexão de diversos classicistas que analisam os dispositivos retóricos presentes na poesia, inspirados por trabalhos como o de Cairns (1972) e Habinek (1998), de forma a aprofundar o debate sobre temáticas como a formação educacional dos poetas antigos, literatura e poder e texto como performance social, entre outros. Assim, analisando os jogos retóricos existentes no episódio narrado nos cantos 6 a 8 da *Odisseia*, Rafael de Almeida Semêdo demonstra, no capítulo dezessete, como Odisseu, na corte de Alcínoo, utiliza a sua elocução como forma de ocultar a identidade frente ao anfitrião, ao empregar toda a sua habilidade

retórica para conseguir dele navios e provisões para seguir o seu nóstos, enquanto este tenta dissuadi-lo, procurando descobrir quem é de fato o seu convidado, episódio que estabelece, para o autor, o jogo metapoético entre ambas personagens.

• • •

Resta-nos ainda a terceira acepção da palavra ludus, talvez a que cause maior estranhamento aos leitores do século XXI: ludus ou skholé refere-se também ao lugar da educação formal nas sociedades grega e romana. Como informa Bonner (2012, p. 57), vários tipos de estabelecimento de ensino em Roma foram chamados de ludus: a escola de gladiadores, a escola básica, a escola de retórica (ludus dicendi). A explicação para este desvio de sentido é um pouco mais longa: ela começa na área militar, em que os exercícios de treinamento dos jovens **recrutas eram um “jogo” ou uma “brincadeira” apenas, em contraste com a realidade dura das batalhas**. Os termos *proludere* e *prolusio*, derivados de ludus, guardavam ainda no período clássico o sentido predominantemente militar. Assim, um grupo de jovens que se prepara para a batalha, bem como o espaço físico designado para este treinamento passaram a ser chamados também *ludi*, e a metáfora entre o espaço do treinamento retórico como o ludus (e, conseqüentemente do Fórum como a batalha de fato) rapidamente se espalhou (cf. Cic. QFr. 3.3.4; Att. 4.8.2; 4.15.10). É fácil de se imaginar como, deste uso, passou-se a utilizar o termo ludus para denominar qualquer grupo de estudantes, reunidos para o treino seja físico ou mental.

Se a ideia de um estudo abrangente sobre essa educação escolar – ou do ludus – na Antiguidade pode ter como marco fundamental a obra de Marrou, de 1948, as semelhanças e principalmente as diferenças entre as formas da educação escolar na Antiguidade são objeto de estudos variados nos séculos XX e XXI, com especial atenção a uma desconstrução da narrativa centrada no período Helenístico, proposta por Marrou, e uma reconstrução das especificidades de outros tempos e lugares. Assim, abre-se espaço para reflexões sobre o ensino que, no período arcaico, se dá na ausência de espaços específicos para tal, e através de textos que hoje não reconhecemos mais como típicos dos espaços escolares: a poesia didática, com sua fonte em Hesíodo, é um exemplo, trazido neste volume pelo trabalho de Marcel Bussular Martinuzzo, no décimo terceiro capítulo.

Estes textos chamados didáticos partem do épos, culminando, via poesia alexandrina e seus maneirismos já mencionados, em obras de cunho didático ou pedagógico, mas de objetos variados. Se podemos citar de forma indubitável os Fenômenos, de Arato, o Da Natureza das Coisas, de Lucrécio, ou as Geórgicas, de Vergílio, como exemplos muito posteriores mas igualmente longevos desta poesia de caráter educativo, pode-se também argumentar acerca do papel deste tipo de matriz poética em obras como a Arte de Amar, de Ovídio, poema elegíaco erotodidático que é tema do décimo quarto capítulo deste volume, em trabalho de Matheus Trevizam: um texto lúdico em várias camadas de sua tessitura, como argumenta e demonstra o autor.

O ludus era, porém, também o espaço concreto do aprendizado. Em termos educacionais, o sistema que vigorou na Antiguidade Greco-Romana foi aquele desenvolvido no período clássico da Grécia (século V a.C.) que, tendo sofrido algumas alterações durante a fase helenística (336-331 a.C.), foi mantido no decorrer de todo o Império Romano (séculos I-V d.C.). Como descreve Quintiliano, especialmente nos dois primeiros livros de sua *Institutio oratoria*, pode-se dividir a formação do indivíduo letrado em três fases principais: o ludimagister, o grammaticus e o rhetor. No espaço do ludus que as crianças romanas, de ambos os gêneros, aproximadamente a partir dos seus sete anos de idade iniciavam sua instrução. Esta fase inicial da educação clássica estava confiada ao litterator ou ludimagister e era adquirida pelos alunos pertencentes aos estamentos médios da sociedade clássica, uma vez que os filhos das elites ficavam sob os cuidados mais atentos e exclusivos de um professor particular, fosse ele um tutor ou um pedagogo. Na segunda fase de escolarização, os discentes, por volta dos seus onze a doze anos, eram encaminhados para a escola do grammaticus. Nesta fase, a educação era ministrada visando os fundamentos da retórica, da oratória e da literatura clássica (Quint. Inst. 1.4.5; 1.7.9). Já nos alerta Hansen (2013, p. 11-12) **que “a ‘retórica’ significa uma qualidade, a qualidade própria das técnicas da longa duração da instituição retórica greco-romana, que especifica mimeticamente os enunciados dos regimes discursivos da oratória antiga e, quando a arte de falar bem, ars rhetorica, se associa à arte de fazer bem, ars poetica, também os enunciados dos gêneros poéticos e os preceitos de outras artes não discursivas”**. Por volta dos quinze anos e já togados, os jovens mais abastados provenientes das famílias que pudessem arcar com a última fase da instrução clássica se encaminhavam para os estudos superiores na

escola do rhetor, onde se aprofundavam em retórica, dialética, gramática, aritmética, astronomia, geometria, música e filosofia (CORBEILL, 2001, p. 261-287).

Mesmo que a formação proporcionada pelo rhetor no último nível educacional envolvesse múltiplas disciplinas, a mais importante delas era certamente a arte retórica (*ars rhetorica*). Segundo Dominik (2012, p. 95), “[...] **pedra angular do sistema romano de educação, a retórica** desempenhou um papel importante em munir a jovem elite masculina de Roma com o treino e a experiência necessárias para defender e manter a sua posição na arena **pública**”. Em outras palavras, era ela quem formava as habilidades básicas essenciais ao *ciuis Romanus*, em especial o domínio da palavra, a capacidade de mover as mentes e corações nos campos de batalha, no Fórum, no Senado. Para atingir a excelência, e se tornar o *uir bonus dicendi peritus* (homem bom, perito no falar) de Quintiliano, multiplicavam-se, nas práticas escolares, os exercícios de retórica. Estes, conhecidos como *progymnasmata* ou *praeexercitamina*, eram exercícios preliminares de composição utilizados para preparar os estudantes que estavam ingressando no aprendizado da retórica (Quint. Inst. 2.10.1). Eles davam conta de vários aspectos em diferentes graus de dificuldade: desde declamações completas sobre temas mais ou menos fictícios, como encontramos na obra de Sêneca, o Retor ou nas Declamações Maiores, de Pseudo-Quintiliano, até os mais simples, de figuras específicas. No capítulo oitavo deste volume, Gilson Charles dos Santos mostra o impacto de alguns destes exercícios na produção epistolar de Pseudo-Salústio, o demonstrando que a formação retórica, longe de ser um instrumento exclusivo da oratória antiga, deixava sua marca também em outras produções textuais; além disso, o autor disponibiliza anexo ao seu capítulo a tradução integral das duas missivas *Ad Caesarem* em língua portuguesa.

A Retórica, não apenas como arte da persuasão, mas como organização do pensamento, estruturação da razão e motor das virtudes humanas, ganha em interface com a filosofia, como discute Ana Gláucia Oliveira Motta, no segundo capítulo deste volume, a partir do estudo da educação sob a ótica de Sêneca.

Restam ainda a serem investigados os sujeitos destes processos educacionais: professores e discípulos, atores inescapáveis desta acepção do lúdico. É o que faz Helena Borin Peixoto de Rezende no décimo capítulo desta obra discutindo o edito aos professores cristãos de 362, já

durante a Antiguidade Tardia, como um exemplo das tensões advindas das relações de poder entre a educação centrada na paideia oriental e o centro imperial, o que marca claramente que os modos de escolha, determinação e controle sobre quem e o que se ensinava em um dado contexto variava de acordo com os interesses da nobilitas em cada recorte socioespacial.

Nos textos a nós legados pelas culturas grega e latina antigas, unem-se, sob o rótulo do ludus, aspectos que a nós hoje parecem, em um primeiro olhar, diversos, quase impossíveis de serem colocados em um mesmo conjunto: as brincadeiras e jogos das crianças; o universo dos espetáculos públicos; os instrumentos e elementos de prazer e surpresa da literatura e da poesia; a prática e o treino para a batalha; os espaços de aprendizagem formal e os grupos de aprendizes que se empenham em exercícios físicos ou intelectuais. Todos esses conceitos, unidos em nuvem em torno do conceito do ludus e seus derivados, tecidos por fios de conexões quase invisíveis, são elementos basilares, se queremos estender nossa compreensão àquelas sociedades. Esperamos, com este volume, contribuir com os estudos realizados no Brasil sobre estes objetos de nós afastados temporal e geograficamente, mas muito próximos culturalmente.

Referências bibliográficas

ADAM, A. Ludi circenses. In: ADAM, A.; BOYD, J.; DA PONTE, L. L. (ed.). Roman Antiquities: or an account of the manners and customs of the Romans. New York: Collins, Keese & Co., 1837. p. 224-228.

APOSTOLIDÈS, J-M. O Rei-Máquina. Trad. C. C. Santoro. Brasília: Edunb, 1993 [1981].

BELL, S. Roman Chariot Racing: Charioteers, Factions, Spectators. In: CHRISTESEN, P.; KYLE, D. G. (ed.). A companion to sport and spectacle in Greek and Roman antiquity. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014. p. 492-504.

BONNER, S. Education in Ancient Rome: from the Elder Cato to the Younger Pliny. London: Routledge, 2012 [1977].

CAIRNS, F. Generic composition in Greek and Roman poetry. Ann Arbor: Michigan Classic, 2010 [1972].

CHRISTESEN, P.; KYLE, D. G. (ed.). General Introduction. In: A companion to sport and spectacle in Greek and Roman antiquity. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014. p. 1-15.

CICERO. Cicero's letters to Atticus. Ed. trans. D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Cambridge University, 1965-1970. 7 v.

CICERO. Cicero: Epistulae ad Quintum Fratrem et M. Brutum. Ed. trans. D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Cambridge University, 1980.

CORBEILL, A. Education in the Roman Republic: creating traditions. In: TOO, Y. (ed.). Education in Greek and Roman Antiquity. Leiden: Brill, 2001. p. 261-287.

DOMINIK, W. J. As origens e o desenvolvimento da retórica romana. In: AMARANTE, J.; LAGES, L. (org.). Mosaico Clássico: variações acerca do Mundo Antigo. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012. p. 95-109.

ELIAS, N.; DUNNING, E. A busca da excitação. Trad. M. M. A. e Silva. Lisboa: Difusão, 1992 [1986].

FAGAN, G. G. Leisure. In: POTTER, D. S. (ed.). A companion to the Roman Empire. Oxford: Blackwell, 2006. p. 369-384.

GAGER, J. G. Curse tablets and binding spells from the Ancient World. New York: Oxford University, 1992.

GONÇALVES, A. T. M. As comemorações severianas: festejando e construindo memórias. In: LESSA, F. de S.; BUSTAMANTE, R. M. da C. (org.). Memória e Festa. Rio de Janeiro: Mauad X, 2005. p. 367-374.

HABINEK, T. N. The Politics of Latin literature: writing, identity and empire in Ancient Rome. Princeton: Princeton University, 1998.

HANSEN, J. A. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.

HORÁCIO. Odes, Epodos e Poema Secular. Trad. F. A. Picot. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1893.

HORÁCIO. Sátiras. Trad. E. R. de Paiva. Niterói: UFF, 2013.

HUIZINGA, J. Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura. Trad. J. P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010 [1938].

ISIDORE OF SEVILLE. Etymologies: complete English translation. Trans. P. Throop. Cambridge: Harvard University, 2006. 2 v.

MAINGUENEAU, D. O discurso literário. Trad. A. Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARROU, H.-I. História da educação na Antiguidade. Trad. M. L. Casanova. São Paulo: EPU, 1990 [1948].

NEWBY, Z. Greek athletics in the Roman World: victory and virtue. Oxford: Oxford University, 2005.

OVÍDIO. Tristes. In: PRATA, P. O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos. 408 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

OXFORD Latin Dictionary. London: Oxford University, 1968.

QUINTILIAN. Institutio Oratoria. Trans. H. E. Butler. Cambridge: Harvard University, 1996.

TOO, Y. (ed.). Education in Greek and Roman Antiquity. Leiden: Brill, 2001.

A IMPORTÂNCIA DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS COMO ATIVIDADE CULTURAL NO IMPÉRIO ROMANO TARDO-ANTIGO: O CASO DO TEATRO DE DAFNE

Agnes Soares Moschen

O teatro romano, ao longo dos anos, recebeu grande destaque na historiografia, principalmente dos autores que se voltam para a sociedade e a cultura do Império Romano. O interesse pelo estudo deste tema não é despropositado. Afinal, os espetáculos teatrais romanos são uma herança da cultura grega e integravam o calendário oficial de celebrações religiosas, sendo uma das atividades mais apreciadas pelo público e a que contava com o maior número de dias dedicados às manifestações culturais. De acordo com Pimentel (2001, p. 332), **“em meados do século IV, havia em cada ano 174 dias de jogos, 102 dos quais reservados ao teatro, 64 ao circo e apenas 10 ao anfiteatro”**.

Jiménez Sánchez (2001, p. 128) atribui **“esta preeminência ao baixo custo que implicava a organização destes espetáculos, bem como à facilidade e disponibilidade de recursos para sua celebração”**. **Acreditamos, também, que as representações cênicas se popularizaram na medida em que se tornaram um mecanismo da ascensão política para aqueles que as financiavam, bem como ao se tornarem um recurso de entretenimento das massas. Isto explica porque o número**

de dias dedicados aos espetáculos no calendário festivo aumentou durante a ascensão do poder imperial. Não foi algo fortuito.

Os eventos teatrais eram destinados a exaltar os sucessos do soberano e para celebrar outras comemorações, não sendo somente um mero instrumento de entretenimento popular ou de controle político, mas também uma efetiva ferramenta de propaganda. Os espetáculos, para além de evidenciarem a generosidade do imperador, demonstravam o seu poder e a importância de sua figura no cenário político. Ademais, com o Principado e, depois, a instituição do Império, acentuou-se a necessidade de um espaço em que o povo possa fazer-se ouvir, contestar, ser visto e manifestar seu contentamento ou descontentamento com os governantes.

Os próprios vestígios materiais corroboram esse pensamento, pois, apesar do crescente interesse da população pelo teatro ainda no período da República, **“somente por volta do I século a.C. temos notícia dos primeiros teatros permanentes em cidades como Tivoli, Preneste e Pompeia” (SILVA, 2015, p. 254). Quando da introdução do teatro na sociedade romana, a maioria dos palcos era constituída por estruturas temporárias, construídas com madeira para ocasiões específicas, e depois eram desmontadas.**

Essas formas iniciais de representações teatrais ainda eram largamente populares na época em que teatros permanentes começaram a ser erigidos, sobretudo com a utilização do mármore. Conforme afirma Beacham (1991, p. 56), **“[...] após a construção em 55 a.C. do teatro permanente de Pompeu, eles [palcos de madeira] ainda estavam sendo construídos em grande número, tanto em Roma e em outros lugares”.**

O Teatro de Pompeu supracitado foi o primeiro grande exemplo de uso do espaço público, incorporando a arquitetura a serviço da ambição política pessoal, influenciando decisivamente o estilo dos edifícios subsequentes, bem como o desenvolvimento urbano da cidade, haja vista que o complexo do teatro foi construído dentro dos muros da cidade de Roma, na seção sul do Campo de Marte, o que estimulou o desenvolvimento urbano do local. Ainda de acordo com Beacham (2007, p. 219-220), **o teatro de Pompeu “[...] parece ter encarnado e significado para a sua audiência popular algum sentido fundamental do que significava ser Romano”.**

Essa nova arquitetura, que se desenvolveu em conexão com a instauração do Império Romano, é fundamental para entender as novas relações políticas deste período, pois frequentemente estava ligada a fins propagandísticos. Isso porque, o teatro, como edifício e espaço arquitetônico, constituía um monumento exemplar da romanitas,¹ já que se configurava como um lugar de transmissão da cultura romana, servindo ainda como um instrumento político, haja vista expressar a ideologia imperial, principalmente a partir de Augusto (63 a.C. - 14 d.C.).

Neste aspecto, a busca de alguns líderes pela legitimação do poder absoluto pautou-se na utilização de diversos recursos na esfera político-religiosa, dentre eles a construção de monumentos, como o teatro, por exemplo, que também era um elemento de identificação cultural: “as raízes desse fenômeno foram alimentadas pela concorrência acirrada entre as grandes personalidades que lutavam pelo poder no século I a.C. usando a arquitetura para atingir, reforçar e legitimar o seu poder” (NIELSEN, 2014, p. 61-62).

Gonçalves (2013, p. 14) evoca a noção de Estado de Teatro de Clifford Geertz utilizada por Peter Burke para esclarecer que antes do período imperial os homens públicos já viviam como num teatro, de modo que “a comparação da arena política como palco de espetáculos, e a atuação de homens públicos com aquela fornecida pelos atores, é algo feito desde a República, e que se mantém no imaginário político ao longo do Alto Império”.

Parker entende que os romanos conscientemente utilizavam o teatro como “personificação de Roma” (PARKER, 1999, p. 163), o que é corroborado por Sear (2006), em seu detalhado estudo sobre a arquitetura do teatro romano, em que constata que o teatro romano atendia às normas que organizavam a própria sociedade ao reproduzir as categorias societárias existentes mediante a disposição dos assentos da plateia de acordo com a categoria social. Ademais, “não era incomum para um teatro ser construído por razões de propaganda por um benfeitor imperial ou um indivíduo rico” (SEAR, 2006, p. 11). Assim, o teatro ainda servia aos fins políticos dos governantes.

¹ Sentimento de pertença a uma comunidade portadora da humanitas, ou seja, do estatuto de humanidade revelado pela adesão a alguns valores, ritos e comportamentos comuns.

Deste modo, os *ludi scaenici*, para o cidadão romano, tinham uma profunda carga ritual, política e propagandística que, não obstante, era uma constante na sociedade romana altamente teatralizada, tanto do ponto de vista arquitetônico como das próprias manifestações sociais. Nesta senda, o teatro romano atendia às normas que organizavam a própria sociedade romana, ao retratar as relações político-econômico-sociais no palco, assim como ao reproduzir as categorias societárias existentes nos arranjos dos assentos da plateia.

Diante disso, tem-se que a própria estrutura do teatro foi montada para assegurar a hierarquia **social preexistente, como um “microcosmo do Império Romano” (BEACHAM, 2007, p. 220)**. Concomitantemente, as áreas designadas de assentos, além de conferir honra aos seus ocupantes, tinham a função de certificar que a elite estava em posição de destaque e, portanto, seria notada tanto por quem assistia da audiência, quanto por quem atuava em cima do palco. Essa necessidade de a elite estar em evidência era um instrumento de reafirmação do poder e de promoção social, e o teatro era um dos melhores lugares da cidade para ver e ser visto, pois oferecia a maior plateia e uma grande variedade de setores sociais na audiência.

Nas províncias romanas, por sua vez, para além do prestígio das elites, a construção de teatros garantiu a consolidação do processo de romanização dos novos territórios anexados ao Império e certificou a adesão dos dirigentes locais à política imperial. Isso se deu por meio de uma padronização arquitetônica através da exportação do modelo urbano de Roma para as províncias, sendo fundamental o papel das elites locais como intermediárias entre o poder central e seus concidadãos, beneficiando-se social e economicamente desse papel intercessor (GUTIÉRREZ, 2001, p. 422).

Dessa forma, o modelo de teatro que chega às províncias não constituía apenas um elemento primordial da política urbanística, mas também um mecanismo de controle ideológico manifestado pelo culto imperial. Além disso, cumpre ressaltar que o programa de monumentalização perpetrado com mais intensidade durante a fase imperial de Roma resultou no embelezamento da *Vrbs*, e os edifícios públicos erigidos tornaram-se motivo de orgulho para os cidadãos locais, bem como uma constante lembrança dos benefícios da governança daqueles que idealizaram e custearam o projeto.

O teatro romano, além de reproduzir os valores tradicionais da cultura clássica por meio dos espetáculos, ser difusor de tendências a partir da indumentária dos homens e mulheres do palco e propiciar um local de convívio para todas as categorias sociais, também era um elemento de desenvolvimento urbano, haja vista que sua construção era arquitetada de modo a ser o centro da ocupação desses novos espaços, pois constituir-se-ia em epicentro de trocas socioculturais e políticas.

É imerso neste contexto em que a cultura clássica era tão presente no éthos urbano que o cristianismo, contando com a proteção do poder imperial, iniciou uma campanha de censura às formas de entretenimento público, em especial o teatro, considerado imoral pelos teólogos cristãos. Um dos maiores expoentes na desmoralização do teatro foi João Crisóstomo, famoso pregador cristão que atuou como presbítero em Antioquia entre os anos de 386 e 397. João estava constantemente preocupado com o bem-estar espiritual de seus fiéis, especialmente quando os via cercado pelas tentações da vida cidadina. Dessa forma, sua pregação foi adaptada para combater essas tentações e encorajar a congregação antioquena a abster-se dos prazeres mundanos, atraindo-a para frequentar a igreja.

Conforme Silva (2015, p. 269), “Antioquia, na segunda metade do século IV, era célebre por abrigar uma população que nutria um entusiasmo particular pelos festivais, jogos e espetáculos cívicos”. A partir da análise das homilias de Crisóstomo percebe-se que, em particular, os espetáculos encenados no Teatro de Antioquia e no Teatro de Dafne – subúrbio localizado nos arredores de Antioquia – eram bastantes populares.

O apreço pelos espetáculos em Antioquia e demais cidades da Síria é uma herança da cultura grega, segundo a qual o teatro era considerado não apenas uma forma de entretenimento, mas também um meio para transmissão de mitos e de valores morais, tornando-se parte do cotidiano da cidade e uma verdadeira expressão da paideia.

De acordo com Sear (2006, p. 317), João Malalas afirma que Júlio César construiu ou reconstruiu um teatro em Antioquia no declive de uma montanha. Infelizmente, as escavações empreendidas pela Universidade de Princeton entre 1932 e 1939, não localizaram com precisão as ruínas

deste teatro. Entretanto, conforme Downey (1963, p. 156), em 1896, as ruínas deste teatro foram documentadas pelo erudito clássico, Richard Foerster.

Desde a visita de Foerster, contudo, a pilhagem de edifícios antigos por pedras de cantaria levou os vestígios do teatro a desaparecerem, de modo que, quando se iniciaram as escavações da Universidade de Princeton, não foi possível localizá-lo com exatidão, mas evidências demonstram que existem subestruturas de um teatro aos pés do Monte Sílpios, que, inclusive, **teria sido “repetidamente ampliado para acomodar uma população em crescimento, sob o governo de Tibério e Trajano, o que indica uma demanda cada vez maior por espetáculos teatrais”** (HALL, 2013, p. 461).

Apesar disso, foi possível escavar, em 1934 e 1935, o teatro de Dafne. Localizada no subúrbio de Antioquia e conhecida por seus jardins e suas fontes, bem como por ser o santuário de Apolo, Dafne foi um importante destino de veraneio para o deleite dos antioquenos mais afortunados e de visitantes de outras regiões. Dafne, assim como Antioquia, era palco de grandes celebrações pagãs, em especial de performances teatrais, que foram objeto de crítica por parte de João Crisóstomo.

O teatro de Dafne, data provavelmente do final do século I d.C., foi fortemente danificado durante um terremoto em 341, mas foi reconstruído e sobreviveu até o século VI d. C. Atualmente, apenas uma porção de assentos restou (SEAR, 2006, p. 319). Segundo Small (1983, p. 61), a posição das sete escadas do teatro de Daphne, que davam acesso aos assentos, parece ser uma versão modificada do sistema vitruviano, o que não surpreende, visto que a maioria dos teatros romanos não segue o padrão arquitetado por Vitruvius (SEAR, 1990, p. 258).

A análise do relatório da supracitada escavação nos permitiu uma melhor imersão no âmbito de sua estrutura arquitetônica e localização na cidade. O referido documento arqueológico revela que o teatro de Dafne situava-se isolado do centro urbano em virtude do desejo do arquiteto de aproveitar ao máximo as vantagens do relevo da região, optando por construir o edifício na encosta norte do planalto de Dafne. A localização do teatro foi determinada principalmente pelas vantagens naturais do terreno, que exigia menos tempo e matéria-prima para entalhar a

cavea² na rocha. Porém, sua aparente distância do centro cívico não implicava seu completo isolamento, uma vez que a antiga estrada que ligava Antioquia a Dafne passava muito próxima do teatro (WILBER, 1938, p. 66).

Portanto, no caso de Dafne, a localização do teatro não se dava propriamente dentro da Vrbs, mas não por uma questão de menor importância do teatro para a vida cultural cidadina e sim devido a uma opção do construtor. O fato de o referido teatro ser datado do século I d. C., ou seja, ser um teatro helenístico com método de edificação grego, também pode ter influenciado a técnica de construção, visto que ao longo dos séculos foram desenvolvidos materiais e práticas que não exigiam mais uma dependência do relevo para a construção do teatro, podendo o prédio ser erguido numa planície.

Assim sendo, é equivocado desmerecer a relevância do teatro de Dafne baseando-se tão somente em sua localização, haja vista que possuía fácil acesso pela estrada principal e era visto da cidade, já que se erigia na parte alta de Daphne, cumprindo a função de *théatron*, um lugar para ver e ser visto. A escavação revelou ainda que apenas uma seção de assentos da cavea restou, não havendo registro de estátuas ou inscrições no teatro de Daphne. Os vestígios, entretanto, são suficientes para conhecer a dimensão do teatro.

De acordo com Wilber (1938, p. 60), a cavea possuía 106 metros de diâmetro, com 20 metros de altura acima do nível da orchestra³. A cavea inferior possuía 17 fileiras separadas em 5 cunei, mais uma menor de cada lado. Já a cavea superior possuía 25 fileiras dispostas também em 5 cunei, mais uma menor de cada lado. A orchestra possuía 25 metros de diâmetro e era dotada de um avançado sistema de calhas que permitiam sua inundação para a performance de *naumaquias*, espetáculo em que se representavam batalhas navais (WILBER, 1938, p. 67).

O formato da orchestra, semelhante a uma ferradura, é característico dos teatros da parte oriental do Império Romano, uma vez que a cavea tipicamente se prolongava dos lados (SEAR, 2006,

² A cavea refere-se às seções de assentos nos teatros romanos. Era tradicionalmente organizada em três seções horizontais: *ima*, *media* e *summa caveae* (cáveas inferior, média e superior), podendo ser disposta em menos seções a depender do tamanho do teatro.

³ Geralmente projetada em formato semicircular nos teatros romanos, a orchestra era o espaço entre a audiência e o palco. Em Roma, era comum adaptá-la para usar como arena. Na borda da orchestra costumavam se sentar as autoridades e figuras importantes da sociedade romana.

p. 68). Por sua vez, o *proscenium* (espaço diante do palco onde era contracenada a peça) era plano, sem sinais de escadas, e o *scaenae frons* era retilíneo, decorado com colunas de diferentes variedades de mármore (WILBER, 1938, p. 60). A partir destas informações, Wilber (1938, p. 65) presume que a capacidade do teatro era de aproximadamente seis mil pessoas.

Por fim, o relatório de escavação do teatro de Dafne revela, com base no catálogo de moedas de mais de 50 imperadores encontradas no sítio arqueológico e organizadas cronologicamente, que não há intervalo superior a cinco anos entre uma e outra, sendo que o teatro funcionou por mais de 500 anos sem grandes interrupções, tendo permanecido em atividade até o século VI d. C. (WILBER, 1938, p. 59).

A partir desses dados, percebe-se a importância dos espetáculos na vida cultural do Império Romano, razão pela qual, apesar da tradição dos mais importantes entretenimentos públicos da Antiguidade ter um dia chegado ao fim, o teatro nunca foi extinto. Mesmo com a ação dos líderes cristãos contra os espetáculos – fortemente desaprovados pela Igreja por serem uma afronta (algumas encenações zombavam de cristãos) e moralmente repugnantes –, a comunidade cristã continuava frequentando o teatro, esvaziando a igreja em dias de espetáculo, o que nutriu na *Ekklesia* uma aversão maior pelo teatro (BEACHAM, 1991, p. 193-4).

Os padres da igreja pressionavam as autoridades imperiais para que suprimissem os espetáculos. Esses discursos refletiram até mesmo nos concílios, tendo sido determinado que nem os fieis e nem os ocupantes de cargos eclesiásticos poderiam assistir aos *ludi* (LÓPEZ, 2008, p. 278). Embora as críticas cristãs argumentassem que os espetáculos eram fontes de pecado e condenavam a alma, o teatro romano era não só uma atividade de lazer, como também fazia parte da cultura, integrando o cotidiano cidadão.

Essas considerações nos permitem constatar que o teatro era um espaço cultural, mas também tinha funções sociais, políticas e até econômicas no Império Romano, haja vista que era um lugar público de reunião, assim como um espaço para encenar performances dramáticas (BARNES, 1996, p. 162). Logo, por ser um edifício público com proporções monumentais, permitia fazer propaganda de seus benfeitores, reproduzir a hierarquia social no arranjo dos assentos e, por seu estilo arquitetônico padrão, garantir um vínculo identitário com Roma.

Portanto, o processo de romanização dos territórios conquistados durante a expansão romana foi impulsionado pela monumentalização do espaço urbano, através da construção de edifícios com grande visibilidade na cidade destinados ao uso comunitário, como por exemplo, termas, anfiteatros, templos e teatros. Estes últimos não tinham apenas o objetivo de serem locais de entretenimento e divulgação do mos maiorum, mas também de reafirmação do poder local e imperial, de culto às autoridades e de promoção social.

Resta claro, desse modo, que o teatro fazia parte da vida na cidade durante o Império Romano, uma tradição que data de muito antes do surgimento do cristianismo, que surge lutando por espaço no cotidiano da Vrbs, estabelecendo-se em oposição aos espetáculos, tendo em vista que muitas celebrações públicas eram rituais de honrarias aos deuses pagãos, o que os cristãos julgavam ser imoral e impuro, assim como havia encenações que escarneciam a comunidade cristã.

Como o teatro, entretanto, não se limitava à religião, tendo fins propagandísticos e de transmissão da cultura romana, além de ser um fator de identidade civilizatório das províncias no processo de romanização e de demonstração de autoridade, nunca houve, de fato, uma completa erradicação dos espetáculos, os quais permaneceram populares, não sendo apenas um meio de controle das massas, mas também uma forma de glorificar os governantes. Tanto é que, em 522 d. C., quando o cristianismo já havia se disseminado pelo Império, os espetáculos foram proibidos, mas o decreto não perdurou por muito tempo, pois performances foram realizadas até 531 d. C. (SEAR, 2006, p. 317).

Esse elemento nos permite afirmar que o teatro, durante o Império Romano, era um monumento essencial à cidade, visto ser um espaço público e, como tal, um lugar com fortes implicações sociais, onde a população se reunia com um propósito comum. Mesmo com as distinções dos assentos devido à clivagem econômica, todos participavam, naquele momento, de um espetáculo. Segundo Boatwright (1990, p. 185), **“teatros eram considerados essenciais para qualquer cidade que se preze no Império Romano e foram um importante meio de divulgação da cultura e das ideias romanas”**. Inclusive, nos grandes centros, como Constantinopla, existia mais de um teatro.

Destarte, por mais que o cristianismo tenha combatido o teatro por meio de uma campanha que criticava os espetáculos, seus atores e seus frequentadores, a cristianização do Império não ensejou, de imediato, a destruição deste espaço ou seu fechamento, visto que as performances cênicas constituíam uma importante faceta da vida cívica no Império Romano, ainda na Antiguidade Tardia.

Referências Bibliográficas

BARNES, T. D. Christians and the Theater. In: SLATER, W. J. Roman Theater and Society: E. Togo Salmon Papers I. Ann Arbor: University of Michigan, 1996. p. 161-180.

BEACHAM, R. C. Playing places: the temporary and the permanent. In: MCDONALD, M.; WALTON, J. M. (ed.). The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre. Cambridge: Cambridge University, 2007.

BEACHAM, R. C. The Roman Theatre and its audience. Massachusetts: Harvard University, 1991.

BOATWRIGHT, M. T. Theaters in the Roman Empire. *The Biblical Archaeologist*, v. 53, n. 4, p. 184-192, 1990.

DOWNEY, G. A History of Antioch: from Seleucus to the Arab Conquest. Princeton: Princeton University, 1961.

GONÇALVES, A. T. M. A noção de propaganda e sua aplicação nos estudos clássicos: o caso dos imperadores romanos Septímio Severo e Caracala. Jundiá: Paco, 2013.

GUTIÉRREZ, O. R. El teatro romano de itálica: estudio arqueoarquitectónico. Madrid, 2001.

HALL, E. Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire. In: HARRISON, G. W. M.; LIAPIS, V. (ed.). Performance in Greek and Roman Theatre. Leiden: Brill, 2013. p. 451-473.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, J. A. Poder imperial y Espectáculos en occidente durante la antigüedad tardía. 2001. 650 f. Tesis (Doctorado en Geografía e Historia) – Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, Barcelona.

LÓPEZ, P. A. Los deportes y espectáculos del Imperio romano vistos por la literatura cristiana, *Foro de Educación*, v.6, n. 10, p. 265-280, dic. 2008.

NIELSEN, I. Creating Imperial Architecture. In: ULRICH, Roger B.; QUENEMOEN, Caroline K. (ed.). A companion to Roman Architecture. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

PARKER, H. N. The observed of all observers: spectacle, applause, and cultural poetics in the Roman Theater Audience. In: BERGMANN, Bettina; KONDOLEON, Christine. The art of ancient spectacle. Washington: Yale University, 1999.

PIMENTEL, M. C. C. M. S. Teatro, actores e público no Alto Império romano. In: BRASETE, M. F. (Coord.). Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico. Aveiro: Universidade, 2001.

SEAR, F. B. Roman Theaters: an architectural study. New York: Oxford University, 2006.

SEAR, F. B. Vitruvius and roman theater design, American Journal of Archaeology, Boston, v. 94, n. 2, p. 249-258, 1990.

SILVA, G. V. da. Ordem e desordem na cidade antiga: o teatro entre a tradição clássica e a cristã. In: VIEIRA, A. L. B.; ROSA, C. B. (org.). Teatro grego e romano: história, cultura e sociedade. São Luís: Café & Lápis, 2015.

SMALL, D. Studies in Roman theater design. American Journal of Archaeology, Boston, v. 87, n. 1, p. 55-68, 1983.

WILBER, D. N. The Theatre at Daphne. In: STILLWELL, R. (ed.). Antioch-on-the-Orontes: The Excavations 1933–1936. Princeton: Princeton University, 1938. p. 57-94. v. 2.

A EDUCAÇÃO SOB A ÓTICA DE SÊNECA (4 A.C. – 65 D.C.): UM OUTRO LUGAR PARA A RETÓRICA E A FILOSOFIA

Ana Gláucia Oliveira Motta

O presente artigo busca lançar um olhar sobre a educação clássica, mais precisamente a educação romana, e ponderar o ludus enquanto lugar da educação formal, a partir dos pensamentos de Sêneca (4 a.C – 65 d.C.). Este pensador, diferentemente de outros pensadores gregos e romanos, como Cícero (106-43 a.C.) ou ainda Quintiliano (35-95 d.C.), priorizava a formação moral por meio da filosofia enquanto modelo de orientação para o bem-estar, dando menos destaque, assim, para a retórica. Para tanto, utilizamos como fonte principal as obras de Sêneca – A vida feliz, A brevidade da vida, A tranquilidade da alma e A vida retirada – realizando também uma revisão bibliográfica de textos desenvolvidos na área de História Cultural e História da Educação. Inicialmente, serão descritos os conceitos relacionados ao tema, seguindo-se a apresentação dos pontos relevantes da revisão bibliográfica e da análise das fontes. Finalmente, mostrar-se-ão as conclusões e os resultados prévios pertinentes à pesquisa diante do tema delimitado, destacando-se as especificidades e as contribuições do pensamento de Sêneca para o cenário educacional na Antiguidade. Antes de iniciarmos nossa análise, faz-se necessário compreendermos um pouco melhor o que era o ludus e como era a educação em Roma.

A educação na Antiguidade

Durante muito tempo a educação romana era vista como uma responsabilidade familiar, baseada na transmissão e valorização das tradições e costumes romanos. Vale lembrar o quanto a família aos seus ancestrais ocupavam um lugar de importância na sociedade, na cultura e até mesmo na religião romana. Em suma, era a família a responsável pela "'criação' física e moral que tornava a criança apta a adentrar o mundo dos adultos.", e o pai o maior guia nesse processo (MELO, 2008, p. 220-221). A educação familiar era dividida por fases etárias. Os filhos e filhas começavam a ser educados a partir dos 7 anos, sendo que o sexo da criança e a classe social que esta ocupava interferiam em sua preparação. De uma maneira geral, as meninas eram preparadas para seguir os passos da mãe, os meninos de famílias pobres eram preparados para o trabalho e os filhos de famílias ricas aprendiam leitura, escrita, cálculo, as leis das Doze Tábuas, exercícios físicos, artimanhas das armas, as virtudes morais e cívicas, noções de geografia, de astronomia e de agrimensura, concluindo com integração à vida pública - ao receber a toga civilis -¹ e início ao serviço militar (MELO, 2008, p. 221-222). **Em suma, essa educação era "portanto um treino muito mais físico e moral, do que intelectual, dado fundamentalmente pelo pai, que tinha total liberdade e direitos sobre o filho – patria potestas – ou em falta deste, pelo homem mais velho, sábio e influente que fosse próximo à família" (FERREIRA, 2015, p. 5-6).**

Essa situação, no entanto, foi modificando-se aos poucos com a influência da paideia grega (MELO, 2008, p. 222) que fez crescer a importância da educação escolar formal em detrimento da educação familiar – embora esta última não tenha deixado de existir. Vale lembrar que "os gregos, por volta do II séc. a.C., consideravam que a educação deveria ser controlada por leis públicas", ou seja, "os teóricos gregos depositavam a sua fé numa sistemática criação e reformas de leis, de forma a gerir as matérias relevantes de política educativa" (FERREIRA, 2015, p. 10). Dessa forma, diante dessa influência e da importância que a educação escolar ganhou nesse momento na educação romana, podemos apontar que

Os estudos literários e científicos, a *enkyklios paidéa*, eram constituídos por três níveis: elementar, médio e superior. Influenciados pela educação grega, tinham a mesma estrutura, os mesmos programas e os mesmos métodos da Hélade.

¹ Toga completamente branca, representando sua apresentação e integração ao foro. Esta normalmente era precedida pela toga praetexta (toga com uma franja colorida).

Respondem por essas escolas três categorias de educadores "profissionais": o mestre elementar, o gramático e o retórico (FERREIRA, 2015, p. 223).

Segundo Albuquerque (2011, s.p.)

A Pedagogia em Roma está voltada para questões práticas. Surgiu por volta do século I a.C com Cícero (106 – 43 a.C.) que valorizou a fundamentação filosófica do discurso, sendo um dos mais importantes representantes da Humanitas. Depois com Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.) que via na filosofia um modelo de orientação para o bem-estar. E com Quintiliano (35–95 d.C.), professor de retórica, e influente pedagogo.

A retórica passou a ser uma arte muito apreciada a partir do século II a.C., em Roma, devido a influência da cultura grega. A preocupação com a arte do "falar bem", do discurso claro e convincente, formado por um bom uso de palavras, de forma que fosse breve e verossimilhante, capaz de manter a atenção e interesse dos ouvintes, ganhou o cenário educacional. Cícero foi um dos grandes defensores dessa técnica tendo escrito diversas obras sobre tal temática, dentre elas *De Oratore*. Em sua idéia de educação, além de formar no homem a questão da honestidade, da moral e da racionalidade, ele enfatiza a importância de estudos como o Grego, o Latim, a Filosofia e, principalmente, a Oratória.

Quintiliano, por sua vez, tendo sido durante muitos anos professor de eloquência e advogado, percebia a formação intelectual e moral dos homens pela educação à luz da retórica, com se pode perceber por sua famosa obra *Institutio oratoria*. Enquanto a educação em Cícero ainda estava muito relacionada com o papel paterno e familiar, em Quintiliano as instituições públicas e ensino ganhavam maior importância. Mas, como estavam organizadas essas instituições? Bem, os estudos formais iniciavam-se com a Escola Elementar, que era designada como o *ludus*, a *schola*. Acredita-se que essa tenha surgido cerca de 449 a.C., e representava a primeira fase da instrução dos cidadãos, sendo direcionada para crianças de 7 aos 12 anos. Nela, a educação era de responsabilidade do *primus magister*, *ludimagister* ou *litterator*. De acordo com Melo (2008, p. 223)

Os professores responsáveis por essas escolas podiam ser antigos escravos, velhos soldados ou ainda indivíduos que haviam perdido todas as suas propriedades. Eles

alugavam um pequeno ambiente chamado *pergula* para instalar a sua “loja de instrução”.

Em seguida, os adolescentes, entre 11 e 16 anos, pertencentes às classes dominantes da sociedade romana seguiam para a Escola Média. Esta normalmente era de responsabilidade de um *grammaticus* ou *litteratus*:

Cabia a esses “profissionais” do ensino a formação de seus discípulos, a qual compreendia o estudo da gramática e da literatura, bem como da exposição, análise e comentários dos autores privilegiados. A esse ensino eram agregados os da música, geometria, astronomia e a oratória. No ensino literário, destaque era dado aos seus aspectos gramaticais e filológicos” (MELO, 2008, p. 224).

Por fim, existia ainda outro nível da educação formal que surgiu em Roma durante o século I da era cristã: a Escola Superior, liderada por um retor. Nela ensinava-se retórica e dialética, bem como assuntos relativos a direito e filosofia. Reforçava-se o ensino de gramática, associando-se o ensino da história, memorização e oratória (MELO, 2008, p. 225). Frente a essa organização educacional, Sêneca era um crítico, como veremos adiante.

Sêneca: suas influências e visões sobre a educação romana

Lúcio Aneu Sêneca foi um dos grandes filósofos da Antiguidade. Nas palavras de Feracine (2009, p. 9) **“ele era frágil de saúde, mas de um vigor ímpar de capacidade reflexiva, analítica e crítica na área da filosofia moral que se identifica com a ética dos gregos”**. Representante da **“filosofia vivida”**, ele desenvolveu seu pensamento através de sua experiência de vida e espiritual. Para ele, Deus é único, modelo de todas as virtudes, onde reside o único bem. Voltado para o bem universal, o único objetivo do homem é ser útil aos demais, buscando a sapiência através da ascese, das virtudes, da busca pela autonomia interior. Seu pensamento está muito ligado à tradição escolar helênica e romana. O filósofo nasceu por volta do ano 2 a.C. em Córdoba, mudou-se com a família para Roma dois anos depois. Sua instrução se deu entre retóricos e filósofos. Ainda na adolescência entrou em contato com o estóico Átalo, com Sócion e Papírio Fabiano que defendia a idéia de que um homem para ser feliz precisava de muita coragem e energia. Devido à fragilidade de sua saúde, viajou para o Egito em 26 onde viveu com seu tio. Interessou-se muito pela geografia, religião e política do lugar. Após fazer um tratamento e restabelecer

sua saúde, voltou para Roma e para vida política no foro, onde, graças a um discurso que realizou em 39, ganhou a antipatia de Calígula. Devido a alianças que fez em sua vida política e sob a acusação de adultério, acabou sendo exilado em Córsega onde permanece por aproximadamente 8 anos. Em 49 volta, Sêneca voltou para Roma a pedido de Agripina, tornando-se preceptor de Nero e posteriormente seu conselheiro. Já no poder, Nero perdeu cada vez mais o equilíbrio moral e psicológico, mandou assassinar a própria mãe e entregou-se aos vícios e prazeres mundanos. Desiludido com esses acontecimentos, Sêneca retirou-se, em 62, para uma vida mais isolada, longe da política, do foro, enfim da vida pública. Mesmo distante, a oposição conseguiu envolvê-lo na Conjuração de Pisão e, por ordem de Nero, Sêneca foi executado em 65. Para ele, investigar a própria alma, conhecê-la é o caminho para a tranquilidade e esta, por sua vez, é o melhor de todos os remédios. Seguidor das doutrinas do Estoicismo – e um dos grandes representantes da mesma –, é possível perceber em seus escritos, inclusive sobre educação, muito desse pensamento.

Abbagnano (2007, p. 375) nos conta que o estoicismo foi uma escola fundada cerca de 300 a.C. e que “com as escolas da mesma época, epicurismo e ceticismo, [...] compartilhou a afirmação do primado da questão moral sobre as teorias e o conceito de filosofia como vida contemplativa acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum”. Fundada por Zenão de Citium (335-264 a.C.), que “após ter sido aluno de um filósofo cínico, ensina sob um pórtico, daí o nome de estoicismo ou Filosofia do Pórtico” (DUROZOI; ROUSSEL, 1993, p. 168). Zenão “convenceu-se de que o importante, na vida, não é o saber teórico e, sim, a vivência prática da **ética: o modo de viver**” (FERACINE, 1997, p. 107), pensamento este endossado por Sêneca.

De acordo com Durozoi e Roussel (1993, p.168-169) o estoicismo tem como grandes nomes, nos dois primeiros séculos da era cristã, Sêneca, Epíteto e o imperador Marco Aurélio que “desenvolveram, sobretudo uma sabedoria baseada no esforço e no valor moral da intenção” que defende “[...] que a felicidade reside na independência com relação a qualquer circunstância exterior” e “vivendo em harmonia com a razão, [...] o sábio estóico irá encontrar a paz da alma [...] afastando dele tudo o que poderia perturbá-lo, essencialmente as paixões consideradas como movimentos antinaturais, doenças da alma”. O importante é viver conforme a Natureza, pois nela reside o Sumo Bem. Essa linha de pensamento estóica influenciou como Sêneca

encarou a educação formal romana de sua época, tornando-o um tanto diferente dos demais pensadores gregos e romanos que também versaram sobre esse assunto, muitas vezes enfatizando o aprendizado de diversos conteúdos como a retórica e a dialética.

Ao falar da educação senequiana, Melo (2007, p. 61) afirma que:

A educação, para esse pensador, consistia na subordinação das tendências instintivas à razão, e a condição fundamental para essa sujeição era o conhecimento de si mesmo. Isto implica que, em sua concepção, o processo formativo tinha um caráter de auto-educação, cujos princípios fundamentais eram a moral, a virtude, a liberdade, a sabedoria e a filosofia. Assim, o pensamento de Sêneca deve ser abordado segundo dois eixos condutores significativos. O primeiro é que a sabedoria e a filosofia são realidades inseparáveis e diz respeito à meta da formação, ou seja, à educação “consumada”; o segundo, que tanto a filosofia como a sabedoria fazem parte da substância da educação e refere-se, ainda, ao objetivo imediato, instrumento e caminho para formação, quer dizer, a educação se “realizando”.

Ora, não são esses preceitos estoicos? Ainda que em *A vida feliz* (3.2), Sêneca afirme não estar associado a nenhum grande estóico e falar expressando apenas seu próprio ponto de vista, é inegável a aproximação de seus ensinamentos com os fundamentos do estoicismo. Para Sêneca, o homem nasceu para ser feliz e a educação deve servir a essa felicidade, deve ser o caminho para a mesma. Ela deve servir para o bem-estar, não apenas individual, mas da sociedade como um todo, promovendo uma racionalidade e guiando os homens para uma vida virtuosa, comprometida com a retidão.

Ainda de acordo com Melo (2007, p. 62), Sêneca criticava a **“educação de corte intelectual comprometida com a superficialidade, na qual se confundia cultura com sabedoria e instrução com educação”**. Em *A brevidade da vida* (13.1-3), Sêneca coloca que:

Ninguém duvida que, apesar da dedicação, o entregar-se a estudos fúteis de literatura também nada produz. Desse há uma multidão entre os romanos. Tem havido, entre os gregos, a mania de averiguar qual o número dos remadores que Ulisses empregava, se a *Iliada* fora escrita antes da *Odisséia*, se procedem do mesmo autor e outras coisas mais desse tipo que, vistas pelo aspecto da utilidade, nada ajudam a vida pessoal, mas, se reveladas ao público, ao invés de pareceres

eruditos, passarás por enfadonho. Também os romanos estão contaminados pelo afã estéril de adquirir conhecimentos fúteis.²

E continua “[...] nesses últimos dias, ouvi alguém referir quais dos comandantes romanos tiveram qualquer primazia. [...] Proveito nenhum acarreta tal tipo de conhecimento, mas distrai a mente com sua futilidade curiosa de informação” (Sen. Brevitate Vitae, 13.3).³

Bem, para Sêneca o conhecimento deve ser útil na vida do cidadão, não para sua profissão, mas para sua existência plena e consciente. Segundo suas palavras, ao ponderar sobre a vida retirada – ou sobre o ócio, no original - **“o que se exige do ser humano é que seja útil a seus semelhantes e a muitos, se possível. Caso não, a poucos então. Se nem a esses, então aos mais próximos e, em última hipótese, a si mesmo” (Sen. De Otio, 3.2.5).⁴** Vale ressaltar que, para Sêneca, ser douto, não é necessariamente ser um homem de bem (MELO, 2007, p. 63). Nesse sentido a educação deve auxiliar no controle das vontades, no emprego sábio do tempo de vida e no **conhecimento de si. Afinal, “ainda que os intelectuais brilhantes de todos os tempos estivessem** direcionados para esse único tema [a errônea prodigalidade no emprego do tempo], jamais poderiam expressar, adequadamente, sua admiração ante a densa penumbra da mente humana” (MELO, 2007, p. 25).

É preciso buscar a liberdade das coisas fúteis, das tarefas cotidianas, da vida pública, da luta pela riqueza. E a educação deve auxiliar nisso. Aliás, a sabedoria verdadeira só seria possível desde que houvesse uma liberdade do espírito desprendido das coisas inúteis (MELO, 2007, p. 63). Segundo Sêneca, damos nosso tempo aos outros e às tarefas cotidianas, mas privamo-nos de nossa própria companhia, de nossa própria liberdade e tranquilidade.

Pode haver aqueles que interpretem as falas de Sêneca como uma desaprovação total da instrução e da educação formal. Engana-se. Pelo contrário, ele defende e incentiva os estudos

² Nam de illis nemo dubitabit quin operose nihil agant, qui litterarum inutilium studiis detinentur, quae iam apud Romanos quoque magna manus est. Graecorum iste morbus fuit quaerere quem numerum Ulixes remigum habuisset, prior scripta esset Ilias an Odysia, praeterea an eiusdem esset auctoris, alia deinceps huius notae, quae siue contineas nihil tacitam conscientiam iuuant, siue proferas non doctior uidearis sed molestior. Ecce Romanos quoque inuasit inane studium superuacua discendi [...].

³ [...] his diebus audiui quendam referentem quae primus quisque ex Romanis ducibus fecisset: [...] non est profutura talis scientia, est tamen quae nos speciosa rerum uanitate detineat.

⁴ Hoc nempe ab homine exigitur, ut prosit hominibus, si fieri potest, multis, si minus, paucis, si minus, proximis, si minus, sibi.

como podemos ver em uma carta que escreve a Âneo Sereno, chefe da guarda noturna de Nero, **amigo e iniciado na filosofia estóica: “Ao te retirares para teus estudos, fugirás do fastio da vida”** (Sen. Tranq. 3.6)⁵ e segue dizendo: **“apesar disso, se te coube viver numa época em que os assuntos políticos são de difícil manejo, então trata de dar mais espaço para o repouso e para os estudos”** (Sen. Tranq. 5.5).⁶ Que estudos são esses então? Em sua obra Cartas a Lucílio, Sêneca afirma que “[...] mas nem sempre o resultado é satisfatório, ou porque os mestres nos ensinam a argumentar e não a viver, ou porque os discípulos procuram os mestres não com a intenção **de cultivarem a alma, mas sim de aguçarem o engenho”** (Epistulae 108.23 apud MELO, 2007, p. 65). Ou seja, podemos entender pela fala do filósofo que o conhecimento não deve ser intelectualista; a educação não deve estar baseada no virtuosismo, ela deve **“estar fundada sobre bases reais, [...] comuns a todos os homens, indistintamente”** (MELO, 2007, p. 64), afinal ela não teria sentido se não se empenhasse no desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade. Teoria e prática nesse sentido estão associadas impreterivelmente:

Nenhuma ciência é mais difícil do que a do bem viver. Professores para as demais artes proliferam-se a granel. Em algumas delas há até adolescentes que as aprenderam tão bem que, agora, dispõem-se a ensinar. Todavia, a arte do bem viver exige a vida inteira, sendo, talvez, mais surpreendente que a vida toda é um aprendizado do saber como morrer (Sen. Brev. Vit. 7.3).⁷

Assim sendo, é necessário para Sêneca que:

Aprendamos a ficar distante do luxo e a usar das coisas pela sua utilidade e não mensurá-las só pela beleza. [...] Aprendamos a nos apoiar em nossos próprios pés e pernas; a não sujeitar a comer e vestir-se às exigências da moda, mas sejamos ajustados às usanças de nossos antepassados. Aprendamos a cultivar a continência; a coibir a luxúria; a temperar a sofreguidão da glória; a mitigar a ira, a olhar, com simpatia, a pobreza; a praticar a frugalidade embora dela muitos se envergonhem

⁵ Si te ad studia reuocaueris, omne uitae fastidium effugeris.

⁶ [...] si in rei publicae tempus minus tractabile incideris, ut plus otio ac litteris uindices, [...].

⁷ [...] nullius rei difficilior scientia est. Professores aliarum artium uulgo multique sunt, quasdam uero ex his pueri admodum ita percepisse uisi sunt, ut etiam praecipere possent: uiuere tota uita discendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota uita discendum est mori.

[...] Aprendamos a eliminar as expectativas licenciosas e a tensão pelo futuro (Sen. Tranq. An. 9.2).⁸

Sua crítica a educação formal está no que se estuda, para que se estuda e no excesso do que se estuda. Com qual interesse ou finalidade te dedicas aos teus estudos?

Considera-se, agora, o uso que todos eles fazem do tempo; quantas horas empastadas em cálculos; quantas em pesquisas, que de temores e que de ansiedade; [...] Então vê que nem o mal nem o bem permitem-lhes respirar. Em conclusão, todos eles convergem para o mesmo fato, a saber, nenhuma profissão pode ser praticada por indivíduo ocupado, nem a eloquência nem as artes liberais porque uma mente enfasiada nada aprofunda, já que refuga tudo quanto assimila. (Sen. Brev. Vit. 7.2-3)⁹

Mesmo os gastos com os estudos, embora sejam, por certo, os melhores pagos, só serão razoáveis desde que moderados. Para que tantos livros e bibliotecas dos quais o dono, em toda a sua vida, só lê os índices? Uma multidão de livros sobrecarrega, mas não instrui. Melhor seria dedicar-se a uns poucos autores do que vagar, a esmo, entre muitos. [...] Tal como acontece com muitos que, embora desconhecendo as primeiras letras, fazem dos livros não instrumento de instrução, mas apenas decoração das salas de jantar. [...] Dirias 'É mais honesto gastar dinheiro com livros do que com vasos de Corinto e com quadros'. (Respondo): Sempre é vicioso o que for excessivo (Sen. Tranq. An. 9.4-6).¹⁰

⁸ Assuescamus a nobis remouere pompam et usus rerum, non ornamenta metiri. [...] Discamus membris nostris inniti, cultum uictumque non ad noua exempla componere, sed ut maiorum mores suadent. Discamus continentiam augere, luxuriam coercere, gloriam temperare, iracundiam lenire, paupertatem aequis oculis aspicere, frugalitatem colere, etiam si multos pudebit rei eius, [...] spes effrenatas et animum in futura imminentem uelut sub uinculis habere [...] petamos.

⁹ Omnia istorum tempora excute, aspice quam diu computent, quam diu insidientur, quam diu timeant [...] iudebis quemadmodum illos respirare non sinant uel mala sua uel bona. Denique inter omnes conuenit nullam rem bene exerceri posse ab homine occupato, non eloquentiam, non liberales disciplinas, quando districtus animus nihil altius recipit sed omnia uelut inculcata respuit.

¹⁰ Studiorum quoque, quae liberalissima impensa est, tamdiu rationem habet quamdiu modum. Quo innumerabiles libros et bibliothecas, quarum dominus uix tota uita indices perlegit? Onerat discentem turba, non instruit, multoque satius est paucis te auctoribus tradere quam errare per multos. [...] sicut plerisque ignaris etiam puerilium litterarum libri non studiorum instrumenta, sed cenationum ornamenta sunt [...]. (Honestius, inquis, huc se impensae quam in Corinthia pictasque tabulas effuderint.). Vitiosum est ubique quod nimium est.

Neste sentido, instrução e formação são elementos diferentes dentro da educação. Da mesma forma é preciso ter cuidado com o que se ensina e o que se assimila ou tudo não passará de uma educação aparente (MELO, 2007, p. 64-65).

Diante do exposto, nos resta tratar ainda um último ponto sobre como Sêneca encara a educação – não que o assunto se esgote nos apontamentos deste artigo. Falamos anteriormente que o aprendizado precisa de liberdade para acontecer dentro do processo educacional, mas Sêneca aponta ainda que a formação do sábio passa pela autoformação, o que exige de qualquer discípulo uma decisão pessoal, dedicação e vontade pessoal. Isso lança a educação em um processo delicado que acaba por sofrer **“a influência das múltiplas manifestações da ‘têmpera’ humana, uma vez que a entendia como um conjunto harmonioso de caráter notadamente corporal, portanto, inteiramente ligado à natureza física do homem.”** (MELO, 2007, p. 68). Nesse sentido, é importante que o discípulo ou aprendiz tenha sempre um professor, guia ou monitor que o auxilie nesse processo. Afinal,

Enquanto perambulamos, às cegas, sem acompanhar o condutor, mas debaixo de brado dissonante de vozes a ecoarem de todos os lados, então a breve vida descamba para enganos, apesar de estarmos a labutar, dia e noite, com as melhores das intenções. Decidamos para onde andar e pelo caminho a percorrer, todavia, nunca, sem um esperto que conheça a estrada, que não se trata de viagem semelhante às demais (Sen. Vit. Beat. 1.2).¹¹

Conclusão

Quando estudamos a história da educação em Roma, Sêneca é apontado como um dos principais teóricos junto a Cícero e Quintiliano. No entanto, quando analisamos suas obras, podemos identificar certas divergências em sua forma de encarar o ensino. Enquanto Cícero e Quintiliano – que vale destacar: são de períodos diferentes – dão destaque para o estudo da retórica na formação moral e racional do homem, Sêneca inverte essa equação, dando ênfase para a preparação desse indivíduo no controle de seus vícios e vontades. Para Sêneca, de nada adianta

¹¹ Quam diu quidem passim uagamur non duces secuti sed fremitum et clamorem dissonum in diuersa uocantium, coneretur uita inter errores, breuis etiam si dies noctesque bonae menti laboremus. Decernatur itaque et quo tendamus et qua, non sine perito aliquo cui explorata sint ea in quae procedimus, quoniam quidem non eadem hic quae in ceteris peregrinationibus condicio est [...].

estudar um currículo nada moderado, adquirir muitos livros, saber falar várias línguas, promover belos discursos e dominar a arte da argumentação se no fundo não se sabe fazer bom uso do tempo de vida, se te tornas escravo da vida pública, do dinheiro ou dos vícios e vaidades, se lutas contra a natureza, se não conheces a ti mesmo, nem se não reservas um momento de ócio para a contemplação. Afinal, se não podes ser útil para si, não poderá sê-lo para os outros.

Ainda que esses três pensadores tenham em comum a preocupação com a formação moral e ética do homem, o caminho a ser trilhado até esse objetivo é diferente para cada um deles. Para muitos, a visão da educação senequiana pode em alguns momentos parecer utilitarista, mas esta não é a verdade. A crítica de Sêneca encontra-se no excesso de virtuosismo para o qual a educação romana estava caminhando, não na educação em si. Para ele, a escola e o professor devem possuir apenas o papel de guia, fornecendo ao discípulo as ferramentas para que ele, baseado na moral e na razão, siga se autodirigindo em sua luta ascética. A busca na formação moral e ética do cidadão romano, do Ser bom e do Sumo bem deve estar sempre à frente desse processo educacional. E nesse cenário, cabe então à retórica um papel em segundo plano.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, N. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALBUQUERQUE, V. Educação Romana. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas da Antiguidade. 2011. Disponível em: <<https://cpantiguidade.wordpress.com/2011/04/05/educacao-romana/>>. Acesso em: 25 mai. 2017.
- DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. Dicionário de filosofia. Campinas: Papyrus, 1993.
- FERACINE, L. Apresentação. In: SÊNECA, Lúcio Aneu. A vida feliz. São Paulo: Escala, 2009.
- FERACINE, L. Apêndice. In: SÊNECA, Lúcio Aneu. A tranquilidade da alma e A vida retirada. São Paulo: Escala, 1997.
- FERREIRA, T. J. G. As influências gregas na educação de Roma - a revolução cultural do séc. II a.C. Porto: Unidade Curricular de História da Educação - FLUP, 2015.
- MELO, J. J. P. A educação Senequiana. Educação e Filosofia, v. 21, n. 41, p. 61-87, 2007.
- MELO, J. J. P. A. Estado Romano e instituições escolares. Série-Estudos - Periódico do Mestrado em Educação da UCDB, n. 25, p. 219-231, 2008.

A educação sob a ótica de Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.)

SÊNECA. A tranquilidade da alma e A vida retirada. Trad. L. Ferracine. São Paulo: Escala, 1997.

SÊNECA. A brevidade da vida. Trad. L. Ferracine. São Paulo: Escala, 2007.

SÊNECA. A vida feliz. Trad. L. Ferracine. São Paulo: Escala, 2009.

DAMNATIO AD BESTIAS NOS ANFITEATROS NORTE-AFRICANOS: O MOSAICO DA VILLA DE ZLITEN COMO REPRESENTAÇÃO DA DICOTOMIA CIDADE/HINTERLAND NA TRIPOLITÂNIA ROMANA

Belchior Monteiro Lima Neto

A Tripolitânia, região norte-africana que corresponde atualmente à moderna Líbia, foi oficialmente anexada ao Império Romano no ano de 46 a.C., como consequência direta do término da guerra civil (49-46 a.C.) que pôs em lados contrários os partidários de César e os de Pompeu.¹ Nesse conflito, o rei Juba I, soberano do Reino da Numídia, apoiou militarmente a facção conservadora liderada por Pompeu, o que proporcionou, após a vitória de César, a dissolução e a agregação do reino númida e de suas possessões – entre elas, as cidades tripolitanas – ao território diretamente administrado por Roma. A partir daí, a Africa Proconsularis ficaria dividida em Africa Vetus – formada pelo antigo território conquistado aos cartagineses – e Africa Nova – cujas terras incluíam o antigo Reino da Numídia e a Tripolitânia (RAVEN, 1993, p. 51-52; BIRLEY, 2002, p. 8).

¹ A Guerra Civil Cesariana, também conhecida como Segunda Guerra Civil da República de Roma, foi um conflito militar ocorrido entre 49 e 46 a.C. Foi o confronto de Júlio César contra a facção conservadora do Senado, liderada militarmente por Pompeu. A guerra terminou com a ascensão definitiva de César como ditador romano (GRIMAL, 1993, p. 27-32).

Inicialmente, as principais cidades da Tripolitânia – Lepcis, Oea e Sabrata – foram integradas ao Império Romano como *ciuitates libertae*, isto é, cidades livres que, mesmo submetidas ao poder romano, continuavam a ter uma grande margem de autonomia, com a manutenção de suas leis, suas instituições e seus costumes locais (FRIJA, 2012, p. 96-103). O status de *ciuitas liberta* pode ser observado tendo em vista a autorização de emissão de moedas que lhes foi concedida. A partir do final do século I a.C., cunhou-se um grande volume de numerário, no qual se exaltava a vinculação das cidades da Tripolitânia ao Império – com efígies que enalteciam a figura do imperador e/ou da família imperial ao mesmo tempo em que se reforçava sua posição independente frente ao governo central, enfatizando-se o nome da cidade – escrito em alfabeto púnico – responsável pela emissão das moedas (Numismatique de L’Ancienne Afrique, 1-64).

O domínio romano sobre a Tripolitânia, como regra geral para a maioria das regiões do orbis Romanorum, se baseava em um bem consolidado relacionamento entre o governo central, com sede em Roma, e as diversas elites cidadinas locais. O pilar de sustentação do Império Romano era constituído mediante uma rede de alianças entre um centro acumulador de riqueza e de poder e uma aristocracia municipal periférica enriquecida, que se perpetuava em seus privilégios e status por meio das benesses imperiais.

Roma mantinha com as diversas *ciuitates* que integravam o seu imperium uma relação de poder de tipo patronal, que se exprimia numa variedade de estatutos político-jurídicos concedidos às cidades.² Tal sistema de concessões geria as relações entre o centro governante e sua periferia, perpetuando um forte mecanismo de regulação social por meio de seu teor altamente promocional, fator determinante para o equilíbrio social no Império e que compensava, de certa forma, as insuficiências das estruturas administrativas do sistema político imperial (MENDES, 2007, p. 36-37).

Em suma, o Estado romano mantinha a cooperação e a lealdade das elites locais por intermédio de concessões de diferentes status de cidadania às *ciuitates* e às suas aristocracias cidadinas. De

² O imperium Romanum designava não só o espaço no interior do qual Roma exercia o seu poder, como este mesmo poder. A palavra imperium representava a força transcendente, simultaneamente criativa e reguladora, capaz de agir sobre o mundo, de submetê-lo à sua vontade. A etimologia da palavra continha a ideia de ordenação, de preparativos feitos em vista de um fim, concebidos pelo espírito de quem comanda (GRIMAL, 1993, p. 9-12).

acordo com a dinâmica política do sistema imperial, a cidadania foi um instrumento poderoso para contrabalançar e compensar as obrigações deixadas a cargo das elites municipais, responsáveis pela manutenção das cidades – por meio do evergetismo – e pelas prestações dos encargos fiscais devidos ao governo central.³

As *ciuitates* provinciais, grosso modo, poderiam ser diferenciadas em quatro categorias fundamentais, que expressariam os níveis de hierarquia e de relacionamento com o poder central: *oppidum stipendiarium*, *municipium Latinum*, *municipium ciuium Romanorum* e *colonia*.

Os *oppida stipendiaria* seriam *ciuitates* regidas por suas próprias leis nativas, por isso também chamadas de cidades peregrinas ou estrangeiras. Nessa categoria ainda poderiam ser incluídas as *ciuitates libertae*, como foram *Lepcis*, *Oea* e *Sabrata*, nos primeiros séculos de dominação romana na Tripolitânia. Os habitantes dessas cidades não tinham direito à cidadania romana, estando, além disso, sujeitos a uma tributação exercida pelo governo central. Em termos hierárquicos, tais *ciuitates* se localizavam no nível mais baixo de relacionamento frente ao poder imperial (MENDES, 2007, p. 37).

O *municipium ciuium Romanorum* e o *municipium Latinum* eram cidades cujos magistrados recebiam, respectivamente, o *ius ciuitatis Romanae* – cidadania romana completa, com direitos políticos – e o *ius Latii* – que dava acesso ao *ius connubii*, direito de constituir família romana no sentido estrito, e ao *ius commercium*, direito de possuir bens. Mesmo com a concessão da cidadania romana a uma parte da elite cidadina local, essas cidades mantinham as suas leis e os seus costumes tradicionais, com órgãos judiciais próprios e autonomia perante o governo provincial.

As colônias romanas eram normalmente de dois tipos: havia as fundações novas, cidades construídas tendo como modelo Roma, muitas vezes constituídas por uma população de imigrantes e/ou soldados veteranos oriundos da Península Itálica; havia também as cidades já existentes antes do domínio romano, às quais era concedido o status de colônia após galgarem

³ O termo evergetismo refere-se às obrigações que os membros das ordens mais abastadas das cidades tinham em relação às suas *ciuitates*. Esses notáveis é que organizavam os espetáculos e os banquetes coletivos, é que construía os prédios públicos, é que contribuíam com recursos próprios para o abastecimento do erário citadino. Em troca, garantiam para si os benefícios e as honrarias de serem os patronos da cidade (VEYNE, 1994, p. 114-117).

as etapas necessárias na hierarquia imperial. Em ambos os casos, os habitantes de tais cidades recebiam a cidadania romana plena e sua administração reproduzia as bases da organização institucional da cidade de Roma, com um conselho local (curia), dois magistrados superiores colegiados (duumviri) e os correspondentes colégios sacerdotais (pontífices e flâmines).

Entre o final do segundo e o início do terceiro século, havia na Tripolitânia, segundo dados retirados de duas fontes valiosas para o conhecimento das regiões provinciais do Império, o *Itinerarium Antonini* e a *Tabula Peutingeriana*,⁴ quatro cidades que ostentavam o status de colônia romana: Tacapae, Lepcis, Sabrata e Oea. Somavam-se a elas mais seis cidades com o título de *municipium Latinum*: Telmine, Gighis, Zitha, Pisidia, Thubactis e Digidida. Também podem ser citadas mais uma dezena de pequenas *ciuitates*, cujo status é pouco conhecido, mas que provavelmente se caracterizavam como *oppida stipendiaria*, tais como Cidamus, Garama, Sugolin, Sutututtu, Mesphe, entre outras (Mapa 1).

Para além das cidades, os domínios romanos no continente africano – fora o Egito,⁵ que constituía uma possessão pessoal do princeps – limitavam-se a uma estreita faixa ao norte, entre o litoral do Mar Mediterrâneo e o deserto do Saara.⁶ Próximo às franjas do deserto, onde a agricultura era quase impraticável, localizava-se o limes norte-africano, designado de *fossatum africae*. Tal fronteira, na realidade, não constituía uma linha ininterrupta de separação e defesa **entre o mundo romano e o “bárbaro” exterior, mas, ao invés disso, se caracterizava** como uma região de contato,⁷ formando uma linha descontínua de fortes, estradas, valas, trincheiras e

⁴ O *Itinerarium Antonini* é um registro das estações e distâncias ao longo de várias estradas do Império Romano. A sua autoria é desconhecida, bem como a data de sua publicação, mas presume-se que seja de início do século III. A *Tabula Peutingeriana* é um mapa que descreve as distâncias, as cidades e as vias romanas, sendo uma fonte provavelmente datada para o final do século IV (MATTINGLY, 1994, p. 61-66).

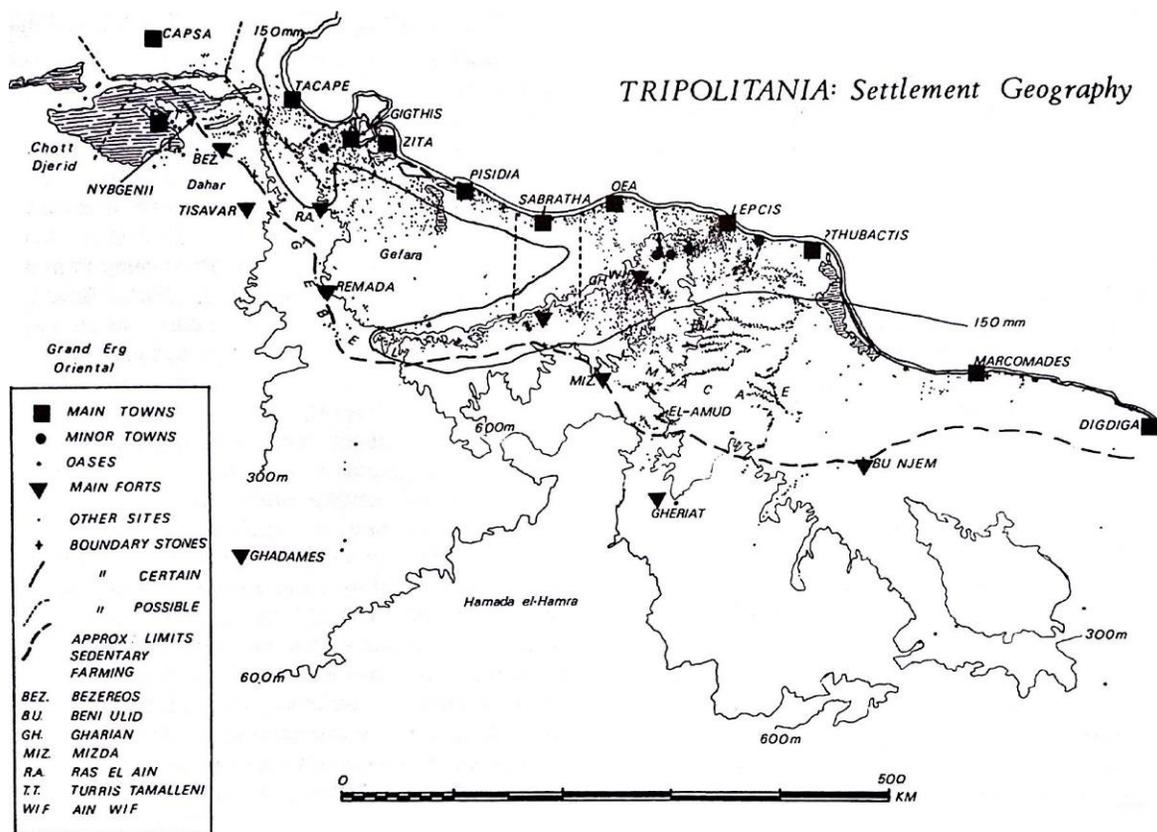
⁵ Os historiadores da Antiguidade distinguem o Egito do restante da África do Norte. A África, para os romanos, se limitava, ao norte, pelo Mar Mediterrâneo, ao sul, pelo deserto do Saara, a oeste, pelo Oceano Atlântico, e a leste, pelo deserto da Líbia (BUSTAMANTE, 2013, p. 121).

⁶ A Cirenaica mesmo se situando na costa norte da África, entre o Egito e a África Proconsulares, correspondendo à parte oriental da atual Líbia, também não fazia parte da chamada província África. Conquistada inicialmente por Alexandre III da Macedônia, passaria depois para o domínio dos Ptolomeus e mais tarde para Roma, que a herdou de Ptolomeu Apion no ano de 96 a.C. Em 67 a.C., a Cirenaica e a ilha de Creta foram unidas para constituir uma única província, fato que permaneceria até a reforma administrativa de Diocleciano no ano de 300.

⁷ Na realidade, segundo os romanos, a ideia de linha de fronteira como uma separação, uma marca que estabelecia o fim dos domínios do imperium, era totalmente desconhecida. Para eles, o Império romano era senhor de toda a *oikoumène*, da totalidade do mundo conhecido, mas somente a melhor parte dele era interessante de ser controlado diretamente pelos romanos (HIDALGO DE LA VEGA, 2005).

muros, que dificilmente se poderia interpretar somente como um limes de separação e defesa contra as ameaças externas.⁸ Pode-se concebê-lo, também, de acordo com David Cherry (2005), como uma rede complexa de controle, administração e taxação dos movimentos das tribos seminômades que habitavam a região meridional das províncias romanas no norte da África e que sazonalmente atravessavam a fronteira à procura de pastos que fossem suficientemente abundantes aos seus rebanhos.

MAPA 1 – Principais cidades na Tripolitânia no Império Romano



Fonte: Mattingly (1994, p. 139).

Além do fossatum africae, o controle das diversas tribos autóctones que habitavam o hinterland norte-africano também se realizava por intermédio da delimitação de territórios em que elas

⁸ O fossatum africae atravessava os pontos de entrada a sudoeste dos montes Aurès, circundando-os até o extremo leste do monte Hodna e ao longo dos postos avançados de defesa construídos pelo Imperador Adriano em Gemellae (RAVEN, 1993).

eram acantonadas próximas a colônias de veteranos (CHAUSA, 1994).⁹ Nesse sentido, pode-se citar o exemplo da cidade de Madaura, terra natal de Apuleio, autor norte-africano de meados do século II. Madaura foi uma colônia de veteranos fundada na Numídia, como se deduz de uma inscrição epigráfica que a denomina como Colonia Flavia Augusta ueteranorum madaurensium, fazendo fronteira com os Mussulanes, como demonstra a existência de marcos miliários, indicando ser a região limítrofe entre os madaurenses et mussulanii (Inscriptions Latines de l'Algérie, 2152; 2828; 2829).

No norte da África, de um modo geral, o acesso à terra foi sendo paulatinamente limitado pela expansão romana. Além das *uillae* pertencentes à aristocracia municipal, cuja posse garantia o enriquecimento e a manutenção de seu status, existiam também as propriedades fundiárias comumente designadas como *saltus* e *latifundia*, ou seja, grandes propriedades rurais fora da chora citadina pertencentes a membros proeminentes da ordem senatorial e equestre romana.¹⁰ A diferença entre as duas residia no fato de a primeira ter como dono o próprio imperador e a segunda pertencer à elite da capital imperial. Ambas, contudo, são provenientes de um processo de expropriação de terras – principalmente dos membros das diversas tribos que habitavam o interior norte-africano – proporcionado pela própria dilatação do domínio romano na região (MAHJOURI, 1985, p. 522-526).

Como um todo, a expansão romana no norte da África teve algumas consequências paradoxais para os habitantes locais. Se, por um lado, as elites das cidades já existentes ou daquelas criadas pelos conquistadores se beneficiavam com as suas alianças político-militares com o centro dominante, por outro, toda uma população seminômade que possuía como modo de vida o pastoreio se viu privada, na maioria dos casos, de suas terras.¹¹ As diversas tribos foram expulsas

⁹ Nestas reservas existiam os *praefecti gentium* e o defensor da tribo, cargos integrados à escala militar romana e que eram os responsáveis por fazer a ponte entre os romanos e os membros das tribos locais (CHAUSA, 1994).

¹⁰ Os donos destas grandes propriedades rurais eram, em geral, absenteístas e deixavam a cargo de administradores a gestão de suas terras.

¹¹ O norte da África romano fora caracterizado na Antiguidade como o celeiro de Roma, como a principal região exportadora de cereais, vinho e azeite do Império. Esta denominação, contudo, era o resultado de um processo de expropriação de terras das populações autóctones, principalmente dos tradicionais territórios das diversas tribos seminômades que habitavam o hinterland norte-africano (RAVEN, 1993).

para as regiões desérticas e montanhosas ou confinadas em pequenos territórios municidados por colônias de veteranos (CHAUSA, 1994).¹²

A região, grosso modo, poderia ser dividida espacialmente em duas realidades bastante contrastantes: uma cidadina, vivenciada por uma aristocracia municipal enriquecida com suas relações privilegiadas com o centro do poder; e outra relacionada a um hinterland no qual os seus habitantes tiveram perdas irreparáveis com o advento do predomínio romano. Vários autores confirmam estas afirmações com observações bastante enfáticas em relação a esta dicotomia cidade/hinterland no norte da África. Cherry (2005), Raven (1993), Mahjoubi (1985), Chausa (1994) e Bustamante (2009) são unânimes em demonstrar a existência de duas Áfricas: a dos romanos – isto é, das elites romanas ou romanizadas – e a das tribos autóctones.¹³ O que se observa, por conseguinte, é a existência de ilhas de romanidade, representadas pelos diversos núcleos urbanos locais, rodeadas por uma vasta região interior habitada por diversas tribos seminômades. Todo esse território extracitadino formava o que se pode designar como hinterland norte-africano.

A população de tais tribos, espalhada pelo interior, era constantemente denominada pelos autores antigos como mauri, getuli, afri ou simplesmente barbari. Pompônio Mela, em meados do século I, em sua *Corografia* (I, 4, 22-24), identifica uma variedade de povos habitando o interior norte-africano, o que, apesar de possíveis simplificações e imprecisões, pode nos servir de guia:

O [interior] é ocupado pelos númidas e mauros, mas os mauros estão também voltados para o Atlântico. Além, estão os nigritas e os farusianos até os etíopes. Estes ocupam o resto desta costa assim como toda a costa que se estende em direção ao sul até os confins da Ásia. Por outro lado, abaixo das terras banhadas pelo mar Líbico se encontram os líbios egípcios, os leucoetíopes e o povo numeroso e diverso dos gétulos. Em seguida, se estende, numa única extensão uma vasta região desértica inabitável. Depois, os primeiros povos, que se encontram,

¹² Para um sumário completo acerca dos territórios onde eram acantonadas algumas tribos autóctones existentes no norte da África no período de supremacia romana na região, ver Chausa (1994).

¹³ Esta dicotomia não pode ser observada como absoluta, pois houve casos de utilização da mão-de-obra dos membros destas tribos autóctones como diaristas em épocas de colheitas nos saltos e nos latifúndia, e mesmo o seu recrutamento como tropas auxiliares no contingente da III Legião Augusta (RAVEN, 1993).

são, dizem-nos, no oriente, os garamantes, após os augiles e os trogloditas, e por último, os atlantes.

Toda essa variedade de povos autóctones norte-africanos era tida pelos romanos e pela elite cidadina provincial como indivíduos bárbaros e incivilizados, falantes do púnico e/ou das diversas línguas líbias existentes, desprovidos da humanitas típica dos habitantes das cidades (BUSTAMANTE, 2000).¹⁴ Recorrendo novamente a Pompônio Mela (Corografia, I, 7), verifica-se a associação dos membros das tribos seminômades locais com a barbárie, colocando-os numa posição de alteridade e de inferioridade frente ao mundo urbano existente no norte da África:

[...] no interior não têm cidades, [...] sua maneira de viver é violenta e imunda. Os chefes da nação se cobrem de sarjas de lã, e o resto do povo de peles de bestas fulvas ou daqueles seus trapos; eles não têm outra cama nem outra mesa que a terra; [...] eles comem somente carne, e o mais frequentemente de animais ferozes: pois, tanto quanto podem, eles não tocam em seus rebanhos, que são sua única riqueza. Além disso, são homens ainda mais grosseiros, que seguem ao acaso seus rebanhos nas pastagens.

A clivagem espacial existente no norte da África romano entre cidade e hinterland não deixou de suscitar, além disso, uma série de conflitos, com diversas revoltas e ondas de banditismo. Pode-se citar, como exemplos, os relatos de Tácito acerca da atuação do mussulânio Tacfarinas (15-24 d.C.), que teria reunido diversos povos autóctones na luta contra a expansão romana no norte da África (Tácito, Anais, II, 52; III, 74; IV, 23-26); além da descrição que Apuleio nos oferece, em suas *Metamorphoses*,¹⁵ das ações belicosas praticadas por latrones errantes pelo interior, com constantes razias às cidades.¹⁶ Mais especificamente no tocante à Tripolitânia, deve-se

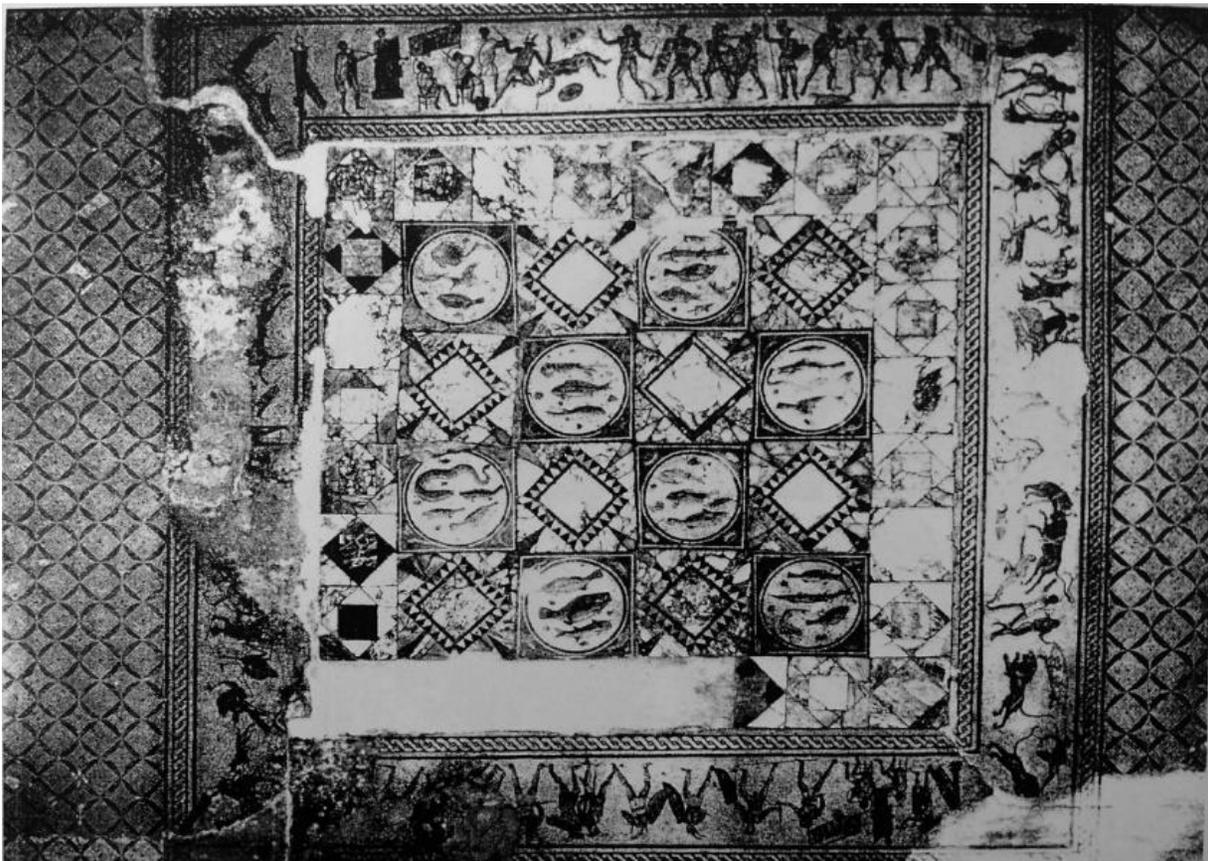
¹⁴ "Humanitas [...] designa os seres humanos que são dignos do nome de homem por não serem bárbaros, nem inumanos, nem incultos. Humanitas **significa cultura literária, virtude de humanidade e estado de civilização**" (VEYNE, 1991).

¹⁵ "As *Metamorphoses* de Apuleio, mesmo que tendo como cenário de encenação de suas narrativas a Grécia, mais precisamente a Tessália, falam de uma realidade tipicamente norte-africana, de situações vivenciadas por seu autor e pela sociedade à qual pertencia. A utilização da Grécia como local de realização desta novela latina pode ser entendida como um recurso bastante utilizado por diversos autores no Mundo Antigo, principalmente por aqueles ligados ao movimento denominado de Segunda Sofística, que preferencialmente ambientavam as suas histórias tendo em vista a Grécia Clássica, considerada o berço da cultura e da civilização greco-romana" (LIMA NETO, 2014, p. 20).

¹⁶ Para um estudo mais aprofundado acerca dos latrones na África romana segundo a percepção de Apuleio, ver Lima Neto (2014).

também lembrar o episódio, ocorrido em 69 d.C., do cerco e invasão de Lepcis pela tribo dos garamantes, fato que demandou a intervenção militar romana na região no ano de 70 d.C. (Tácito, *Historiae*, 4, 50; *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VIII, 56690). Em resumo, os habitantes do hinterland norte-africano constantemente entravam em atrito com o mundo urbano, representado pelas inúmeras cidades romanas ou romanizadas no norte da África. Formavam, segundo a percepção da ordem imperial instituída, uma África bárbara e marginal que periodicamente vinha perturbar a verdadeira e autêntica África: a dos romanos (CORASSIM, 1985, p. 158).

Figura 1 – Mosaico dos Gladiadores na Villa de Zliten (século II d.C.)



Fonte: Aurigemma (1960, plate 137)

Tendo em vista a existência de tal contexto, deve-se analisar a *damnatio ad bestias* retratada no chamado Mosaico dos Gladiadores, na villa de Zliten.¹⁷ A villa, localizada próxima à cidade de

¹⁷ Próximos às cidades na Tripolitânia, havia vários oásis, propícios para a instalação de ricas e luxuosas villae. Esses locais correspondiam às residências rurais das mais abastadas famílias locais, como evidencia o relato de Apuleio,

Lepcis, abriga um dos maiores conjuntos musivos do norte da África, com peças com temas geométricos, figurativos e florais, bicromáticos e policromáticos. O Mosaico dos Gladiadores (Figura 1) foi confeccionado em meados do século II e ornamentava o pavimento de um dos aposentos da villa, caracterizando-se como um mosaico com temas geométricos intercalados com desenhos de animais marinhos, em seu centro, e com as bordas, em opus sectile,¹⁸ representando a execução dos espetáculos no anfiteatro, retratando cenas de lutas de gladiadores (*ludi gladiatorii*), caçadas de animais selvagens (*uenationes*) e a exposição às feras de indivíduos condenados pela ordem romana (*damnatio ad bestias*). É exatamente nas cenas associadas à *damnatio ad bestias*, como parte integrante dos espetáculos realizados nos anfiteatros, que focaremos nossa análise a partir de agora, uma vez que cremos que elas evidenciam a dicotomia geográfica existente na África romana, dividida, grosso modo, em cidades e hinterland (DUNBABIN, 2012, p. 120-121).

O suplício com a *damnatio ad bestias* encontrava-se ligado à pena capital (*summa supplicia*), geralmente reservada aos humiliores.¹⁹ No decorrer do período imperial, a ligação entre a execução das penas de *damnatio ad bestias* e a realização dos espetáculos no anfiteatro se consolidou, passando a ser praticada na arena entre as caçadas de animais selvagens (*uenationes*), pela manhã, e os combates de gladiadores (*ludi gladiatorii*), à tarde (Tertuliano, *De spectaculis*, XVII). Os condenados eram geralmente desertores do exército, prisioneiros de guerra e criminosos, sendo que, na África, estendia-se também àqueles que poderiam colocar a ordem romana em xeque, tais como os membros de tribos autóctones locais, responsáveis, em diversas ocasiões, por razias às cidades e sublevações (BUSTAMANTE, 2009, p. 112-113).

em Apologia (53, 8-11; 56, 3-6; 67, 4-6; 78, 5; 87, 9-10 e ss.), acerca das *uillae* da aristocracia municipal da cidade de Oea. Para uma leitura mais pormenorizada, ver Mattingly (1994, p. 141).

¹⁸ Opus sectile se caracterizava como um “mosaico retalhado, confeccionado com peças maiores de vidro ou mármore cortadas sob a forma de losangos, quadrados, triângulos e polígonos, o que explica o seu custo elevado em comparação aos demais. Embora mais oneroso do que o opus tessellatum, o opus sectile apresentava algumas limitações, pois os seus efeitos estéticos não eram tão próximos aos da pintura” (SILVA, 2016, p. 222).

¹⁹ Em termos sociojurídicos, a sociedade romana se dividia em honestiores, aqueles que detinham uma posição social e econômica superior, gozando por isso de penas mais leves e condizentes com seu status, e em humiliores, desprovidos de riquezas, de prestígio social e sujeitos às penas mais graves existentes no direito romano, tais como a pena capital (SALLER, 2008, p. 817).

Tal fato pode ser observado nas três cenas de execução pública existentes no Mosaico dos Gladiadores. Nelas são supliciados indivíduos pertencentes às tribos autóctones locais, possivelmente garamantes, ao concordarmos com a interpretação de Aurigemma (1960, p. 54), que acreditava estar a cena associada à rememoração do episódio do cerco e invasão de Lepcis. Outro elemento que corrobora a identificação dos supliciados com os membros dos povos seminômades norte-africanos é a representação dos condenados com a pele escura típica dos habitantes do *fossatum africae*.²⁰ Nesse sentido, as imagens se coadunavam com o próprio caráter realista geralmente encontrado no ‘estilo musivo africano’ (BUSTAMANTE, 2009, p. 110).

Figura 2 – *Damnatio ad bestias*



Fonte: Aurigemma (1960, plate 151).

Em síntese, as representações da *damnatio ad bestias* presentes no Mosaico dos Gladiadores podem ser descritos da seguinte forma. Na primeira cena, observa-se um indivíduo acorrentado numa espécie de carro, sendo conduzido por dois homens, que o expõem ao ataque de um

²⁰ A representação musiva da condenação às feras selvagens no anfiteatro de membros das tribos seminômades norte-africanas não era incomum, podendo-se também ser observado em outro mosaico, só que localizado na antiga cidade de Thysdrus, atual Tunísia. Tal mosaico foi analisado por Bustamante (2009), no artigo intitulado *Exclusão na arena: damnatio ad bestias*.

leopardo (Figura 2). A segunda imagem retrata um homem sendo conduzido, sob chicotadas, ao encontro de um leão, que avança sobre ele (Figura 3). A terceira cena retrata um determinado indivíduo, que é lançado às feras e obrigado a dividir a arena do anfiteatro com animais selvagens, no caso um urso e um cervo, que lutam entre si (Figura 4). Nas três cenas, indivíduos pertencentes às tribos seminômades locais, que habitavam as regiões interioranas provavelmente adjacentes à cidade de Lepcis, são sentenciados com a pena capital e jogados às feras selvagens, dado que evidencia que os habitantes do hinterland norte-africano representavam, pelo menos aos olhos da elite cidadina, um perigo constante à consecução da vida urbana.

Figura 3 – *Damnatio ad bestias*



Fonte: Aurigemma (1960, plate 154)

Não se sabe ao certo quem era o proprietário da Villa de Zliten, podendo-se apenas especular que teria pertencido a uma das ricas famílias da aristocracia municipal de Lepcis, uma vez que a propriedade se localizava próximo à cidade e era ricamente decorada com mosaicos dos mais

sofisticados estilos (DUNBABIN, 2012, p. 120-121). Lepcis, no decorrer dos século I e II, época da

Figura 4 – Damnatio ad bestias



Fonte: Aurigemma (1960, plate 156)

construção da Villa de Zliten, era uma cidade que passava por grandes transformações culturais e mesmo arquitetônicas, podendo-se seguir os passos desse processo por intermédio da verificação da construção de alguns monumentos urbanos, tais como o novo mercado municipal, as termas, o teatro, a basílica, a cúria e os templos dedicados ao culto aos deuses romanos e ao gênio imperial (GONÇALVES, 2012, p. 79-80). Por volta do ano de 110, Lepcis ascendia ao mais alto status das cidades provinciais, ao título de colônia romana, o que era evidenciado em inscrições epigráficas que a identificavam como Colonia Ulpia Traiana Fidelis Lepcis e que equiparavam o território da cidade como uma continuação da própria Roma (Inscriptions of Roman Tripolitania, 353; 523; 537). Como a elevação ao status de colônia era uma

dignidade dada somente às cidades que exibiam um considerável nível de romanização,²¹ tal fato nos sugere que a elite de Lepcis provavelmente se inclinava em direção a um *éthos* romano, remetendo-nos ao entendimento das representações da *damnatio ad bestias* como a ratificação **iconográfica da ordem imperial frente às ameaças externas constituídas pelos povos ‘bárbaros’** adjacentes, percepção que se manifestava pela própria publicização do discurso imagético apresentado em um dos cômodos da Villa de Zliten.

Como demonstrado na representação da *damnatio ad bestias* presente no Mosaico dos Gladiadores, a elite cidadina de Lepcis comungava, em grande medida, de uma percepção estigmatizadora em relação aos membros das tribos seminômades do hinterland norte-africano, vistos nas representações musivas como o outro, o bárbaro e o rústico, como indivíduos belicosos e potenciais inimigos, aos quais se deveria condenar pela exposição às feras nos espetáculos realizados nos anfiteatros. Essa evidência, inegavelmente, corrobora a própria percepção segundo a qual a África romana era geograficamente dividida em dois espaços distintos. De um lado, uma região cidadina, dominada por uma aristocracia municipal com relações privilegiadas com o centro do poder. De outro, um hinterland **“bárbaro” e “hostil”, cujos** habitantes tiveram perdas irreparáveis com o advento do domínio romano, e que, vez por outra, interrompiam a ordem estabelecida com sublevações e razias às cidades.²²

Referências Bibliográficas

Documentação impressa

APULÉE. *Apologie et Florides*. Trad. Paul Valette. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

APULEIUS. *Metamorphoses: books I-VI*. Trans. J. Arthur Hanson. London: Loeb Classical Library, 1989.

²¹ Compreendemos romanização “como um processo de mudança sociocultural, multifacetada em termos de significados e de mecanismos, que teve início com a relação entre os padrões culturais romanos e a diversidade cultural provincial em uma dinâmica de negociação bidirecional” (BUSTAMANTE; DAVIDSON; MENDES, 2005, p. 25).

²² No final do século II, com o intuito de proteger as cidades da Tripolitânia e suas respectivas áreas agrícolas, os severos estabeleceram, no limes, vários fortes, tais como em Gadames, Cidamus e Golas (MAHJOURI, 1985, p. 504).

APULEIUS. *Metamorphoses: books VII-XI*. Trans. J. Arthur Hanson. London: Loeb Classical Library, 1989.

ITINERARIUM ANTONINI. Roma: Impensis Friderici Nicolai, 1877.

POMPONIUS MELA. *Chorographie*. Trad. A. Silberman. Paris: Les Belles Lettres, 1988.

TÁCITO. *Anais*. Trad. J. L. Freire de Carvalho. São Paulo: Jackson, 1952.

TACITUS. *Historiae*. Trans. Ch. D. Fisher. Oxford: Clarendon, 1911.

TERTULIANO. *Os espectáculos*. Trad. e notas de Fernando Melro e João Maia. Lisboa: Verbo, 1974.

Documentação arqueológica

CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM: vol. VIII/ vol. VI. Berlin: Academy of Sciences and Humanities, 1881.

INSCRIPTIONS LATINES DE L'ALGERIE. Paris: Librairie ancienne honoré champion, 1922.

INSCRIPTIONS OF ROMAN TRIPOLITANIA. Rome: British School at Rome, 1952.

NUMISMATIQUE DE L'ANCIENNE AFRIQUE: les monnaies de la Syrtique, de la Bizacene et de la Zeugitane. Copenhague: Bianco Luno, 1861.

TABULA PEUTINGERIANA. Cura di Francesco Prontera. Roma: Leo S. Olschki, 2003.

Obras de Apoio

AURIGEMMA, S. *Italy in Africa: archaeological discoveries (1911-1943)*. Volume I: Monuments of decorative art: mosaics. Rome: Istituto poligrafico dello Stato, 1960.

BIRLEY, A. R. *Septimus Severus: the african emperor*. London and New York: Routledge, 2002.

BUSTAMANTE, R. M. da C. *África do Norte na perspectiva dos antigos romanos*. Phoinix, Rio de Janeiro, v. 2, n. 19, p. 120-143, 2013.

BUSTAMANTE, R. M. da C. *Exclusão na arena: damnatio ad bestias*. Dimensões, Vitória, n. 22, p. 104-122, 2009.

BUSTAMANTE, R. M. da C. *Latim, púnico e berbere na África do Norte: identidade e alteridade*. Phoinix, Rio de Janeiro, n. 6, p. 312-327, 2000.

BUSTAMANTE, R. M. da C.; DAVIDSON, J.; MENDES, N. M. *A experiência imperialista romana: teorias e práticas*. Tempo, Niterói, v. 9, n. 18, p. 17-41, 2005.

CHAUSA, A. *Modelos de reservas de indígenas en el África romana*. Gerión, Madrid, n. 2, p. 95-101, 1994.

CHERRY, D. *Frontier and society in roman north Africa*. New York: Oxford University, 2005.

CORASSIN, M. L. Romanização e marginalidade na África do Norte. *Revista brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 157-165, 1985.

DOUBABIN, K. M. D. *Mosaics of the greek and roman world*. Cambridge: Cambridge University, 2012.

GONÇALVES, A. T. M. Uma pequena Roma no Norte da África: uma análise de Leptis Magna. In: CORNELLI, G. (Org.). *Representações da cidade antiga*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 75-86.

GRIMAL, P. *O império romano*. Lisboa: Edições 70, 1993.

HIDALGO DE LA VEGA, M. J. Algunas reflexiones sobre los límites del *olkoumene* en el imperio romano. *Gerión*, Madrid, v. 23, n. 1, p. 271-285, 2005.

LIMA NETO, B. M. *Bandidos e elites cidadinas na África romana*. Vitória: Edufes, 2014.

LIMA NETO, B. M. *Entre a filosofia e a magia: o caso da estigmatização de Apuleio na África romana (século II d.C.)*. Curitiba: Prismas, 2016.

MAHJOURI, A. O período romano e pós-romano na África do Norte. In: MOKHTAR, G. (Coord.). *História geral da África*. São Paulo: Ática, 1985, p. 473-509.

MATTINGLY, D. J. *Tripolitania*. Michigan: University of Michigan, 1994.

MENDES, N. M. Império e romanização: estratégias, dominação e colapso. *Brathair*, São Luis, n. 7, p. 25-48, 2007. Disponível em: <http://www.brathair.com>. Acesso em: 15 fev. 2010.

RAVEN, S. *Rome in Africa*. London and New York: Routledge, 1993.

SALLER, R. Status and patronage. In: BOWMAN, A. K.; GARNSEY, P.; RATHBONE, D. (ed.). *The Cambridge ancient history: the high empire (70-192)*. Cambridge: Cambridge University, 2008. p. 817-854.

SILVA, G. V. da. Artes de fazer e usos do saber no Império Romano: lendo os mosaicos de Antioquia. *Acta Scientiarum*, n. 3, v. 38, p. 219-229, 2016.

VEYNE, P. O império romano. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. (org.). *História da vida privada: do império romano ao ano mil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 19-224.

REPRESENTAÇÃO RETÓRICA DOS LUDI FLORALIA NO DE CIVITATE DEI DE AGOSTINHO

Bruno Soares Lima

Ludi é o plural de ludus, uma palavra que denota jogo, diversão, brinquedo ou atividade de caráter escolar. Enquanto que ludi, no plural, significa espetáculos, jogos públicos, celebrações (HUIZINGA, 2008, p. 41). Os ludi se desenvolveram na República, mas atingiram a sua magnitude no Império (RANTALA, 2017, p. 28). Consistiam em uma variedade de eventos, como: corridas de carros, peças teatrais, procissões coloridas com música, concursos de gladiadores, exposições de animais (KYLE, 2007, p. 304). E foram criados originalmente como festivais religiosos que compreendiam vários tipos de entretenimento que eram realizados durante vários dias (BERNSTEIN, 1998) em circos, teatros e anfiteatros especialmente construídos para esses jogos (HOLLERAN, 2003, p. 46-59). Os ludi faziam parte da tradição romana e do contexto cultural de Roma (BUSTAMANTE, 2005, p. 221; BOMGARDNER, 2002, p. 35; KYLE, 2007, p. 265-7) de tal forma que sua realização sobreviveu até os tempos em que o cristianismo já era religião oficial do Império Romano (MARKUS, 1997, p. 112-128) e quando, por tradição e lei, exigiam-se fundos suplementares dos responsáveis para cobrir as despesas da sua realização sendo uma oportunidade para a promoção política dos envolvidos (FUTRELL, 2002, p. 3-4).

O senado tentou evitar o desagrado divino ao adotar cultos e cerimônias gregas adicionais durante os dias sombrios das Guerras Púnicas. Nesse período, o Senado ordenou a consulta dos livros de Sibílinos, uma coleção de oráculos em versos gregos, supostamente originários dos enunciados de uma mulher profética chamada Sibila em Cumas no sul da Itália, mas adquirida antecipadamente pelo estado romano (BARBA, 2008, p. 179). Roma preservou os livros de Sibílinos no grande templo do Capitólio e dirigiu-se a eles para orientação em tempos de crise (DUNSTAN, 2010, p.119-120). Dos Sibílinos vieram duas categorias de dias para o ano romano, aqueles para realizar os negócios habituais da vida e aqueles para honrar os deuses. Roma direcionou certo número dos dias para honrar os deuses para as grandes festas, festivais religiosos e para os *ludi*, ou jogos, concursos e espetáculos (DUNSTAN, 2010, p. 121). Os *ludi*, estabelecidos ao longo dos anos para marcar ocasiões notáveis, se tornaram um evento anual controlado pelos magistrados.

Eles se originaram como componentes de certos festivais religiosos que eram contados como dias sagrados. Gradualmente, o valor do entretenimento substituiu o significado religioso, embora os *ludi* continuassem a ser considerados dias para homenagem a deuses particulares e que geralmente eram iniciados com um grande cortejo. As formas de entretenimento variavam muito e incluíam corridas de carros, performances teatrais, combates de gladiadores e a caça de animais selvagens.

Os principais festivais de Roma se basearam nas celebrações religiosas da República, mas com o passar do tempo passaram a ser encarados mais como feriados do que como dias sagrados (DUNSTAN, 2010, p. 121). Nem todas as festas incluíam *ludi* (FUTRELL, 2002, p. 3). Na época de Sula, havia seis grandes festivais religiosos romanos que incluíam *ludi* (ORLIN, 2002, p. 78). Os festivais em que ocorreram os *ludi* tiveram vários dias de performances que culminaram em um dia de jogos: corridas, caças ou combate de gladiadores (BERNSTEIN 2006, p. 226). Os principais jogos foram: *ludi Megalenses* que comemoravam a chegada em Roma da pedra sagrada de Sibila; *ludi Cereales* que celebravam de Ceres, a deusa dos grãos e da colheita; *ludi Florales* que eram celebrações festivas a deusa Flora, uma antiga deusa romana de flores e fertilidade; *ludi Apollinares* que foram dedicados a Apolo desde a Segunda Guerra Púnica em agradecimento pela sua ajuda; os *ludi Romani* foram um tipo de celebração antiga que ocorreu graças a tríade

capitolina Júpiter, Juno e Minerva no final da temporada de campanha militar, sendo um dos primeiros festivais na qual foram adicionadas performances dramáticas; os ludi Plebii, versão plebeia dos ludi Romani (KYLE, 2010, p. 42-45). Durante a República Romana, os aediles, funcionários responsáveis pelos assuntos urbanos, supervisionaram o financiamento público e a produção dos ludi. Políticos ambiciosos, como Júlio César, usaram suas próprias receitas ou emprestaram fortemente para ganhar o favor público, aumentando os fundos públicos para criar jogos espetaculares. Os eventos públicos incluíram performances dramáticas como comédias, tragédias, farsas, e pantomimas. Além de caças encenadas, e o maior evento: corridas de carros. Durante o Império, foram adicionadas lutas de gladiadores e mostram todos os tipos maiores, mais sangrentos e mais elaborados.

A sobrevivência da memória dos ludi prova a sua importância para os antigos. Os jogos foram mencionados em fontes históricas, as celebrações foram documentadas em protocolos oficiais e exibidas para exibição em um lugar público. Uma riqueza particular de iconografia foi preservada referenciando os jogos que ocorreram também deve-se observar as representações da arquitetura, até tentativas de mostrar perspectivas e visualizações de quase todas as ofertas feitas aos deuses. No que diz respeito ao ritual dos entretenimentos, muita importância foi atribuída à representação do componente exótico, que foi a atração principal dos jogos combinados com os aniversários da fundação de Roma.

O contexto deste estudo

Este trabalho insere-se no contexto de uma pesquisa mais ampla, e ainda em andamento, sobre **a retórica empregada por Agostinho de Hipona na obra "A Cidade de Deus"** (De Civitate Dei) escrita entre 412 e 426 da EC para responder a algumas acusações vindas dos romanos não cristãos que alegavam que o saque a Roma, ocorrido em 410, tinha sido culpa dos cristãos. A ideia dessa pesquisa é analisar os aspectos retórico-discursivos empregados no texto da obra para mostrar que sua estrutura e sua função retórica permitem perceber relações políticas no trato das tradições romanas pelo bispo de Hipona.

Aqui, essa relação política é entendida como um mecanismo de manutenção do poder, tendo em vista que muitas das tradições romanas são mantidas e preservadas pelas camadas mais

aculturadas da sociedade romana. Entendemos, com isso, que essa linha de raciocínio procede, pois essa manutenção cultural em Roma surge como a matriz difusora da sua identidade sendo a aristocracia romana sua constituinte e mantenedora e, essa visão pode ser identificada nas obras de Plínio, Marco Terêncio Varrão, Sêneca, Tito Lívio, Cícero entre outros que falam sobre Roma no próprio mundo antigo.

Agostinho apelou para a autoridade desses autores dentro da cultura romana, usando-os como importantes evidências quanto à adequação deles dentro da sua argumentação e como ponto de partida para a sua abordagem retórica. Agostinho usou esses escritores como embasamento para documentar a sua defesa da verdade da doutrina cristã contra os elementos da religião romana pagã.

Um desses elementos abordados por Agostinho foram os jogos (*ludi*). A primeira vez em que aparece a palavra *saeculares* na *De Civitate Dei* é para se referir aos *ludi*, ou, na maneira como **Agostinho combinou as palavras aos: "ludi saeculares"** (*De civ. D. III, 8*). Os *ludi*, ou jogos seculares, eram competições e celebrações instituídas para revigorar, por assim dizer, o espírito político do povo na época. Agostinho organiza sua exposição retórica mencionando recorrentemente os *ludi* ao longo dos livros II e III de sua *De civitate Dei* para argumentar que foram instituídos instrumentalmente para reconquistar o favor dos deuses de Roma durante períodos de desgraça política e catástrofe, mas que, com o passar do tempo, foram perdendo a romanidade, sendo corrompidos do seu propósito original e execução, construindo, assim, uma demonstração retórica da falta de coerência da prática.

Um *ludus* em particular foi fonte constante de material para a argumentação de Agostinho. Trata-se dos *Ludi Floralia*, um festival para homenagear Flora, uma antiga deusa ligada à agricultura e a primavera. Agostinho criticou a celebração desse festival salpicando em várias partes do seu discurso o recurso retórico da ironia, como, por exemplo, quando afirma que deveria ser "[...] preferível aplacá-los [os deuses] com a luxúria, e provocar a sua inimizade com a honradez não fosse preferível a amansá-los com tamanha dissolução!" (*De civ. D. II, 27*). Mostraremos um pouco da organização retórico-discursiva de Agostinho para explicitar como os *Ludi Floralia* foram representados no texto e estabelecidos retoricamente na obra *De civitate Dei*.

Ludi Floralia

O texto da *De civ. Dei* apresenta os Ludi Floraria desde seu começo, mostrando o que motivou a sua criação. Agostinho escreve: **“O Povo Romano, tomado então de grande medo, recorria a vãos e ridículos remédios. Por indicação dos Livros Sibilinos restabeleceram-se os jogos seculares, cuja celebração, de cem em cem anos, se tinha estabelecido em tempos mais felizes, mas que, agora, por negligência, tinham sido varridos da memória”** (*De civ. D.*, III, 18).

A Floralia foi instituída em 28 de Abril de 238 AEC com a construção de um templo para homenagear a deusa Flora e para solicitar a sua proteção. Só que algum tempo depois, o festival foi interrompido e só foi reinstituído em 173 AEC, situação na qual passou a ser celebrado anualmente com o acréscimo de jogos (*ludi*) que receberam reconhecimento oficial. Tendo em mente que o que é chamado *ludi* compreende várias atividades, damos destaque neste estudo para as encenações. Nestas encenações, eram apresentadas as Farsas, gênero teatral que consistia na composição de personagens e situações caricatas. Essas Farsas deram fama de licenciosidade ao festival de Floralia (Plínio, *Historia Naturalis*, XVIII, 26).

Sabemos através de Juvenal, Valério Máximo e Virgílio como eram os dias de festival. Nas *Geórgicas*, Virgílio menciona os risos e as gargalhadas desenfreadas nas encenações. O historiador romano Valério Máximo fala das extravagâncias e cita aos Ludi Floralia de ano 55 AEC, quando Catão precisou deixar o espetáculo porque o público, conforme o hábito da festa, pedia que prostitutas se apresentassem nuas. Na *Sátira VI* de Juvenal, percebemos que este autor afirma que as mulheres de Roma se apresentavam nuas no teatro (*Juv. Sat. VI*).

Ao longo dos livros II e III da *De Civitate Dei*, Agostinho constrói a ideia de que os Ludi Floralia eram regados a: risos, caçoadas, jocosidade, chacotas, mofas, brincadeiras de mau gosto, galhofas, gracejos e ditos espirituosos, que traduziam a alegria dos antigos festejos e, posteriormente, pela licenciosidade das Farsas e pela nudez de comediantes, comandadas sempre pela *fescenina licentia*.

O historiador romano Valério Máximo (*Livro I*) afirma também que nas primeiras edições dos dias de festa, as pessoas se vestiam de cores vivas e chocantes, usavam adereços feitos com grãos e plantas, usando tochas, faziam os jogos durarem quase a noite toda, usavam cabras,

bodes e lebres em uma espécie de rodeio. Com o tempo, essas grandes festas desapareceram, dando lugar às Farsas e aos jogos de circo, dando lugar a festas muito ruidosas, licenciosas e muito próximas da algazarra, da pândega, do humor e da comicidade e cheios de extravagâncias.

Quando Agostinho diz que “[...] os jogos seculares [...] se tinham estabelecido em tempos mais felizes [...], mas que, agora, por negligência, tinham sido varridos da memória” (De civ. Dei, III, 18) ele faz referência a alguns autores, dois deles já mencionados, Plínio e Valério Máximo, para construir uma demonstração retórica estabelecendo a ideia de que há incoerência por parte dos romanos não cristãos no que diz respeito a suas crenças, mostrando que eles se desviaram do propósito original indo na contramão da proposta da festa. E, para seu planejamento retórico, Agostinho referencia Plínio e sua História Natural que traz informações sobre o nascimento do festival da Floralia.

Agostinho lança mão desse ponto de vista proposto por Plínio sobre os *ludi Floralia* para legitimar a ideia de discordância entre o comportamento religioso correto, porque a Floralia era religiosa, mas não era o que se via durante o festival tal qual acontecia à época da Floralia para com isso responsabilizar não a religião cristã, mas a romana, pelo saque da cidade.

Conclusão

Como apresentado, Agostinho usa como recurso retórico a ironia para construir uma imagem dos *ludi Floralia* que é a imagem de uma festa desmedida, regada a lascívia, luxúria e libertinagem, principalmente, pela apresentação das mulheres nuas que Agostinho designa como prostitutas. Mas, será que realmente prostitutas encenaram nos *ludi Floralia*? As fontes para responder a essa pergunta são autores não cristãos e cristãos. Entre os autores não cristãos, podemos citar Ovídio, em sua obra *Fastos*, e algumas epístolas de Sêneca. Entre os autores cristãos, podemos citar Tertuliano, Lactâncio e Agostinho, que afirmam que as prostitutas subiam ao palco e aproveitavam para proclamar publicamente suas taxas e habilidades.

O nosso foco nesse estudo não foi afirmar se a imagem dos *ludi Floralia* que Agostinho retrata em sua *De Civitate Dei* é menos ou mais significativa ou se é uma imagem “verdadeira” ou “falsa”. Em vez disso, apresentamos as estratégias retórico-discursivas através das quais percebemos a

representação que Agostinho faz da Floralia dentro de um contexto em que ele argumenta em favor da fé cristã construindo uma dicotomia entre o cristianismo e a religião romana, retratando a religião romana como um negativo da cristã. O que é mais importante para nós é pesquisar o que Agostinho quer fazer com essas imagens dentro de uma estratégia discursiva.

Referências Bibliográficas

AGOSTINHO. A Cidade de Deus (Contra os pagãos). Vol. I. Trad. J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v. 1, 1995.

BARBA, M. Á. E. Arte y mito: manual de iconografía clásica. Madri: Silex, 2008.

BERNSTEIN, F. Complex Rituals: Games and Processions in Republican Rome. In: RÜPKE, J. (ed.). A Companion to Roman Religion. Oxford: Blackwell, 2006.

BERSTEIN, S. A cultura política. In: RIOUX, J.-P.; SIRINELLI, J.-F. (orgs.). Para uma história cultural. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BUSTAMANTE, R. M. da C. Ludi circenses: comparando textos escritos e imagéticos. Phoenix, n.11, p. 221-45, 2005.

CARANDINI, A.; BRUNO, D. La casa di Augusto: **Dai “Lupercalia” al Natale. Roma: Laterza, 2010.**

DUNSTAN, W. E. Ancient Rome. Maryland: Rowman & Littlefield, 2010.

FUTRELL, A. The Roman Games: Historical Sources in Translation. Oxford: Blackwell, 2002.

HOLLERAN, C. Public entertainment venues in Rome and Italy. In: CORNELL, T.; LOMAS, K.; (Ed.) Bread and Circuses: Euergetism and Municipal Patronage in Roman Italy. London: Routledge, 2003.

HUIZINGA, J. Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva, 2008.

JUVENAL. Sátira. Trad. Bartolomé Segura Ramos. Madri: CSIC, 1996.

KYLE, D. G. Spectacles of Death in Ancient Rome. Oxford: Blackwell, 2010.

KYLE, D. G. Sport and Spectacle in the Ancient World. Oxford: Blackwell, 2007.

MARKUS, R. O fim do cristianismo antigo. São Paulo: Paulus, 1997.

MÁXIMO. Hechos y dichos memorables. Trad. Santiago López Moreda, M. Luisa Harto Trujillo e Joaquín Villalba Alvarez. Madri: Gredos, 2003.

ORLIN, E. M. Temples, Religion and Politics in The Roman Republic. Boston: Brill Academic, 2002.

PLINIO SEGUNDO. Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Trad. Geronimo de Huerta. Madrid: Luíz Sanches Del Rey, 1654.

RANTALA, Jussi. The Ludi Saeculares of Septimius Severus: The Ideologies of a New Roman Empire. New York: Taylor & Francis, 2017.

SÊNECA, Cartas a Lucilo. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

VARRON. Économie rurale. Trad. Jacques Heurgon. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

VIRGILE. Géorgiques. Trad. E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

HORÁCIO E OS JOGOS DE PODER NA EPÍSTOLA 1.18

Camilla Ferreira Paulino da Silva¹

Nessa investigação analisamos a Epístola 1.18 de Horácio, buscando aproximar os aconselhamentos do poeta sobre o comportamento ideal esperado dentro da relação do patronato, especialmente sobre o fazer poético, com o contexto político do Principado de Augusto. Demonstraremos de que modo Horácio, em um jogo poético, descumpre o próprio conselho, para compor a cenografia do poema e justificar-se metapoeticamente.

Horácio narra que em 38 a.C. fora apresentado por Virgílio e Vário a Mecenas, patrono das artes e amigo próximo de Otávio, de quem era também conselheiro e diplomata (Sat. 1.6; 2.6.41-2). A partir de então, **Horácio foi integrado no denominado “círculo de Mecenas”, nome conferido à reunião de artistas ao redor do patronato do referido equestre.** Tal relacionamento, que Horácio pinta em seus poemas como sendo uma grande amizade, considerando Mecenas e outros poetas que o circundavam como amici, baseava-se na lógica do patronato, pois Mecenas passou

¹ Essa análise é fruto de reflexões provenientes da nossa tese de doutorado em desenvolvimento, intitulada A representação do lugar social do poeta no Principado de Augusto a partir das Epístolas de Horácio, orientada pela profa. Leni Ribeiro Leite e com apoio da Capes.

a ser o provedor da renda de Horácio, o qual, em troca, cumpriria com uma série de exigências esperadas de um cliente.

A relação entre um patrono e um cliente possuía em seu princípio uma natureza basicamente política, pois os clientes deveriam, por exemplo, apoiar de todas as maneiras seus patronos nas campanhas eleitorais. Isso não quer dizer que, no século I a.C., esse tipo de relação fosse algo instituído formalmente, pois o patronato funcionava como uma prática social, estabelecida pelo costume, não por alguma legislação ou afins, como seria mais tarde.² Saller (2002, p. 1; 14-5) discute o termo *amicus* para definir a relação de patronato, pois o autor afirma que esta era uma relação de reciprocidade, ou seja, o patrono forneceria bens e serviços esperando, num futuro, receber algo em troca de seu cliente. Isso não quer dizer que o patronato era uma relação comercial, pois se tratava de um relacionamento pessoal, no qual necessariamente deveria haver uma assimetria entre os envolvidos, pois a lógica era a de que pessoas de diferentes status trocassem favores.³ Esse fato, inclusive, diferencia o patronato da relação de amizade, uma vez que esta só poderia ocorrer entre iguais. Para Konstan (2005, p. 347), o termo *amicitia* significava uma troca recíproca de serviços, entre iguais ou não, e era utilizado para referir-se às relações patronais, pois apesar do patronato ser também uma relação de clientela, o termo *cliens* não era empregado pelos autores romanos para referirem-se aos clientes de alto status ou mesmo aos menos abastados, pois essa palavra poderia soar ofensiva.⁴ Por isso é recorrente na literatura romana o emprego do termo *amicus* ou *amicitia* para referenciar essa relação – o que não quer dizer, porém, que seja uma amizade tal como utilizamos no senso comum. Ademais, Leite (2003, p. 22) assevera que o patronato existia mesmo entre membros da própria elite, uma vez que para existir a relação de patronato bastava que existisse uma relação em que duas pessoas tivessem bens e/ou serviços diferentes para serem trocados.

² Na denominada época imperial, existia um auxílio fornecido aos clientes pelos patronos chamado *sportula*, o qual, a princípio, teria sido uma cesta com refeição e que depois se tornou uma quantia em dinheiro. Esse benefício era regido por legislação, e o imperador Domiciano, em uma tentativa de recuperar os antigos hábitos patronais, suspendeu a *sportula* por um breve período (LEITE, 2003, p. 29; 55; 69).

³ Como Bowditch (2001, p. 20) comenta, a paridade aparece como elemento essencial para uma amizade em *De amicitia*, de Cícero, que retoma ideias expostas em *Ética a Nicômaco*, nos livros 8 e 9, de Aristóteles.

⁴ Cícero, em *De Officiis* 2. 69, diz que para os membros da aristocracia “é amargo como a morte” serem chamados de clientes ou beneficiários do patrocínio de outrem.

Na Epístola 1.18, foco de nossa análise, endereçada a Lólio, Horácio fornece uma série de aconselhamentos sobre como se portar frente a um amigo poderoso, ou melhor, a um patrono poderoso, para que se siga o decorum sem parecer bajulador e deselegante:

Se bem te conheço, franquíssimo Lólio, recearás
fazer tipo de adulator após teres declarado uma amizade. [...]

Tu não escutarás o segredo dele [*do patrono*] nunca,
o que te foi confiado guardarás, mesmo torturado com vinho e ira;
nem enaltecerás teus gostos, nem repreenderás os alheios;
quando ele quiser caçar, não fiques a escrever poemas.
Assim a concórdia dos irmãos gêmeos, Anfíon e
Zeto, se dissolveu, até que, vista com suspeição pelo severo,
calou-se a lira. Julga-se que ao temperamento fraterno
cedeu Anfíon; tu, cede às brandas ordens
do teu poderoso amigo e, todas as vezes que ele conduzir ao campo
os cães e os jumentos carregados com redes etólias,
levanta-te e deixa de lado a languidez da Musa insociável,
para que jantes em iguais condições as iguarias adquiridas com esforços.

[...] Todavia, não te retraias ou te ausentes inescusável;

[...] O tipo de pessoa que recomendas, cada vez mais e mais observa, para que
em breve

os pecados alheios não te incutam vergonha.

Eventualmente nos equivocamos e apresentamos alguém indigno; portanto,
uma vez enganado, deixa de defender aquele a quem pesa a própria culpa.

[...] *Doce aos inexperientes, o cultivar a amizade de um poderoso;
O experiente teme fazê-lo. Tu, enquanto tua nau está em alto mar,
faz isso, que um vento mudado não te traga para trás* (grifo nosso).⁵

⁵ Si bene te noui, metues, liberrime Lolli / scurrantis speciem praebere, professus amicum. [...] Arcanum neque tu scrutaberis illius umquam, / commissumque teges et uino tortus et ira; / nec tua laudabis studia aut aliena reprendes, / nec, cum uenari uolet ille, poemata panges. / Gratia sic fratrum geminorum, Amphionis atque / Zethi dissiluit, donec suspecta seuero / conticuit lyra. Fratrenis cessisse putatur / moribus Amphion; tu cede potentis amici / lenibus imperiis, quotiensque educet in agros / Aetolis onerata plagis iumenta canesque / surge et inhumanae senium depone Camenae, cenes ut pariter pulmenta laboribus empta; / [...] Ac ne te retrahas et inexcusabilis absis / [...] Qualem commendes, etiam atque etiam aspice, ne mox / incutiant aliena tibi peccata pudorem. / Fallimur et quondam non dignum tradimus; ergo / quem

Horácio mostra uma faceta importante sobre o patrono: não é simples manter e conseguir a conexão com os amigos poderosos, pois além de precisar conhecer o que é adequado, é necessário também saber do preço a ser pago por isso, conforme mostram os trechos destacados acima. Nos versos 76-9, por exemplo, vemos um aspecto recorrente do patronato, ou seja, a da indicação de pessoas a um amigo poderosos (o próprio Horácio foi apresentado a Mecenas por Virgílio e Vário, por exemplo). O aconselhamento é para que se tenha cautela – e, aliás, poderíamos dizer que cautela é o grande motivo dessa epístola.

Mayer (1995, p. 291) argumenta que Lólio precisa ser aconselhado com cuidado e minúcia nessa epístola, pois ele era um jovem trilhando o caminho do patronato num contexto em que a aristocracia estava tomando feições de uma corte reunida em torno de Augusto e sua família. Nessa mesma direção, Bowditch (1994, p. 414-5) afirma que o verso 37, no qual Horácio prescreve ao amigo que não investigue segredo algum do patrono, num nível mais geral entra no cômputo da liberdade de discurso, já que nas décadas anteriores o intercâmbio de informações era, em teoria, uma prerrogativa para o bem-estar público. Bowditch ainda explica que, como o patronato tornou-se o meio pelo qual o governo em construção (ou seja, o Principado) era gerido, o conselho de Horácio poderia expressar o sigilo com o qual as decisões públicas eram tomadas a partir de então – e o caso da indiscrição de Mecenas, no episódio da conspiração de Murena, exemplifica isso.⁶

Se levarmos em conta que o princeps é o grande patrono de Roma e, conseqüentemente, o de Horácio, o poeta, porém, dentro da cenografia da epístola acaba por descumprir o próprio conselho de não contar o segredo de um amigo poderoso, como prescreve nos versos 37-8, ao narrar a brincadeira que Lólio fazia na propriedade rural do pai, encenando a Batalha de Ácio (v. 61-4):

as tropas dividem os barquinhos, a batalha de Ácio
(tu, o comandante) representam teus escravos como se entre inimigos;

sua culpa premet, deceptus omittit tueri, / [...] Dulcia inexpertis cultura potentis amici; / expertus metuit. Tu, dum tua nauis in alto est, / hoc age, ne mutata retrorsum te ferat aura. (Trad. Piccolo, 2009).

⁶ Mecenas teria perdido seu lugar de amigo próximo e conselheiro do princeps. O motivo teria sido a indiscrição de Mecenas, que contou à sua esposa, Terência, acerca da participação do irmão dela, Murena, na conjuração de Cépico, o que era então um segredo entre ele e Augusto (Suet. Aug. 66.3).

o adversário é teu irmão; o lago, o Adriático, até que
a veloz Vitória coroe um ou outro com louros.⁷

O “segredo”, aqui, é a natureza da Batalha de Ácio. Nesses versos Horácio joga com essa batalha, que foi um dos maiores tabus da trajetória política de Augusto: a saber, a de que esta teria sido uma guerra civil. Augusto não poupou esforços para que tal batalha fosse vista como um conflito de Roma contra uma rainha estrangeira, Cleópatra, e não uma guerra civil, algo que era visto como nefasto entre os romanos. Nas Res Gestae (35) o princeps enfatiza o fato de que várias províncias lhe juraram fidelidade, e toda a população italiana requisitou que ele fosse comandante do combate que se seguiria; além disso, diz que mais de setecentos senadores guerrearam em nome dele, bem como vários sacerdotes – ou seja, como essa batalha poderia ser vista como um conflito civil?⁸ Vários foram os poetas que representaram o embate de Ácio como uma guerra contra Cleópatra: Horácio (Epod. 9, Carm. 1.37), Propércio (3.11, 4.6), Virgílio (Aen. 5.675 e ss.) narram em seus poemas, em tom de espanto e horror, que romanos brigaram entre si, mas sempre enfatizando que estes eram os que estavam escravizados, cegos ou manipulados pela rainha egípcia, a verdadeira inimiga. Pelo discurso vencedor, lutar contra Marco Antônio não era uma guerra civil, pois este havia decidido seguir a inimiga estrangeira, Cleópatra.

65

Na cenografia do poema, quem rompe com o silêncio previsto sobre a Batalha de Ácio não é **Lólio em sua brincadeira, mas o poeta: “adversarius est frater” (v. 63), diz Horácio; o poeta está** fazendo menção ao fato de que o adversário de Lólio, em sua brincadeira representar a Batalha, era o seu irmão, evidentemente, mas tais palavras acabam por evocar o fratricídio da batalha real (BOWDITCH, 1994, p. 419). Na poesia pública, como é o caso dos Carmina, não caberia tal enunciado; já nessa epístola, Horácio metapoeticamente busca demonstrar que tal enunciado é possível dentro de um livro em que enfatiza a sua autossuficiência a todo instante para

⁷ partitur lintres exercitus, Actia pugna / te duce per pueros hostili more refertur; / aduersarius est frater, lacus Hadria, donec / alterutrum uelox Victoria fronde coronet. (Trad. Piccolo, 2009).

⁸ iuravit in mea verba tota Italia sponte sua, et me belli quo vici ad Actium ducem depoposcit; iuraverunt in eadem verba provinciae Galliae, Hispaniae, Africa, Sicilia, Sardinia. Qui sub signis meis tum militaverint fuerunt senatores plures quam DCC, in iis qui vel antea vel postea consules facti sunt ad eum diem quo scripta sunt haec LXXXIII, sacerdotes circiter CLXX. **“A Itália inteira fez, espontaneamente, um juramento de lealdade a mim e exigiu-me comandante da guerra que venci em Ácio. Juraram de modo idêntico as províncias das Gálias, as Espanhas, a África, a Sicília e a Sardenha. Houve então mais de setecentos senadores a combaterem sob minhas insígnias. Dentre esses, os que antes ou depois se tornaram côsules, até o dia em que essas linhas foram escritas, somam oitenta e três; além desses, cerca de cento e setenta sacerdotes”** (Trad. Trevizam, Vasconcellos e Rezende, 2007).

compor a sua persona. Nesse sentido, chamamos a atenção para o verso 59, anterior à passagem referente à Batalha de Ácio: “quamuis nil extra numerum fecisse modumque”, “**embora te preocupes em ter feito nada além da medida e do tom**” (Trad. Piccolo, 2009). Aqui, é como se Horácio respondesse sobre os versos que seguem: Lólio não faz mal em brincar representando a batalha, assim como não o faz o próprio poeta, pois ele não fez “**nada além da medida e do tom**”, ou seja, dentro da enunciação do poema os jogos de Lólio e do poeta são convenientes.

Destacamos também o modo como Horácio representa o fazer poético frente às solicitações de um patrono nos versos 37-48 citados acima: deve-se abandonar a poesia caso seu amigo poderoso lhe chame para outra tarefa. Para ilustrar esse argumento, o poeta elenca o mito dos filhos de Antíope e Zeus chamados Anfíon e Zeto, o primeiro poeta e músico e o segundo pastor e caçador, que rivalizam para saber quem é melhor: Anfíon como músico ou Zeto como caçador (PICCOLO, 2009, p. 161). Como é narrado na epístola, o músico cede ao irmão caçador para que a concórdia volte entre eles. A poesia é representada, tanto no caso mítico como no patronato, como algo que pode levar a um conflito de interesses, enquanto o patronato pode ser visto aqui como uma condição que limita a independência da lira do poeta – independência esta que Horácio busca em um novo gênero, com o seu livro de Epístolas, algo já atestado na abertura, na recusatio da poesia da Epístola 1.1: “Nullius addictus iurare in verba magistri/ quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes”, “**não estou obrigado a jurar na palavra de nenhum mestre/ por onde quer que me leve a tempestade, me deixo levar como hóspede.**”⁹ (BOWDITCH, 1994, p. 416-7).

Nos versos iniciais da Epístola 1.18 (v. 1-2) esse dilema é colocado, pois Lólio parece temer (ou deveria temer) a diminuição de sua libertas a partir do momento em que se juntasse a um amigo poderoso. O conceito de libertas resultava no direito do debate aberto no Senado e no direito de participar decisões nos processos políticos. O destaque é o superlativo liberrime utilizado pelo poeta para evocar o seu destinatário, ou seja, libérrimo como é, Lólio deve cautela; o papel de amicus requereria certa sujeição que entraria em conflito com a característica de libérrimo, afinal, dentro do sistema de patronato, o amigo inferior devia não só favores ao amigo mais poderoso como também saber se moldar de acordo com o patrono; a imagem dos versos 10-5

⁹ Tradução da autora.

é emblemática nesse sentido, pois demonstra a armadilha em que uma pessoa poderia cair, pois tanto a complacência cega quanto o desregramento são perigosos ao lidar com amigos poderosos (BOWDITCH, 1994, p. 412-3).¹⁰ Afinal, como Horácio prescreve no versos 86-8, lidar com poderosos é algo complicado.

Horácio adverte, ainda na Epístola 1.18, sobre outros tipos de comportamentos adequados no momento em que se submete ao patronato. Nos versos 96-7, **o conselho é: “Inter cuncta leges et percontabere doctos,/ qua ratione queas traducere leniter aeuum”, “Em meio a tudo isso, lerás; pergunta aos sábios / como poderás conduzir agradavelmente a vida”, ou seja, é importante que se dedique ao estudo filosófico, preferencialmente ao epicurismo, através do qual, como destaca Konstan (2005, p. 353), consiga alcançar a independência, para que a amizade com os poderosos seja frutífera e verdadeira, sem que Lólio perca a sua dignitas. Os preceitos epicuristas relativos à amizade prezam sempre pela autossuficiência e autonomia.**¹¹

Bowditch (1994, p. 410) sugere a possibilidade de captar o poeta falando da própria experiência no patronato na Epístola 1.18, uma vez que após aconselhar o seu destinatário, ao final do poema Horácio volta-se para a sua própria vida, representando-se como um exemplo de pessoa que, ao trilhar o caminho da clientela, alcançou um patamar próximo ao da autossuficiência:

Quantas vezes me refaz o Digência, esse rio gelado,
do qual Mandela bebe, povoado enrugado pelo frio:
o que pensas que sinto, amigo, o que achas que peço em oração?
“Que eu tenha o que tenho agora, ainda menos, **e que eu viva para mim**
os dias que me restam, se os deuses querem que algo me reste;
que eu tenha abundância de livros e uma fartura antecipada de alimentos
para o ano, e que eu não flutue como um pêndulo pela esperança da hora
dúbia.”

¹⁰ Alter in obsequium plus aequo pronus et imi / derisor lecti sic nutum diuitis horret ./ sic iterat uoces et uerba cadentia tollit, / ut puerum saeuo credas dictata magistro / reddere uel partis mimum tractare secundas. **“Um homem, inclinado além do devido à complacência, parasita / do último lugar à mesa, tanto treme ao menor aceno do rico, / tanto repete os termos e recolhe as palavras proferidas, / que acreditarias ser um menino a reproduzir ditados para o severo/ professor ou um ator a representar papéis secundários” (Trad. Piccolo, 2009).**

¹¹ Na Carta a Meneceu (130), Epicuro assim pronuncia que bastar-se a si mesmo é um grande bem. Nas Doutrinas, diz que a filosofia serve para alcançar a liberdade.

Mas suficiente é pedir para Jove as coisas que ele provê e tira;
que me dê a vida, me dê os recursos; ânimo equilibrado eu mesmo preparar-me-ei (v. 104-12).¹²

Interpretamos o Digência, do verso 104, como metáfora para o patronato: o Digência era um rio que ficava próximo à vila de Horácio, e Mandela era um pequeno povoado que ficava nos arredores – o rio pode ser interpretado como o patrono, que fornece a água, vital para a vida, mas que, gelado, enruga aqueles que dele necessitam – tal como na relação de patronato, em **o indivíduo “se enrugava” por conta das demandas provenientes do relacionamento com alguém poderoso.**

Chamamos a atenção para o fato de que os conselhos dessa epístola servem tanto para quem quer ser um bom amigo/cliente quanto como modelo da persona epistolar de Horácio, pois essa recomendação é a mesma que aparece no poema programático que abre o livro das Epístolas. A persona epistolar autossuficiente reivindica a vida dele para si, mihi vivam, e que baste o que tem, posto que lidar com amigos poderosos é, no aconselhamento do poeta, uma tarefa árdua. Selecionamos, aqui, apenas trechos da Epístola 1.18, mas é algo que está em toda a obra epistolar horaciana. Exemplo disso é a Epístola 1.7, em que Horácio refinadamente se recusa a atender uma solicitação de Mecenas para que retornasse à Roma: o poeta demonstra como se deve proceder ao declinar o pedido de um amigo poderoso, aproveitando o ensejo para, no final da epístola em questão Horácio trazer à cena uma anedota em que um sujeito simples, ao não saber recusar os presentes de um homem nobre, acaba se dando mal. Nesse caso, a mensagem é a de que não se deve aceitar coisas maiores do que possamos suportar, mesmo que isso represente recusar as dádivas de um amigo poderoso.

Sabemos que, por mais que os poetas tivessem recursos financeiros próprios, como foi o caso de Horácio, associar-se aos grandes patronos literários, como Messala, Mecenas, Asínio Polião e Augusto, naquele período, significava estar envolvido numa rede de sociabilidade que facilitava a produção e a circulação dos textos, mas também era estar dentro e em contato direto com os

¹² quid sentire putas, quid credis, amice, precari? / Sit mihi quod nunc est, etiam minus, et mihi uiuam / quod superest aeui, siquid superesse uolunt di; / sit bona librorum et prouisae frugis in annum / copia, neu fluitem dubiae spe pendulus horae. / Sed satis est orare louem quae ponit et aufert; / det uitam, det opes; aequum mi animum ipse parabo (Trad. Piccolo, 2009).

detentores do poder. Dessa forma, no contexto de formação de um novo tipo de governo em Roma, que nós, posteridade, chamamos de Principado, um novo rearranjo das estruturas sociais estava sendo empreendido e Horácio coloca-se como porta-voz experiente tanto no fazer poético quanto no trato com os poderosos. Dirigir-se a membros da elite aconselhando sobre como proceder com os patronos era matéria essencial naquele período conturbado e ainda instável.

Referências bibliográficas

AUGUSTO. SUETÔNIO. A vida e os feitos do divino Augusto. Trad. Matheus Trevizam, Paulo Sérgio Vasconcellos e Antônio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BOWDITCH, L. Horace's Poetics of Political Integrity: Epistle 1.18. *The American Journal of Philology*, v. 115, n. 3, p. 409-26, 1994.

CICERO. *De Officiis*. Trans. Walter Miller. Cambridge: Harvard University, 1913.

EPICURO. Carta sobre a felicidade: a Meneceu. Trad. Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Unesp, 2002.

FRAENKEL, Eduard. *Horace*. Oxford: Oxford University, 1957.

HORÁCIO. Epístolas I. In: PICCOLO, A. P. O Homero de Horácio: intertexto épico no Livro I das Epístolas. 2009. 458 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009.

HORÁCIO. Obras completas: Odes, Épodos, Carme Secular, Sátiras e Epístolas. Trad. Elpino Duriense, José Agostinho de Macedo, Antônio Luiz de Seabra e Francisco Antônio Picot. São Paulo: Cultura, 1941.

HORÁCIO. Sátiras. Trad. Edna Ribeiro Paiva. Niterói: Uff, 2013.

KONSTAN, D. Friendship and patronage. In: HARRISON, S. (ed.). *A companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 345-359.

LEITE, L. R. O patronato em Marcial. 2003. 75 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

PROPÉRCIO. Elegias. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SALLER, R. P. *Personal Patronage under the early Empire*. Cambridge: Cambridge University, 2002 [1982].

Horácio e os jogos de poder na *Epístola* 1.18

VIRGÍLIO. Eneida. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

MARCIAL 3.82 E 3.83: DOIS EPIGRAMAS E UM JOGO METAPOÉTICO

Diogo Moraes Leite

Marco Valério Marcial foi poeta latino nascido na província da Hispânia Terraconense, em BÍlbi-lis, entre os anos de 38 e 41 d.C. Por volta de 64 d.C., mudou-se para Roma, onde parece ter sido acolhido, como cliente, sob a proteção dos Sênecas, família de Lúcio Aneu Sêneca, escritor, filósofo e preceptor de Nero (SULLIVAN, 1999, p. 1; 3). Um ano depois, esta família foi implicada em uma conjuração contra Nero, e Marcial teve de procurar formas de se manter na cidade, provavelmente através dos artifícios e favores do sistema de clientela¹, buscando novos patronos. Neste período conheceu profundamente a sociedade romana de sua época, tema de sua poesia.

Em sua obra, Marcial cultivou o epigrama, gênero que teria surgido na Grécia – no século VII a.C. De sua origem arcaica como inscrições – muitas vezes metrificadas – em objetos como pedras tumulares, monumentos e oferendas religiosas, o epigrama, enquanto gênero literário, tem como sua principal característica a brevidade (CESILA, 2004, p. 327). Dele nos chegaram 15 livros de epigramas, com temáticas bastante diversas, incluindo celebrações de casamento e de

¹ As relações entre clientes e patronos é um tema recorrente em Marcial. Sobre esse aspecto, cf. Leite, 2003.

nascimento, lamentos fúnebres, elogios, epitáfios, cantos ao vinho e ao amor, etc.; além de muitos de caráter satírico, que têm como alvo diversos aspectos da vida romana de sua época e, por isso, são um bom retrato dessa sociedade (SULLIVAN, 1999, p. 16-18). Dentre esses aspectos, destacamos o homoerotismo masculino, presente na epigramática grega anterior, como aponta Silva (2011, p. 50) em seu estudo dos livros 5 e 12 da Antologia Palatina, sendo o segundo deles – o 12 – dedicado a epigramas que tem o desejo pederástico como tema.

No entanto, se no Livro 12 da Antologia Palatina o desejo de homens por rapazes é tratado no contexto amoroso, portanto, erótico, em Marcial ele assume novas possibilidades: tal autor, embora também faça epigramas homoeróticos, em um sentido mais estrito² – em que o tema apareça, até mesmo em poemas encomiásticos ao imperador –, o que prevalece são os epigramas satíricos, nos quais práticas sexuais em desconformidade com os padrões sociais da época são motivo para o vitupério. Nesses epigramas de caráter satírico, o poeta de BÍlbilis se destaca, como lembra Cesila (2004, p. 32), ao comentar sobre os livros 1 a 12:

São esses doze livros de Marcial que contêm a parte mais interessante de sua produção, aquela em que o poeta demonstrou todo o seu gênio e criatividade, e que o fariam famoso já em sua época e por todos os tempos: os poemas satíricos. Criticando não as pessoas, mas seus vícios, como ele próprio se defende, o poeta retrata com ironia, humor e mordacidade a sociedade romana do primeiro século de nossa era. Por seus versos passam prostitutas, alcoviteiros, beberrões, efeminados, charlatões, caçadores de herança, maus poetas, sovinas, novos-ricos, bajuladores, glutões, gladiadores, maus professores, falsos sábios, invejosos, falsos moralistas e todos os demais tipos humanos e sociais imagináveis.

Na obra de Marcial, as práticas e atos sexuais que se desviam de um determinado padrão estabelecido socialmente são motivos para vitupério e figuram em epigramas invectivos, através de tópicos presentes, também, na invectiva oratória, como acusações de efeminação e de prática de sexo oral, conforme aponta Corbeill (1996). Neste trabalho, apresentaremos os epigramas 3.82 e 3.83 de Marcial e mostraremos como o epigramatista estabelece um jogo metapoético entre eles, explorando a principal característica do gênero epigramático: a concisão. Também

² Como nos epigramas 5.46 e 6.34, em que se dirige a um jovem escravo, Diadúmeno, ao emular os beijos de Lésbia em Catulo.

apontaremos como o protocolo sexual da sociedade romana à época é utilizado pelo autor, não apenas para determinar quais práticas são passíveis de crítica (e, portanto, de motivo para a sátira e o vitupério), mas também para a construção do humor. Com exceção do epigrama 3.87, para o qual utilizamos a tradução de Alexandre Agnolon, todas as outras são nossas, para as quais utilizamos o texto latino estabelecido por D. R. Shackleton Bailey para a Loeb Classical Library.

Homossexualidade em Roma na Antiguidade

Na sociedade ocidental contemporânea, conforme conceitua Parker (1998, p. 47), baseamos a divisão de categorias sexuais seguindo o eixo: mesmo/igual versus outro/diferente. Desta forma teríamos duas categorias, a de heterossexuais e a de homossexuais. Essa categorização, no entanto, era estranha aos antigos romanos.

No mundo romano³, o fato de um indivíduo do sexo masculino fazer sexo com outro indivíduo do sexo masculino não era determinante de sua categoria sexual. Para Walters (1998, p. 30), o protocolo sexual romano define os homens como impenetrable penetrators, isto é, como penetradores que não podem ser penetrados, ou, como o autor afirma, em um contexto mais amplo, como aqueles de status social mais alto, capazes de defender seus corpos de ataques invasivos de todos os tipos. Desta forma, homens que ocupassem posição social hierarquicamente inferior não seriam homens por completo, pois lhes faltaria esta capacidade “masculina” de inviolabilidade corporal. Desta forma, concordando com Parker (1998, p.48), podemos dizer que os romanos dividiam as categorias sexuais no eixo “ativo”⁴ e “passivo”⁵: sendo ativo, por definição, “masculino”, e passivo, por definição, “feminino”.

Assim, como veremos no Quadro 1, temos, em latim, para cada orifício corporal, um ato sexual correspondente: futuere, inserir o pênis em uma vagina; pedicare, inserir o pênis no ânus; e

³ A historiografia contemporânea sobre sexualidade na Roma antiga apresenta esse modelo, que pode ser chamado penetration model, atualmente dominante, de matriz foucaultiana, mas que começa a ser contestado, ao menos em parte. Para seus críticos, ele não abarcaria todo o espectro social romano, por apenas enfatizar uma ideologia dominante. Para uma discussão sobre essa crítica, o artigo de Godoy (2015) pode servir de ponto de partida.

⁴ “Ativo”, neste esquema, tem um único e preciso significado: a penetração de um orifício corporal (vagina, ânus ou boca) por um pênis.

⁵ “Passivo”, por analogia, é aquele que tem um orifício corporal penetrado.

irrumare, inserir o pênis na boca de alguém. A contrapartida passiva é feita pelos verbos futuere e pedicare em suas formas passivas e, no caso da penetração da boca, pelo verbo fellare, além de irrumari, forma passiva de irrumare.

		Orifício		
		Vagina	Ânus	Boca
Ativo				
Atividade		futuere	pedicare	irrumare
Pessoa (uir)		fututor	pedicator / pedico	irrumator
Passivo				
Atividade		futui	pedicari	irrumari/ fellare ⁶
Pessoa	Masculino (pathicus)	cunnilinctor	cinaedus/ pathicus	fellator
	Feminino (femina)	femina / puella	pathica	fellatrix
Ato sexual		fututio	pedicatio	fellatio irrumatio

Quadro 1. Adaptado de Parker (1998, p. 49).

Este quadro nos permite traçar um panorama das práticas sexuais que eram socialmente aceitas ou condenáveis. Ao cidadão romano (uir) cabia, sempre, o papel ativo, sendo condenável qualquer forma de papel passivo. Destacamos que o papel de cunnilinctor não só era visto como **passivo, mas além, pois representava a “passividade” perante a mulher, que desempenhava o papel passivo, por natureza. Era também condenável socialmente ao homem, mesmo que desempenhando papel “ativo”, manter relações com homens ou meninos já crescidos⁷**, com

⁶ Parker utiliza a forma fellari; no entanto, seguindo os dicionários encontrados, assim como formas encontradas na literatura, optamos por fellare (infinitivo ativo). O verbo indica praticar sexo oral em alguém. Embora esteja implícita a penetração da boca pelo pênis, parece-nos haver um sentido ativo, talvez até mesmo volitivo, de quem executa esse ato; por isso preferimos empregar a forma ativa do verbo.

⁷ Tópica presente em vários epigramas de Marcial, a passagem para a idade adulta, marcada pela primeira barba, assinalava a interdição do menino (puer) para fins amorosos. Essa tópica, da depositio barbae, aparece tanto em epigramas encomiásticos, quanto em epigramas de vitupério. Nos primeiros, por exemplo, serve para indicar o fim de uma relação desejada. Nos últimos, indica que a relação já é imprópria.

mulheres casadas, adolescentes livres e virgens. Devemos, entretanto, considerar que os leitores primários de Marcial eram homens livres adultos das classes equestre e senatorial (LARASH, 2004, p. 252) e que as relações nas camadas mais populares apresentam uma dinâmica bem diferente do que era prescrito pelas elites (FEITOSA, 2008, p. 201).

Fellatio e irrumatio

A prática de sexo oral era sempre considerada passiva e, portanto, mesmo no caso do cunilíngua, uma forma rebaixada e não viril, como explicita Paul Veyne (2008, p. 235)

[...] havia uma conduta sexual que era absolutamente vergonhosa, de tal modo que as pessoas tinham enorme preocupação em saber quem “estava nessa”; essa conduta, que ocupava nas difamações o mesmo lugar que a “desafinação” entre nossos cantores populares, era a felação [...]. A felação era a injúria suprema, e citam-se os casos de feladores vergonhosos que tentavam, sabe-se, disfarçar sua infâmia por trás de uma vergonha menor fazendo-se passar por homófilos passivos! [...] Ela assume passivamente seu prazer a dá-lo a outrem e não recusa servilmente a outrem a posse de nenhuma parte do corpo; o sexo nada faz nesse caso: porque havia uma segunda conduta não menos infame e que da mesma forma era obsecante para os romanos: o cunilíngue.

Sendo considerado ato passivo, o intercursos sexual oral figura, nos epigramas de Marcial, como forma de invectiva e de vitupério. A irrumatio, como forma ativa, aparece como ameaça, real ou retórica. Se pensarmos o contexto sexual como relações de poder, a ameaça de penetração oral é o equivalente a uma afirmação de virilidade superior, que submete o outro a uma condição de subserviência e inferioridade. Richlin (1981, p. 44) afirma sobre esse ato: “quando um homem ‘irrumava’⁸ outro ele estava sendo brutalmente viril; quando um homem ‘irrumava’ uma mulher, ele estava sendo ‘felado’, e mulheres que realizavam fellatio não eram respeitáveis.”⁹

Fellatio

⁸ Aqui, respeitando o texto inglês, decidimos por repetir o processo de transpor os termos latinos para o vernáculo, como nos anglicismos: irrumated e fellated. Vale lembrar que o Dicionário Houaiss, s.v., traz felação, mas não um verbo correspondente.

⁹ Tradução nossa: “When one man irrumated another, he was being brutally virile; when a man irrumated a woman, he was getting himself fellated, and women who performed fellatio were not respectable” (RICHLIN, 1981, p. 44).

Ao menos nos epigramas de Marcial, a prática de intercuro sexual oral era considerada mais vil que a prática passiva de intercuro anal, como dá a entender o epigrama 6.56. Nele o eu epigramático **adverte um certo Caridemo a ser mais “honesto” e fazer com que pensem ser ele um pathicus.**

Marcial 6.56

Quod tibi crura rigent saetis et pectora uillis,
uerba putas famae te, Charideme, dare?

Extirpa, mihi crede, pilos de corpore toto
teque pilare tuas testificare natis.

'Quae ratio est?' inquis. Scis multos dicere multa:
fac pedicari te, Charideme, putent.

Por estarem cobertas, tuas pernas de cerdas, e teu peito, de cabelos,
julgas enganar tua fama, Caridemo?

Crê em mim, arranca os pelos do corpo todo,
e prova que depilas a bunda.

“Por que?” perguntas. Sabes que muitos dizem muitas coisas,
faz, Caridemo, com que pensem que dás a bunda.

No primeiro dístico o eu epigramático apresenta a situação. Caridemo, que tem uma má fama, não depila as pernas e o peito. A depilação masculina era vista como um sinal de efeminação, juntamente com o uso de perfumes e preocupação demasiada com o cabelo, como aponta Corbeill (1996, p. 163). No segundo dístico, o conselho do eu epigramático é em sentido inverso, ele exorta Caridemo a se depilar por inteiro e, ainda, comprovar que depila as nádegas. O motivo é explicado no terceiro e último dístico, com o fechamento jocoso do epigrama: ao querer saber o motivo para tal conselho, Caridemo é advertido de que falam muito (mal) sobre ele e que, portanto, seria preferível pensarem ser ele um pathicus.

Essa ideia de que a prática, no papel passivo, de intercuro anal é menos vergonhosa que a prática de fellatio também ocorre no epigrama 2.47.

Marcial 2.47

Subdola famosae moneo fuge retia moechae,

leuior o conchis, Galle, Cytheriacis.
 Confidis natibus? Non est pedico maritus:
 quae faciat duo sunt: irrumat aut futuit.

Eu te aconselho, fuge das redes astuciosas da famosa adúltera:
 oh, Galo, mais delicado que as conchas de Citera.
 Confias na tua bunda? O marido não é enrabador:
 são duas as coisas que ele faz: mete na boca ou fode.

Neste epigrama, o eu epigramático adverte Galo de que o marido de uma conhecida adúltera não é pedico, isto é, não pratica intercurso anal, e conclui dizendo que ele pratica intercurso oral (irrumat) ou vaginal (futuit). Nos casos de adultério, havia, ao menos na literatura, a permissão moral e legal para que o marido que flagrasse sua esposa com outro homem o matasse ou o submetesse sexualmente. No epigrama em questão, Galo parece aceitar – e até gostar, já que é um pathicus, indicado pelo adjetivo leuis no comparativo – da possível penalidade de ser penetrado pelo marido, após de ter mantido relações com a esposa. Aí incide a advertência do eu epigramático de que o marido não gosta desse tipo de relação sexual, mas de outra – receber sexo oral – que, neste caso, pode ser lida como a advertência de um castigo maior do que o esperado. Note-se a construção do epigrama: no primeiro verso, a advertência; no segundo, a caracterização da personagem (leuior); no terceiro, a explicitação do motivo para a advertência: o marido não é um pedicator e, portanto, não adianta o invectivado estar preparado (ou disposto) a sofrer a pena esperada. No último verso, o fechamento do epigrama, com a agudeza que é característica de Marcial, a afirmação de que as preferências sexuais do marido são duas e, ao leitor familiarizado com o protocolo sexual romano, estaria bem claro que um homem jamais poderia futuere outro homem, pois este verbo implica apenas em intercurso vaginal.

Os epigramas 3.82 e 3.83

Nesses dois epigramas, o primeiro com trinta e três versos e o segundo composto em apenas **um dístico elegíaco, Marcial estabelece um jogo metapoético, “brincando” com a extensão do primeiro.** Como aponta Cesila (2004, p. 327), a brevidade do epigrama está relacionada à **delimitação do gênero e “daí decorre, provavelmente, a preocupação de Marcial em justificar seus epigramas longos.** Em seus livros é frequentemente inserido, após uma composição muito

longa, um epigrama curto destinado a justificar a extensão do anterior” (p. 328). Vejamos o epigrama 3.82, no qual ele descreve o luxo afetado e a falta de hospitalidade da personagem Zoilo.

Marcial 3.82

Conuiuia quisquis Zoili potest esse,
Summemmianas cenet inter uxores
curtaque Ledaе sobrius bibat testa;
hoc esse leuius puriusque contendo.
5 lacet occupato galbinatus in lecto
cubitisque trudit hinc et inde conuiuas
effultus ostro Sericisque puluillis.
Stat exoletus suggeritque ructanti
pinnae rubentes cuspidesque lentisci,
10 et aestuanti tenue uentilat frigus
supina prasino concubina flabello,
fugatque muscas myrtea puer uirga.
Percurrit agili corpus arte tractatrix
manumque doctam spargit omnibus membris;
15 digiti crepantis signa nouit eunuchus
et delicatae sciscitator urinae
domini bibentis ebrium regit penem.
At ipse retro flexus ad pedum turbam
inter catellas anserum exta lambentis
20 partitur apri glandulas palaestritis
et concubino turturum natis donat;
Ligurumque nobis saxa cum ministrentur
uel cocta fumis musta Massilitanis,
Opimianum morionibus nectar
crystallinisque murrinisque propinat,
25 et Cosmianis ipse fuscus ampullis
non erubescit murice aureo nobis
diuidere moechae pauperis capillare.
Septunce multo deinde perditus stertit:

nos accubamus et silentium rhonchis
 30 praestare iussi nutibus propinamus.
 hos Malchionis patimur improbi fastus,
 Nec uindicari, Rufe, possumus: fellat.
 Quem quer que seja capaz de ser convidado de Zoilo,
 que ceie entre esposas Sumemianas ,
 que beba, mesmo sóbrio, no copo quebrado de Leda:
 sustento que isso é mais puro e mais agradável.
 5 Vestido em verde-amarelado , ele se deita ocupando todo o leito
 e com os cotovelos empurra, daqui e dali, os convidados,
 apoiado em púrpura e almofadas de seda.
 Um escravo permanece em pé e, quando Zoilo arrota, lhe fornece
 penas vermelhas e palitos de lentisco,
 10 e, tendo calor, ventila ameno frescor,
 atrás dele, uma concubina com um leque verde,
 e um garoto afugenta as moscas com um ramo de murta.
 Percorre o corpo com ágil arte a massagista
 e espalha as doudas mãos por todos os membros;
 15 o eunuco conhece os sinais dos dedos que estalam e,
 fiscal de uma delicada urina,
 guia o pênis ébrio de seu mestre, enquanto este bebe.
 O próprio Zoilo, voltando-se para a turba a seus pés,
 entre as cadelinhas que lambem as vísceras dos gansos,
 20 distribui glândulas de javalis para os ginastas
 e presenteia seu concubino com coxas de rolinha.
 Enquanto a nós é servido vinho das pedras da Ligúria,
 ou os mostos cozidos nos fumos massilitanos,
 aos seus bufões o néctar opimiano
 25 dá a beber em copos de cristal e mirra,
 e, enquanto, ele próprio se encharca com ampolas de Cosmo,
 não enrubesce por dividir entre nós em uma concha dourada
 o unguento capilar de uma puta pobre.
 Então, destruído por muitos sete cíatos, ronca;

- 30 quanto a nós, continuamos reclinados, e, mandados respeitar em silêncio aos roncões, brindamos por gestos. Estas são as maldades que sofremos do ímprobo Malquíão, e nem nos vigar podemos, Rufo: ele chupa.

Nos quatro primeiros versos **é apresentada a ideia geral: é melhor cear entre prostitutas, as “esposas sumemianas”, ideia reforçada pela figura do “copo quebrado de Leda”,** (na obra de Marcial, as prostitutas ganham nomes gregos, em contraste com o luxo afetado de Zoilo que será descrito a seguir). Nos versos 5-7 temos uma primeira descrição desta personagem e seus modos reprováveis, que com os cotovelos empurra os convidados, evitando que se encostem nele. O ambiente é o de uma sala de jantar, ou triclinium, **que “significa literalmente, “três sofás”, refletindo o padrão comum dos jantares formais do mundo romano, em que os participantes se reclinavam, três em cada sofá, em três sofás separados”** (BEARD, 2016, p. 120). **Detalhe para as roupas de Zoilo, “verde-amareladas”, cor associada aos “efeminados”.**

A descrição prossegue, com os diversos escravos que auxiliam seu senhor durante o banquete: o que lhe oferece penas e palitos para causar vômito (os arrotos indicam algum desconforto estomacal); a concubina que **o abana; a massagista e o escravo que atua como “fiscal da urina”.** Após a famulagem entram em cena as comidas e bebidas e o modo desrespeitoso com que o anfitrião trata seus convivas: para si e para seus escravos iguarias e vinho da melhor qualidade; para os hóspedes, produtos inferiores. Por fim Zoilo tomba (vv. 29-31), vencido pela embriaguez, **e os convidados são obrigados a permanecer em silêncio, “brindando por gestos”.** **Não podemos, também, deixar de notar o epíteto “ímprobo Malquíão”, e pensar na personagem Trimalquíão, de Petrónio, e seu extravagante jantar; no entanto, o novo rico do Satyricon, ao contrário de Zoilo, era generoso com seus convivas. Com efeito, como esperado em Marcial, o epigrama termina com uma estocada. Por mais que sofressem com a avareza e a falta de modos com que eram tratados, a opção de ofensa mais aviltante estava descartada como vingança: afinal, não se pode ameaçar de *irrumatio* alguém que já é – e aprecia ser – um fellator.**

A este longo epigrama, segue-se um composto por apenas um dístico elegíaco no qual o eu epigramático se defende da acusação de não ser breve.

Marcial 3.83

Vt faciam breuiora mones epigrammata, Corde.

'Fac mihi, quod Chione': non potui breuius

Recomendas, Cordo, que eu faça epigramas mais breves.

“Faze comigo como Quíone”. Não pude ser mais breve.

No primeiro verso, o eu epigramático atesta as críticas de Cordo quanto ao tamanho de seus epigramas (vale lembrar que uma característica fundamental deste gênero é a brevidade). O eu poético se defende com a máxima brevidade em uma invectiva direta: Quíone, a quem Cordo deve imitar, é alvo de vitupério no epigrama 3.87 como uma notória *fellatrix*. Como podemos ver na tradução de Alexandre Agnolon:

Marcial 3.87

Narrat te, Chione, rumor numquam esse fututam

atque nihil cunno purius esse tuo.

Tecta tamen non hac, qua debes, parte lauaris:

si pudor est, transfer subligar in faciem.

Rumor conta, Quíone, que fodida nunca foste

e nada há de mais puro que tua boceta.

Tu te lavas, no entanto, sem cobrir a parte que deverias:

se tens algum pudor, translada as bragas para a cara

Sem nomear explicitamente as práticas de Quíone, o eu epigramático, após afirmar sua **“pureza”**, recomenda que ela cubra o rosto com as roupas de baixo, para resguardar algum pudor. Desta forma, o eu epigramático, ao comandar a Cordo – note-se o uso do imperativo faze (fac), para que faça com ele como Quíone – está, de fato, ameaçando-o de irrumatio, o que é a forma mais severa de se ofender um homem.

A brevidade do epigrama 3.83 é ainda mais notável se pensarmos na sua estrutura. O epigrama é composto como um dístico elegíaco, ou seja, por um hexâmetro datílico seguido de um pentâmetro. **“O pentâmetro é um verso de 5 pés (2 vezes 2 pés e meio). É composto de dois elementos: 1. 2 dátilos ou espondeus e 1 sílaba longa; 2. (parte fixa) 2 dátilos e 1 sílaba indiferente.**

[...] tem uma cesura fixa após 2 pés e meio” (CART, 1986, p. 159). No primeiro verso, o eu epigramático explicita as reclamações de Cordo. No segundo, vêm a invectiva e a afirmação de que não poderia ser mais breve. De fato, se consideramos a estrutura métrica do epigrama, um **dístico elegíaco, composto de um hexâmetro datílico e de um pentâmetro, veremos que o “ataque” a Cordo “fac mihi quod Chione” ocupa justamente o primeiro hemistíquio do segundo verso, i.e. a primeira “metade”, terminando na cesura obrigatória do verso.**

Como vimos, Marcial estabeleceu um jogo metapoético nos epigramas 3.82 e 3.83 valendo-se, para tanto, da própria concepção do gênero epigramático, explorando ao máximo a sua principal característica: a concisão.

Referências bibliográficas

AGNOLON, A. O catálogo das mulheres: os epigramas misóginos de Marcial. São Paulo: Humanitas, 2010.

BEARD, M. Pompeia. Rio de Janeiro: Record, 2016

CART, A. *et al.* Gramática Latina. São Paulo: Edusp, 1986.

CESILA, R. T., Metapoesia nos epigramas de Marcial: tradução e análise. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

CRETELLA JUNIOR; J, CINTRA, G. U. Dicionário latino-português. 7ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

FARIA, E. Dicionário escolar latino-português. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

FEITOSA, L. C. Female and male in Pompeii: gender relations among the common people. In: FUNARI, Pedro Paulo A. et alii. ed. New perspectives on the ancient world. Modern perceptions, ancient representations. Oxford: Archaeopress, 2008.

GODOY, F. S. A impenetrabilidade do uir: uma análise a partir de Petr. Sat. 9. Mare Nostrum. Laboratório de Estudos sobre o Império Romano e Mediterrâneo Antigo, n. 6, p. 49-60, 2015.

LEITE, L. R. O patronato em Marcial. Rio de Janeiro, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

LARASH, P. L. *Martial's Lector, the practice of reading, and the emergence of the general reader in Flavian Rome*. Dissertation (Doctor in Philosophy in Classics). University of California, Berkley, 2004.

MARTIAL. *Epigrams*. Ed. and trans. D. R. Shackleton Bailey. Harvard University, 1993 (Vols. I, II & III, Loeb Classical Library).

PARKER, H. N. The Teratogenic Grid. In: HALLET, Judith P; SKINNER, Marilyn B. (eds.). *Roman sexualities*. New Jersey: Princeton University Press, 1998, p. 47-65.

RICHLIN, A. E. The meaning of *irrumare* in Catullus and Martial. *Classical Philology*. Chicago: The University of Chicago, v. 76, n. 1, p. 40-46, 1981.

SILVA, L. C. M. *O masculino e o feminino no epigrama grego: Estudo dos livros 5 e 12 da Antologia Palatina*. São Paulo: Unesp, 2011.

SULLIVAN, J. P. *Martial: The unexpected classic*. Cambridge: Cambridge University, 1999.

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

WALTERS, J. Invading the Roman body: manliness and impenetrability in Roman Thought. In: HALLET, Judith P; SKINNER, Marilyn B. (ed.). *Roman sexualities*. New Jersey: Princeton University, 1998, p. 29-43.

O JOGO DA REESCRITA DO MITO: AS DUAS VERSÕES DO HIPÓLITO DE EURÍPIDES

Fernando Crespim Zorrer da Silva

Antes de abordarmos questões como o lúdico e a reescrita, é necessário examinar o mito de Hipólito e Fedra bem como algumas questões textuais. A ideia é discutir o papel do jogo nas tragédias de Eurípides e comentar com mais detalhes o segundo drama Hipólito. Desta forma, poderemos tratar melhor um tema pouco comentado que justamente abarca a relação entre o jogo e o texto dramático, isto é, entre o lúdico e a tragédia grega.

Na Literatura Grega, uma das primeiras ocorrências do mito de Hipólito e Fedra é localizada na Odisseia de Homero, no canto XI, v. 321, quando Odisseu visita o Hades, e contempla a referida heroína ali presente mas não interage, conversando com ela, como fez com outros personagens, como, por exemplo, com Tirésias. Posteriormente no período clássico (na verdade, há um hiato de muitos anos, pois o período arcaico raramente menciona tal mito) é que teremos novas menções a esse mito nas tragédias gregas, principalmente, nas de Eurípides, e nas comédias, de Aristófanes. Vale frisar que esse comediógrafo sempre criticou o referido dramaturgo. Neste caso, é interessante observar que até havia um verbo, euripidaristophanízo, **que significa 'fazer ao estilo de Eurípides', que remete ao fragmento 307k** no qual, um dos poetas importantes que

antecedeu a Aristófanes, Crátino, reclama que Aristófanes se ocupava demasiadamente com Eurípides, se o criticava, terminava por ser semelhante a ele (SOUSA E SILVA, 1987, p. 35).

Em linhas gerais, o mito que trata da paixão de Fedra, esposa de Teseu, pelo seu enteado, Hipólito. Admite-se que há a interferência da aia que procura dissuadir ou incentivar o desejo de Fedra. Outra variável no mito é se Fedra fala diretamente ou não o seu desejo a Hipólito, podendo ter a intervenção da serva de Fedra. Posteriormente o filho de Teseu é acusado de ter ultrajado a casa de seu pai, por ter tocado em sua esposa, e são também apresentadas provas materiais, como uma carta ou uma espada. Na sequência, ocorre a morte de Hipólito por imprecações do seu pai (possui votos que lhe foram dados pelo deus Posídon) e, por fim, o suicídio de Fedra.

Tal relato mítico é retomado na tragédia em duas obras do dramaturgo Eurípides, sendo que da primeira delas, intitulada Hipólito Velado, possuímos poucos fragmentos, ao passo que o segundo texto, Hipólito Porta-Coroa, é o mais completo. A data da apresentação desse último texto é registrada em 428 a.C., alguns anos antes do início da Guerra do Peloponeso; a datação da primeira versão não possui registros para até mesmo apresentar sequer uma hipótese. É importante destacar que a primeira tragédia escandalizou o público, pois Fedra declarou diretamente a sua paixão a Hipólito, ao passo que, na outra tragédia, a esposa de Teseu não chega a dialogar com o seu enteado. A má recepção da primeira versão de Hipólito até mesmo tem respaldo na comédia *As rãs*, de Aristófanes, pois nessa obra, conforme os versos 1043-44, quando Ésquilo, atuando como um personagem, se defende, **dizendo: “Mas, nem por Zeus, fiz Fedra prostituta, nem Estenobeia, nem ninguém conhece qualquer (peça) na qual representei uma mulher enamorada”¹.**

Estamos diante de uma situação bastante particular na Literatura. Trata-se de um dos poucos casos na Literatura na qual um texto é reescrito por causa da recepção negativa do público. Outra questão importante é se a segunda versão de Hipólito não seria uma palinódia da primeira (ORBAN, 1981, p. 3), ainda mais como veremos mais adiante, com alguns versos que parecem estabelecer diálogo entre ambas as peças, aqui, estudadas.

¹ Todas as traduções aqui apresentadas, salvo menção ao contrário, são do autor deste artigo.

Assim, de modo resumido, ressaltamos que o mito de Fedra e Hipólito recebeu algumas reescritas no mundo clássico no que poderia ser ainda sugerida a versão de Sófocles sobre tal tema (porém, praticamente nada do texto grego restou) e as releituras no período latino, neste caso, dentre elas, a mais importante é o texto dramático de Sêneca, Fedra, o qual, por muitos séculos, não teve uma boa aceitação pela sua qualidade literária. Tal texto foi considerado uma imitação da primeira versão do Hipólito, de Eurípides, e sem algum tipo de originalidade por diversos críticos. Após alguns séculos, a visão a respeito dessa obra foi sendo paulatinamente alterada e o seu mérito literário foi reconhecido, como demonstra Pierre Grimal (1963, p. 297 e ss.). É difícil de avaliar o quanto o drama latino recebeu do texto grego (ORBAN, 1981, p. 5), a fim de que se possa fazer um julgamento crítico decisivo.

Após refletirmos sobre esse contexto que envolve as tragédias de Eurípides, conseguimos vislumbrar a complexidade da situação. A crítica especializada, até o momento, não questionou plenamente a possibilidade da releitura da segunda peça não ser somente uma resposta pelo mal recebimento da primeira versão. A questão a ser desenvolvida, aqui, é se não faz parte deste processo da reescrita do segundo Hipólito, uma atitude na qual envolva o jogo literário; os próprios especialistas examinam essas tragédias na busca de se tal passagem realmente é uma novidade em relação a outra ou é uma resposta em um jogo de procura e acha. Eurípides é conhecido pela sua ousadia ao construir as suas tragédias, pois altera os mitos, faz enredos das tragédias de modo inusitado, incorpora outras personagens não tão conhecidas, aumenta, de modo exagerado, o número de personagens, como se observa nas Fenícias, por exemplo, enfim, polemiza muitas questões, ressaltando o poético, o patético. Jacqueline de Romilly (1986, p. 5) comenta que Eurípides foi um dramaturgo moderno em relação aos seus predecessores, pois ele descobriu, inovou e fez um pouco de escândalo. É oportuno repensar a questão do lúdico dentro das possibilidades da arte literária e, de acordo com a própria capacidade do autor, em modificar, instaurar e propagar novas ideias no teatro ao fazer, de modo efetivo, o jogo literário.

Neste caso, Eurípides poderia estar arquitetando e refletindo que os espectadores assistiriam as suas peças com um olhar comparativo, isto é, o que mudou de uma peça para outra, o que o autor manteve, quais são as inovações apresentadas. O dramaturgo estaria pensando não só nos elementos teatrais bem como seriam articulados possivelmente tudo aquilo que estivesse

além do teatro, uma vez que a peça, de certo modo, a primeira versão do Hipólito, atingiu o público. Também ficaria evidente qual seria, de fato, o papel do teatro, ou seja, as peças deveriam ou não deixar o público em uma situação atônita, fazendo rupturas não esperadas e, mais do que nunca, quais eram as reações de todas as partes envolvidas nesse processo teatral.

Dentro do quadro possível das hipóteses, se tivéssemos os dois textos completos ou quase intactos, teríamos uma verdadeira luta e debate entre os críticos se tal verso equivale àquele, se tal personagem realmente é uma crítica de uma peça para a outra, bem como se poderia sugerir que não haveria originalidade da segunda tragédia em relação à primeira. O texto dramático de Sêneca, talvez, nem pudesse ser salvo, pois, com poucos fragmentos já foi deixado de lado por muitos especialistas. Enfim, as possibilidades seriam imensas, ou seja, os helenistas teriam, no nosso entendimento, caído no jogo retórico do dramaturgo. No entanto, não é essa situação, pois os fragmentos da primeira peça são tão poucos. Apesar das restrições, a crítica clássica apresenta uma série de conjecturas na reconstrução da primeira versão do texto sobre Hipólito e Fedra, tentando justamente fazer a contraposição entre ambas as obras, apesar de todas as limitações textuais que as circunstâncias nos forneceram nessa questão. Os helenistas investigam os fragmentos bem como consideram como um elemento importante o drama de Sêneca. Esse autor, possivelmente, teve acesso à primeira versão da tragédia e por causa disso, como já dissemos, teria sido desprezado pela crítica literária por ter seguido diretamente a versão da peça de Eurípides a respeito do mito de Hipólito e Fedra, não tendo apresentado nada relevante.

Na verdade, a releitura da obra de Sêneca, de modo positivo, somente foi possível com a presença de novas teorias a respeito da questão textual, de conceitos importantes para a Literatura Comparada como originalidade, imitação e cópia. Para que não percamos o fio da meada, vale repensar algumas ideias, como, por exemplo, o pensamento de Roland Barthes (1988, p. 68-69), no seu livro *O rumor da língua*, pois esclarece que, na literatura, tudo existe e a questão é saber onde. A teia dos intertextos do drama de Sêneca vai além do diálogo mantido com as tragédias de Eurípides e poderia incluir Virgílio e outros poetas greco-latinos bem como a própria filosofia estóica.

Dentro dessa discussão, Jorge Luís Borges assinala ainda, em seu texto, *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, que não há a definição de plágio, visto que foi estabelecido que todas as obras pertencem a um autor intemporal e anônimo (BORGES, 1974, p. 439). Mais do que nunca, sobressai-se a famosa frase de Julia Kristeva, ao se referir a Bakhtin, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (NITRINI, 1997, p. 161). Assim, poderiam ser mencionados muitas outras teorias que defendem o texto literário em todos os seus aspectos, deixando de lados as limitações da crítica. Na verdade, importa é que “[...] a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operados por um texto centralizador que mantém o comando do sentido” (NITRINI, 1997, p. 163). Eis o quadro no qual se insere os dois textos de Eurípides e os problemas não só em suas respectivas reconstruções como a valorização de sua respectiva releitura, como foi o caso do texto de Sêneca e de outros autores, como, por exemplo, na Fedra, de Racine.

Assim, como pensar a questão do lúdico, na verdade, do jogo propriamente dito no teatro grego? Segundo Johan Huizinga, é evidente que tanto a tragédia como a comédia tiveram origem no jogo.

That tragedy and comedy both derive from play is obvious enough. Attic comedy grew out of the licentious komos at the feast of Dionysus. Only at a later phase did it become a consciously literary exercise and even then, in the days of Aristophanes, it bears numerous traces of its Dionysian past. In the so-called parabasis the chorus, divided into rows and moving backwards and forwards, faces the audience and points out the victims with taunts and derision. The phallic costume of the players, the disguising of the chorus in animal-masks are traits of remote antiquity. It is not merely from caprice that Aristophanes makes wasps, birds and frogs the subject of his comedies; the whole tradition of theriomorphic personification is at the back of it. With their public criticism and stinging mockery the "ow comedies" belong absolutely to those censorious, challenging yet festive antiphonal songs we have discussed before (HUIZINGA, 1944, p. 144).

Como o elo entre o jogo e as artes dramáticas é mencionado, vejamos agora um pouco mais perto dos textos em questão, sinalizando alguns contrapontos. O que deve ter espantado a

audiência, quando se refere ao primeiro Hipólito, seria a rapidez pela qual Fedra aceitou a paixão, absorvendo-a sem qualquer responsabilidade (RECKFORD, 1974, p. 311). Uma mulher que se manifestava um desejo louco, apaixonado, deveria, possivelmente, espantar a todos. Não se sabe se a aia de Fedra cooperou de alguma forma com a sua senhora no seu desejo; é possível que a proposta erótica feita por Fedra diretamente a Hipólito tenha sido conjugada com a ideia do filho superar o pai e ser rei em seu lugar (RECKFORD, 1974, p. 312).

O contraponto aqui é que a versão do segundo Hipólito não apresenta a paixão de Fedra diretamente. Como um recurso dramático, colocou-se a deusa Afrodite proclamando o prólogo, e explicando detalhadamente toda a peça a fim de que não houvesse qualquer tipo de mal-entendido com o público, que justamente é o participante desse jogo dramático. Nem Fedra seria plenamente culpada pelos seus atos, visto que a divindade lhe inculuiu a paixão pelo enteado, conforme os versos 24-28:

Outrora ele foi da casa de Piteu
para assistir e celebrar os mistérios,
na terra de Pandión, a nobre esposa de seu pai,
Fedra, viu-o e ficou possuída em seu coração,
pelos meus desígnios, por uma terrível paixão.

Se o texto necessita do leitor para ter sentido, a peça trágica precisa da plateia para que igualmente realize esse processo de interação. A articulação de Eurípides é emblemática para a situação, visto que no êxodo se revela uma surpresa. Aparece mais uma vez uma divindade, mas agora não é Afrodite, e sim Ártemis. De forma esclarecedora, reforça alguns pontos do discurso de Cípris, além de condená-la e enfatizar a paixão de Fedra. Mais do que nunca, a divindade chegou até ali unicamente para reabilitar Hipólito, além de revelar que a serva agiu contra a vontade de sua senhora, v. 1305 (ORBAN, 1981, p. 8).

Outro aspecto importante é que Afrodite é responsável direta da paixão de Fedra e, de certo modo, pela destruição dessa heroína. Também explicou que Hipólito será punido, conforme os versos 21-23: **“Entretanto, como cometeu um erro contra mim, punirei / Hipólito neste dia; a maior parte do plano / já preparei, nem preciso de muito esforço”**. Ártemis também avisa que agora é a sua vez de agir, de se vingar, na verdade, de jogar, conforme os versos 1416-1413:

Deixa disso! Nem nas trevas subterrâneas,
pelo desejo da deusa Cípris,
a cólera impune abater-se-á sobre o teu corpo,
por tua piedade e benevolência do espírito.
Eu atingirei a um outro, pela minha mão
o que for mais querido dentre os mortais,
com as flechas inescapáveis eu me vingarei.

Assim, o texto torna-se circular, como em um jogo, pois se antes foi uma divindade que proclamou contra quem iria se vingar, neste caso, Hipólito, agora Ártemis surge anunciando que fará algo similar, pois o alvo, inclusive, não é mencionado, mas, conforme a tradição, trata-se de Adônis – além da menção Eurípides, que coloca Ártemis como a responsável pela morte desse jovem predileto de Afrodite, encontramos ainda passagens em Apolodoro, 3.14.3-4 (MARCH, 1998, p. 36).

O jogo como um todo é feito de segredos, daquilo que se deve ocultar, sob o risco de se perdê-lo. Ainda no segundo Hipólito, aparece uma situação bastante particular e que, por sua vez, estabelece também um nexos entre prólogo e o êxodo. No prólogo, o filho de Teseu se recusa a **mencionar o nome 'Afrodite', conforme o diálogo que mantém** com um servo, v. 88-105:

S. Senhor, já que os deuses devem-se chamar soberanos,
tu receberias de mim um bom conselho?
H. Certamente. Do contrário, não pareceríamos sábios. 90
S. Conheces a lei que foi estabelecida aos mortais?
H. Eu não sei. Mas sobre o que me interrogas?
S. Odiar o orgulho e o que a todos não agrada.
H. Certamente. Para qual dos mortais não é desprezível o orgulho?
S. Nos seres afáveis, existe alguma graça? 95
H. Sim, muita, e o lucro com pouco esforço.
S. Esperas isso mesmo também entre os deuses?
H. Sim, se nós, mortais, utilizamos as leis dos deuses.
S. Como tu não diriges a palavra a um Nume augusto?
H. Qual? Cuida para que a tua boca não cometa um erro. 100
S. Esta, que se coloca perto da tua porta.
H. De longe a saúde, porque sou puro.

- S. Ela é augusta e distingue-se entre os mortais. 103
 H. Nenhum dos deuses que é admirado à noite me agrada. 106
 S. As honras, filho, aos Numes é preciso prestar. 107
 H. Cada homem e cada deus possuem os seus gostos. 104
 S. Tenhas prosperidade com o senso que te falta. 105

O que se depreende desse diálogo é que, de modo algum, Hipólito quer saber de Afrodite; de todas as maneiras, o servo tentou fazer que o jovem proclamasse o nome da divindade. Cípris havia anunciado que, conforme os versos 11-13, **“Hipólito, instruído pelo casto Piteu, / único dentre os cidadãos desta terra de Trezena, / diz que sou o pior dos Numes”**. Se anteriormente o jovem dizia o que pensava, agora quando é chamado a atenção, sobre uma ‘regra’ (nómos, v. 91), demonstra que não quer cumpri-la. Mais adiante na peça, Fedra também não falará o nome ‘Hipólito’, mas o definirá desse modo **‘Quem quer que este seja, o filho da amazona [...]’, v. 351**; ao longo da peça, não pronunciará o nome dele em nenhuma circunstância. No êxodo, como já dissemos, Adônis não é mencionado. Trata-se de três situações nas quais três seres tiveram dificuldade para falar o nome, ou melhor dizendo, não se pode revelar o nome dos culpados e dos atingidos. Afrodite, Hipólito e Adônis: dessa tríade, ambos os mortais falecem; um é mencionado amplamente por Cípris, o outro, não é. Tais contrapontos ajudam na trama e no seu respectivo desenvolvimento.

O jogo não cessa e nem poderia acabar, como se retornasse o início, visto que agora seria Ártemis quem atingiria um ser favorito de Afrodite. Agora é a minha vez de jogar: tragédia e jogo se mesclam de tal modo na obra de Eurípides. Não há registro de que o referido dramaturgo teria realizado uma continuação, apresentando a morte de Adônis, tentando até realizar uma terceira tragédia na qual haveria um entendimento entre ambas as divindades, como Ésquilo fizera, ao construir a Oréstia. Se tivesse feito, observaríamos a amplitude do seu processo criativo. É importante ressaltar que o início e o fim das tragédias com a presença de deuses não são estranhos à obra de Eurípides. Com uma estrutura similar ao segundo Hipólito, encontramos ainda a peça Íon, ao passo que as demais podem iniciar com a fala de uma divindade no prólogo, mas não aparecem no êxodo.

Além disso, se o público sabia o que havia acontecido na primeira versão de Hipólito, agora, nada melhor que, como o jogo anterior não foi bem sucedido, é necessário explicar tudo para

que os participantes entendam as regras novamente e não reclamem depois. ‘As regras são essas e vós, público, participem conosco desse jogo, pois é assim que vamos jogar’, seria a ideia central que explicaria todo essa situação. Vale lembrar que, posteriormente, Eurípides empregaria o mesmo recurso, isto é, uma explicação exaustiva do mito no prólogo na peça Fenícias, justamente aquela na qual há mais de dez personagens, além de ter apresentado outras novidades, como o encontro entre Etéocles e Polínicés e, ainda, o próprio coro dessa peça, composto não por habitantes de Tebas, como seria esperado, mas constituído por mulheres fenícias que ali passavam e ficaram presas diante da guerra que eclodia entre os filhos de Édipo e Jocasta.

Voltando ao tema do lúdico mais diretamente, não esqueçamos, como observa Johan Huizinga, que toda a tragédia ou comédia participava de um jogo, isto é, cada peça estava inserida em um concurso no qual as obras dramáticas eram executadas e avaliadas. Vale lembrar a análise do filósofo Górgias sobre o teatro. Trata-se do fragmento 23, que, de acordo com Robert Wardy, aquele sofista julga que a

tragédia, para ter o seu efeito característico, deve produzir uma ilusão teatral a fim de cativar a audiência tanto no plano intelectual como no emocional; ainda, os indivíduos necessitam reagir como se acontecesse realmente o que sucede no palco, como se eles desfrutassem da experiência trágica. Para que isso ocorra de modo eficaz, é necessário que o dramaturgo produza um mundo imaginário, mas o público também deve imbui-lo de realidade, por meio da ‘suspensão da descrença’. Deste modo, o espetáculo trágico requer um conluio na simulação [...] nós devemos conceber a experiência teatral como tipo de uma ilusão contratual, que depende da cooperação entre a tragédia enganadora e a receptiva audiência iludida (WARDY, 1996, p. 36 e ss).

Através da análise desse fragmento, destaca-se a capacidade de percepção do filósofo referente a uma obra literária, não só prestando atenção no texto dramático mas também na representação teatral e na importância do público em todo o processo. O jogo pressupõe tal ilusão de que seja, de fato, a realidade. Desta forma, a verossimilhança tratada por Eurípides se aproxima mais da crítica da leitura, pois se distancia da alusão normal e do padrão (SCODEL, 1990, p. 85). A ideia que perpassa toda a obra de Eurípides é inovar, transformar, levar, modificar orientações

literárias, sociais, filosóficas e até religiosas. É oportuno dizer o quanto os deuses são alvo de reflexões nesse jogo dramático.

O teatro possui como um de seus elementos ser algo fictício, porém, ao mesmo tempo se relaciona diretamente com a realidade com a qual dialoga. Além disso, de acordo com Aristóteles, *Poética*, 51a 36-38, a ocupação do poeta reside em tratar algo que possa acontecer, de acordo com a probabilidade e necessidade (SCODEL, 1990, p. 75). Eis um dos paradoxos dos jogos e o que fica é o nível dessa dualidade entre o jogo e a realidade, se é formado de modo simples, ousado, complexo, se mantém muitos pontos em contato com o mundo ou não. O jogo sempre traz elementos da realidade e não há como escapar disso. Eurípides sabia como fazê-lo e, apesar dos raros fragmentos que possuímos da primeira versão do *Hipólito*, há passagens nas quais a crítica reflete se realmente não há uma relação com o segundo *Hipólito*, fazendo com que o pesquisador passe a ser agora o detetive buscando as pistas que representam o material literário o qual foi trabalhado pelo dramaturgo.

Assim, demonstramos, aqui, a situação na qual há um possível jogo lúdico entre as duas tragédias de Eurípides. É uma perspectiva que, de forma alguma, deixa de lado todas as relações com outros campos do conhecimento no que abarcaria o aspecto religioso, jurídico, político e filosófico. Na verdade, a compreensão correta do teatro grego perpassa todas essas áreas com as quais se estabelece um diálogo dinâmico, gerando um entendimento completo de uma peça.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BORGES, J. L.. *Ficciones*. In: BORGES, J. L. *Obras completas: 1923-1972*. 14. ed. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 425-530.

GRIMAL, P. *L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre*. *Revue des Études Latines*, Paris, v. 41, p. 297-314, 1963.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: a study of the play-element in culture*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1944.

MARCH, J. Adonis. In: MARCH, Jenny. Cassell's dictionary of classical mythology. Londres: Cassell & Co, 2001. p. 34-37.

NITRINI, S. Literatura Comparada: História, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

SOUSA E SILVA, M.de F. Crítica do teatro na comédia antiga. Coimbra: INIC, 1987.

ORBAN, M. Hippolyte: palinodie ou revanche? Les Études Classiques, v. 49, n. 1, p. 3-17, 1981.

RECKFORD, K. J. Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward. Transactions of the American Philological Association, v. 104, 1974, p. 307-28.

ROMILLY, J. de. La modernité d'Euripide. Paris: Universitaires de France, 1986.

SCODEL, R. Euripides and apatê, In: GRIFFITH, M.; MASTRONARDE, D. (ed.). Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer. Berkeley: Scholars, 1990, p. 75-87.

WARDY, R. The birth of Rhetoric: Gorgias, Plato and their successors. Londres: Routledge, 1996.

IMITAÇÃO E EXERCÍCIO NAS EPISTULAE AD CAESAREM

Gilson Charles dos Santos

Imitação e exercício

A própria definição de arte (*ars*), constante da Retórica a Herênio (I, 3), pressupõe o planejamento inicial ou a ciência (*scientia*) de princípios ou padrões organizados logicamente para a elaboração de uma obra (*opus*). Essa, por sua vez, é uma construção racional/racionalizada, do que se depreende que, para a elaboração de uma obra, a arte seja suscetível de aprendizado (Quint. Inst. or. II 14, 5). A natureza preceptiva da arte é ponto pacífico entre os rétores romanos. Cícero (De or. I 4, 14-17), por exemplo, diz que, por inspiração grega, os romanos superaram seu talento natural (*ingenium*) em favor do estudo (*doctrina*), para cujo proveito concorrem ao mesmo tempo a ciência de inúmeros assuntos e de todas as afecções a que está suscetível à humanidade.

Porque a arte pode ser aprendida, duas são as ocasiões favoráveis à prática (LAUSBERG, 1994, §6): o jogo (Cíc. De or. II 21,89) e o uso sério (Quint. Inst. or. II 18,5), ambos estreitamente relacionados. Ao jogo pertencem a imitação e o exercício, que compõem com a arte a tríade do que

deve o orador praticar (Her. I 3). Definem-se, respectivamente, como aquilo que nos impele com razão diligente para sermos parecidos com outros ao discursar e como o uso repetido e o costume de discursar (ibid.).

O termo imitação (*imitatio*, *mimesis*), por sua vez, possui significado muito vasto, e por isso merece melhor especificação. O verbo *miméomai* abrange três modos de se fazer a mesma coisa – **“parecer fazer o mesmo”, “tentar fazer o mesmo” e “fazer efetivamente o mesmo”** (VELOSO, 2004, p. 174) – e recobre às noções de simulação, emulação e identidade (ibid.), acerca do que é possível reconhecer que a imitação é emulativa quando houver um modelo a ser superado (VELOSO, 2004, p. 218 et seq.).

De acordo com Cícero (De or. III 31, 125), a imitação recai sobre as virtudes do modelo, do qual o orador em formação deve servir-se de maneira decorosa buscando cuidadosamente os elementos que nele se sobressaem. Como resultado, a escolha do modelo produz a riqueza de temas e de palavras e, havendo honestidade nos temas tratados (*honestas in rebus*), da matéria (*res*) nasce o brilho das palavras (*splendor in verbis*). Com a imitação e o exercício aprimoram-se, portanto, a invenção e a elocução do discurso.

Não só a Retórica a Herênio (Her. I 3), como ainda Cícero e Quintiliano estabelecem as relações entre imitação e exercício: Cícero reconhece que é por meio do exercício que se tira proveito da imitação (De or. II 22, 90) e Quintiliano, elegendo-a parte essencial da arte (Inst. or. X 2, 1), propõe a imitação como integrante já dos *praeexercitamina*, os exercícios de formação do orador (Inst. or. II 4, 41; X 1, 3). Entre os vários modelos para imitação, Quintiliano sugere especialmente oradores e historiadores (Inst. or. II 5, 25-6).

Ao listar os autores mais importantes para a imitação (e assim retomando Cícero, De or. II 12, 51 et seq.), o critério de Quintiliano (Inst. or. X 31 et seq.) é segui-los pelo gênero. Ele lembra que também a história pode trazer a excelência desejada porque, simultaneamente, oferece glória ao talento do orador e retém a memória dos eventos para as futuras gerações, evitando o tédio graças ao uso de palavras arcaicas e de figuras mais livres. Isso indica que a imitação abrange tanto as ações (*facta*, como o menciona Quintiliano, Inst. or. IX 2, 58) quanto as palavras (*dicta*, loc. cit.), elementos básicos daquilo que Quintiliano trata ora como figura do discurso, ora como

exercício: a prosopopeia. Descrito como uma forma de imitatio, as finalidades desse exercício são duas: agradar e captar a benevolência da audiência ao tornar o orador insuspeito diante de um juiz.

O exercício da prosopopeia é definido por Teão, Hermógenes, Aftônio, Libânio, Nicolau e Prisciano. Hermógenes denomina esse exercício de etopeia (Progym. 20), subdividindo-o quanto ao objeto imitado (imitação do caráter de um personagem – real ou imaginário, determinado ou indeterminado – ou de uma coisa), quanto à estrutura (simples ou dupla) e quanto ao tipo (moral, emotiva e mista), em relação aos quais o orador deverá adequar as modalidades discursivas e o estilo. Também Aftônio (Progym. 34) subdivide o exercício em tipos (idolopeia, prosopopeia e etopeia), concordando, porém, com Hermógenes, em dividi-lo entre as etopeias morais, emotivas e mistas. Prisciano (Praeex. IX.27.30) denomina o exercício de allocutio em latim, identificando as mesmas divisões que seus antecessores.

A prosopopeia é um dos últimos praeexercitamina porque se configura, sobretudo, como exercício de estilo. Nele, o orador deve, inicialmente, refletir sobre o caráter próprio daquele que fala e qual é o caráter daquele a quem o discurso é dirigido, assim como a idade que possuem os interlocutores, a ocasião, a circunstância, o lugar e os temas sobre os quais disserta. Depois, verificar se não falou de ações importantes de maneira humilde, nem sobre ações insignificantes de maneira sublime, nem sobre ações vulgares de maneira grave, nem sobre ações terríveis de maneira despreocupada ou sobre ações lamentáveis de maneira afetada (Teão, Prog. 115.11.8 – 116.11.12).

Teão (Prog. 115.11.8) insere o exercício da prosopopeia nos discursos panegíricos, deliberativos e epistolares. Elementos como o caráter próprio da pessoa que fala e o daquele a quem o discurso é dirigido, o lugar, as circunstâncias e mesmo os feitos determinam como devem ser a elocução e o tipo de argumento utilizado. Portanto, convém ao orador, ao exortar, dizer que aquele a quem se exorta tem possibilidades de êxito fácil, belo e adequado por ser útil, justo, piedoso e agradável; que aquele que exorta não é o único nem o primeiro a exortar e, caso o seja, fá-lo consciente de que muito melhor é começar belas obras, porque delas não há arrependimento; que considerará alguma outra iniciativa que tenha tomado em relação ao personagem exortado, e se esse noutra ocasião deixou-se por ele persuadir de algo útil. Convém ao

orador, ao consolar, dizer que a sensatez e o bom senso devem prevalecer em situações de aflição e de desgraça; que a compaixão tem poder de consolação nos momentos de perda; e, ao pedir perdão, deve o orador dizer que erros podem ser cometidos por ações involuntárias, ignorância, azar ou fatalidade. A prosopopeia é, pois, um exercício que expõe caráter (éthos) e/ou afecção (páthos).

Em latim, a definição de prosopopeia (ou etopeia, fictio personae, allocutio ou sermocinatio) aparece já na Retórica a Herênio (IV 52, 65), sendo depois retomada por Quintiliano como figura e como exercício. Já Prisciano, devedor de Hermógenes, inclui a prosopopeia entre os exercícios de formação do orador (Praeex. 9), o que evidencia a multiplicidade de definições para esse expediente. A prosopopeia pode ser dialógica, não-dialógica ou monológica (Prisc. Praeex. 9), correspondendo, respectivamente, àquilo que a personagem diz para outrem diante dele, àquilo que ela diz para outrem sem estar em sua presença ou àquilo que diz para si mesma (Teão, Prog. 115.11.8 – 116.11.12).

Não apenas Teão (Prog. 115.11.8) como ainda Quintiliano (Inst. or. III 8, 49 et seq.) admitem que a elaboração de uma prosopopeia se dê preferencialmente por escrito, e Teão chega mesmo a preceituar o gênero e a espécie dela, isto é, sugerir que a prosopopeia seja associada ao discurso demonstrativo, ao gênero deliberativo ou à espécie das epístolas. Quintiliano, por sua vez, sugere que a prosopopeia seja integrada ao gênero deliberativo pela importância que assume não apenas para o orador, como também ao poeta e ao historiador, já que acomoda as palavras à posição e ao caráter da audiência. O discurso deve privilegiar temas tanto poéticos quanto históricos a fim de elevar a matéria tratada e a expressão.

Uma vez que a prosopopeia acomoda-se à imitação da pessoa e/ou à imitação das palavras da pessoa em situações como diálogos, testamentos ou mesmo para efeito de paródia, pode ser vastamente aplicada. Recebe, em latim, o nome de sermocinatio quando se trata de diálogo entre personagens históricas, podendo ainda tomar a forma de narrativa, especialmente nos discursos indiretos dos historiadores. Trata-se um exercício difícil, mas importante não apenas para o orador, como também ao poeta e ao historiador, já que acomoda as palavras à posição e ao caráter da audiência (LAUSBERG, 1976, §1148; BONNER, 1949, p. 51 et seq.). O exercício presta-se, pois, a demonstrar habilidade discursiva. Quintiliano, por exemplo, admite que nesse

exercício se considerem a fortuna, a posição e a carreira daquele a quem o orador se dirige, raramente falando como advogados e, o mais das vezes, como filhos, pais, homens ricos, velhos, pessoas bem ou mal humoradas, avaros, supersticiosos, covardes ou zombadores.

Relacionando a prosopopeia ao estilo, entretanto, Quintiliano a coloca entre as figuras de pensamento (Inst. or. IX 2, 29-37). Assim, a prosopopeia serviria como expediente destinado a enriquecer o discurso, a deduzir da citação que Quintiliano faz de Cícero (Inst. or. IX 2, 29-37 cit. Cíc. or. 85), para o qual essa figura exige audácia por não pertencer a um estilo remisso. Como figura de pensamento, sua finalidade é servir de estratégia para antever o argumento do adversário, reproduzir conversas ou mover os ânimos da audiência.

Este artigo pretende apontar alguns aspectos das *Epistulae ad Caesarem* que as filiam aos exercícios de formação do orador em geral e, em particular, à configuração de uma prosopopeia. Na análise formal dos documentos, seguiremos as prescrições de Quintiliano (em especial) e, secundariamente, da *Retórica* a Herênio e de alguns dos tratados retóricos de Cícero, pois tais epístolas apresentam a arte do orador ao responder aos requisitos do ofício de aconselhar conforme a matéria da deliberação, a natureza de quem está envolvido na discussão e a natureza de quem oferece o conselho, tal como mencionados pelos referidos autores.

As *Epistulae ad Caesarem*

O objetivo das *Epistulae ad Caesarem* é aconselhar César sobre o que empreender antes e depois da Guerra Civil contra Pompeu. Porque realizam a tarefa de aconselhar e a matéria dessas epístolas concerne à utilidade de uma ação, as *Epistulae ad Caesarem* pertencem ao gênero de discurso deliberativo. Nelas, entretanto, o gênero deliberativo avizinha-se ao gênero demonstrativo em função do elogio das virtudes que César possui para agir durante a administração da república. De complicada datação e difícil estabelecimento da autoria, essas epístolas constam originalmente de apenas um manuscrito, o *Vaticanus latinus 3864*, datado do século IX ou X, e aparecem como apêndice de outros textos de Salústio, de César e de Plínio, o Jovem. Ocupam os fólhos 127r-133v e receberam alterações de, pelo menos, três copistas, os quais revisaram o texto distintamente até meados do século XV, quando as epístolas foram impressas como obras

integrantes da produção do historiador nas duas editiones principes de Salústio, a de 1475, dita Romana, e a de 1476-78, dita Mantuana.

Tal histórico de transmissão foi responsável por aquilo que acreditamos ser um equívoco não desfeito inteiramente até agora. Reunidas às obras de Salústio, por séculos as *Epistulae ad Caesarem* foram tidas como produção do historiador, muito embora chamem a atenção pelas discordâncias que apresentam quando comparadas às demais obras de Salústio. Um debate sobre a autenticidade das *Epistulae ad Caesarem* foi aberto em 1537, com Sebastiano Corrado, e prolongado desde Justo Lípsio e Carrion (séc. XVII) até Marc Chouet (1950) e Ronald Syme (1959), os quais, em geral, procuravam identificar elementos que justificassem a (in)autenticidade das *Epistulae ad Caesarem* a partir do estudo do vocabulário, da biografia do historiador e de elementos e citações de Salústio e de outros historiadores gregos ou latinos.

A favor da autoria salustiana, por exemplo, Lily Ross Taylor (1961, p. 1; 20; 47) refere-se à acepção dada à palavra *factio* e à disputa entre populares e optimates como sendo idênticas nas *Epistulae ad Caesarem* e nas monografias de Salústio; inclusive, propõe que as epístolas tenham sido produzidas no ano 51 a. C. a partir da menção à passagem “Ademais, acrescidos de novos cidadãos, toma-me uma grande esperança de haverem outros que despertem para a liberdade” (Ep. ad Caes. II 5,7 Ceterum additis nouis ciuibus magna me spes tenet fore ut omnes expergiscantur ad libertatem), graças à qual propõe que o aumento do número de cidadãos para diminuir o poder da nobreza teria feito parte das preocupações de Júlio César pelo menos até 49 a. C., quando a região da Transpadana recebeu a cidadania graças à ação indireta do general.

Caso exemplar do tipo de análise das *Epistulae ad Caesarem* durante o século XX é o estabelecimento do texto e a atribuição do autor nas edições francesa e italiana de Salústio. De um lado, Virgílio Paladini (1968, p. 12) faz remontar ao século I ou II a existência de *excerpta* salustianos, que gerariam o manuscrito Vaticanus latinus 3864. Paladini destaca passagens e expressões frequentes em Salústio, tais como *socordia* (Ep. ad Caes. I 5, 5), recorrente dezesseis vezes nos escritos do historiador, bem como a construção *non... neque... sed* (Ep. ad Caes. I 4, 1).

Já Ronald Syme opõe-se à autenticidade das *Epistulae ad Caesarem* considerando a elocução e, sobretudo, conceitos anacrônicos apresentados nas epístolas. Alegando a curiosidade dos

historiadores do século XIX e início do século XX pela vida de Salústio antes da publicação de suas monografias (1959, p. 314; 318), Syme rejeita a leitura biográfica dessas epístolas e conclui que elas aproveitam os textos de Salústio pecando, porém, contra o vocabulário político de fins da república; portanto, elas apresentariam propostas que um homem público, nos anos 50 a. C., jamais poderia fazer. Por conta disso, o historiador afirma que as duas epístolas são suasórias, mas não se ocupa em descrever sua forma e devota-se mais em analisar os dados apresentados na segunda epístola – a mais frágil em termos de exatidão das informações – do que em explicitar a relação delas com as monografias salustianas. Claro está, portanto, que falta às *Epistulae ad Caesarem* uma análise formal que conduza, a partir de elementos internos à sua composição, ao redimensionamento de seu valor documental e à superação do debate da autenticidade, substituindo-o pelo alcance da imitação e suas implicações na definição do gênero dessas epístolas.

A imitação de Salústio nas *Epistulae ad Caesarem*

Dada a ausência da análise da forma das *Epistulae ad Caesarem*, a hipótese aqui verificada é a de que as duas epístolas utilizam a prosopopeia como exercício retórico, aproveitando-se da imitação de Salústio como meio para aprimorar o estilo. Para fundamentá-la, retomamos o binômio *rese uerba* tal como, definindo o discurso, repartem-se nos *officia oratoris* – a *inuentio* afeta a *res*; a *elocutio*, as *uerba* e a *dispositio*, a ambas (LAUSBERG, 1976, § 454).

Na análise da *inuentio* partimos da definição dada por Cícero, que adapta para o latim a terminologia aristotélica (Rhet. 1356a 1-33), mas altera a ênfase dada a ela. Assim, enquanto Aristóteles divide as provas da persuasão fornecidas pelo discurso naquelas que residem no caráter do orador (*éthos*), naquelas pelas quais o público se predispõe à persuasão (*páthos*) e, enfim, naquelas que o discurso demonstra ou procura demonstrar (*lógos*), Cícero muda o foco do *éthos* aristotélico para manejar as reações do auditório, quando Aristóteles insistia, essencialmente, na credibilidade obtida pelo orador no momento em que esse falava. Na mudança de foco, Cícero inclui a reputação do orador ou a impressão que ele causa na audiência.

A estrutura convencional do discurso ou disposição (*dispositio*), tal como já aparece na *Retórica* a Herênio (I 4) e no *De inventione* (I 25,18 – 56,109) compreende o exórdio (*exordium*) ou

proêmio, a narração (*narratio*) ou o estabelecimento dos fatos, a partição (*compartitio*) ou enumeração de tópicos que servem de objeto ao discurso, a confirmação (*confirmatio*) ou argumentação, a repreensão (*reprehensio*) ou refutação do oponente e, por fim, a peroração (*peroratio*) ou conclusão do discurso. Sua importância reside no fato de que é tão importante saber o que dizer quanto como dizer, e por isso Quintiliano compara a disposição com o ato de esculpir uma estátua (Inst. or. VII Pr. 2), distinta dessa apenas pelo fato de que os argumentos, e não somente a beleza estética, ditam, pela força que possuem, a ordem do discurso.

É possível dizer o mesmo acerca da *elocutio*, uma vez que essa parte do discurso traslada para a linguagem das ideias encontradas na *inuentio* e ordenadas na *dispositio* (LAUSBERG, 1976, § 453). Com efeito, a elocução é definida ora como roupagem do discurso (Cíc. De or. I 31,142), ora como materialização das ideias (Rhet. Her. I 2,3; Cíc. De inv. I 7,9; Quint. Inst. or. VIII Pr. 15; LAUSBERG, 1976, § 455), e por tal razão ela abrange tanto as palavras isoladamente (*uerba singularia*) quanto as palavras dentro do período (*uerba coniuncta*).

Esta análise das *Epistulae ad Caesarem* verificará como acontece a imitação de Salústio e qual o impacto desse procedimento nas partes do discurso, de um lado, e proporrá uma definição de gênero para esses documentos, de outro. Procedendo assim, seguimos o conselho de Quintiliano, para quem, durante a instrução, o mestre deve observar meticulosamente tudo no discurso do aluno: como conciliar os ânimos no proêmio; a clareza, a brevidade e a credibilidade da narrativa; o planejamento e o artifício oculto pelo discurso; a divisão da matéria; o argumento denso ou delicado e, enfim, como governar as afecções da audiência, abrindo caminho para a persuasão e fazendo as afecções refletirem as palavras. Ao final, apresentaremos a tradução das duas epístolas.

Invenção (*inuentio*) nas *Epistulae ad Caesarem*

Dentre os *officia oratoris*, a invenção soma o desenvolvimento da matéria (*excogitatio rerum*) ao talento do orador (*ingenium*) e ao conhecimento técnico (*ars*) a fim de tornar a causa provável. Cada parte do discurso, portanto, é submetida a regras que direcionam a matéria no sentido de produzir a persuasão. Com essa finalidade, o orador utiliza expedientes distintos, que apontam ora para o intelecto, ora para as afecções da audiência (Cíc. De or. II 27, 115; cf. II 28, 121; 29, 128;

77, 310). Assim, na acomodação da matéria às regras da invenção, é conveniente (*aptum*) aplicar esses expedientes às partes do discurso de forma a captar a benevolência logo no exórdio, instruir o ânimo na narração e na confirmação e influenciar o ânimo da audiência no exórdio e na peroração – muito embora se reconheça que esse último recurso seja objeto de atenção, na verdade, do discurso como um todo (LAUSBERG, 1994, § 256-258).

Ao enunciar as virtudes necessárias para aconselhar, a persona do orador, nas *Epistulae ad Caesarem*, tal como em Salústio (Bel. Cat. 1, 1-4; Bel. lug. I, 2-4; II, 1), soma a experiência política à boa índole, necessária para o discernimento do que é bom e do que é ruim, em duas passagens – a primeira integra o exórdio da *Epistulae ad Caesarem II* e a segunda, a confirmação nessa mesma epístola:

Mas desde jovem meu interesse foi zelar pela república, e fiz um grande esforço em conhecê-la não apenas para exercer a magistratura, que muitos alcançaram de maneira ilícita, e sim para que tivesse o conhecimento da república na paz e na guerra, e de quanto podia a opulência de armas e de homens.¹

Desejo que meu conselho seja prudente e, sobretudo, útil, porque onde te acontecer algo promissor, daí virá minha boa fama. 4. Mas o que mais me persegue é o desejo de que salves a república de qualquer maneira e o quanto antes.²

Com efeito, o discurso daqueles que sustentam um parecer deve ter a utilidade (*finem utilitatis*) como meta (Her. III. 3), a qual é dividida em duas partes: a parte segura (*tutam*) e a honesta (*honestam*). Divididas em tópicos, as partes segura e honesta desempenham, no discurso, o papel de reforçar a exortação ou o conselho por meio do movimento das afecções (Cíc. De or. II 82, 337). Para cumprir tal objetivo, a acomodação do discurso às regras da invenção solicita o reconhecimento da causa – honesta, torpe, dúbia ou humilde (Her. I. 5) – já no exórdio. Espere-se, dessa maneira, cumprir a função específica dessa parte do discurso, que é tornar o ouvinte dócil, benevolente e atento.

¹ Ep. ad Caes. II 1, 3 Sed mihi studium fuit adulescentulo rem publicam capessere: atque in ea cognoscenda multam, magnamque curam habui: non ita, uti magistratum modo caperem, quem multi malis artibus adepti erant; sed etiam uti rempublicam domi militiaeque, quantumque armis, uiris, opulentia posset, cognitam haberem.

² Ep. ad Caes. II 12, 3 Volo ego consilium meum prudens maximeque usui esse. Nam ubicumque tibi res prospere cedet, ibi mihi bona fama eueniet. 4. Si me illa magis cupido exercet, uti quocumque modo quam primum res publica adiuuetur.

A deduzir do que diz Cícero (De Off. I 1,1; 2,4 e De or. III 16, 59), a noção de dever (*officium*) é comum ao indivíduo agindo em situações pessoais e tratando de questões públicas, o que inclui tanto a ação política quanto a atividade do orador. Nesse sentido, qualquer decisão a ser tomada com vistas ao cumprimento do dever pressupõe o exercício da honestidade (*honestas*) com vistas à utilidade (*rationem utilitatis*) da ação, uma vez que, segundo Cícero (De Off. I 4,11), é da natureza humana discernir as causas das coisas, comparar e relacionar semelhanças a fim de preparar-se para a vida.

Portanto, a menção ao empenho (*studium*), ao cuidado (*curam*) e ao conhecimento da administração da república (*ut rem publicam [...] cognitam haberem*, Ep. ad Caes. II 1, 3), bem como a intenção de aconselhar prudente e utilmente (Ep. ad Caes. II 12, 4) estabelecem a causa do discurso como sendo útil e honesta. Ao mesmo tempo, a honestidade e a utilidade direcionam os elementos da invenção conforme as regras do gênero deliberativo e constituem virtudes essenciais para conferir ao orador a autoridade no aconselhamento.

Além de conferir autoridade ao orador no discurso, a honestidade possui função decisiva no que poderia ser descrito como um tipo de literatura escolar. Ao que indica o corpus de textos escolares analisados por Teresa Morgan (1998, p. 121-125), temas filosóficos envolvendo a honestidade, a sabedoria, a amizade, a velhice, a prosperidade, o favor divino e a sorte dominavam todo tipo de exercício – dos exercícios de alfabetização até os mais elaborados – na forma de *sententiae*, *usus* e pequenas narrativas de exemplos ilustres constantemente reciclados –, os quais são frequentes em papiros das origens geográficas mais distintas. Tanto eles confirmam a máxima de Quintiliano segundo a qual a oralidade pode ser aprendida (Inst. or. I 1,36; XII 2,15; XII 2,29-30) quanto estabelecem quais virtudes eram aceitas entre os cidadãos gregos ou entre os romanos. Formam, assim, uma espécie de herança cultural ao mesmo tempo diversificada e suficientemente imprecisa para atender a qualquer tipo de situação (MORGAN, 1998, p. 126).

Diferentemente da segunda epístola, o orador apela para a *uirtus* no exórdio da primeira *Epistulae ad Caesarem*, tanto para construir a sua autoridade quanto para influenciar o ânimo da audiência. Para tanto, lembra que a *uirtus* deva ser preservada acima de tudo (Ep. ad Caes. I 1,3), porque predispõe o homem poderoso a não se deixar levar pelos excessos do poder absoluto (Ep. ad Caes. I 1,4), a tomar as decisões certas (Ep. ad Caes. I 1,5) e a promover a paz por meio do

exercício da clemência (Ep. ad Caes. I 1,5-8). À uirtus o orador soma a boa fortuna para fazer o elogio a César e assim poder justificar a utilidade de suas ações. Nesse sentido, suas virtudes são amplificadas (e.g. Ep. ad Caes. I 1,7) para atribuir grandeza à matéria da obra. Portanto, mesmo usando expedientes distintos, ambas as epístolas tornam o aconselhamento útil e honesto.

Na Conjuração de Catilina (Cat. 2, 5 et seq.), Salústio menciona a degeneração moral dos indivíduos, sem a qual não seria possível o estabelecimento de um modelo de ação política em situações de tumulto. A comparação entre o passado e o presente, mais do que ratificar a constituição civil por meio do reforço das virtudes do cidadão (o que também ocorre em Bel. lug. IV.5-9), propõe simultaneamente o abandono do sensível em detrimento do inteligível, a superação da finitude e a valorização da memória e do registro (GOETTEMS, 1993, p. 120; 122). Espelhando-se em Bel. Cat. 2, 5; 3, 3; 4, 1, as duas Epistulae ad Caesarem recorrem à degeneração dos costumes dos cidadãos para opor passado e presente e assim tornarem o aconselhamento útil e honesto em três passagens (Ep. ad Caes. I 7, 4; 8, 1; II 5, 1), do que se depreende que, recorrendo às monografias de Salústio, a autoridade do orador nas Epistulae ad Caesarem é constituída por três expedientes:

- a enunciação em primeira pessoa (Ep. ad Caes. I 1, 10; 7, 4; 8, 2; II 5, 1);
- o uso da antítese na oposição entre labor e desidía (Ep. ad Caes. I 7, 5; 8, 2; II 5, 1-6);
- a menção à experiência política (Ep. ad Caes. I 7,4; II 5,1).

Nos dois últimos expedientes, imitam-se os mesmos conceitos que aparecem na obra salustiana – a saber, a degeneração dos costumes dos cidadãos para opor o passado ao presente – para assim explicar tanto a origem das dissensões entre os seres humanos, como ainda aconselhar que soluções podem ser dadas aos problemas do presente, as quais são o alvo das ações do destinatário das epístolas.

Como evidência disso, mencionamos as coincidências entre as passagens Ep. ad Caes. I 8, 2 e Bel. Cat. 2,7-9, nas quais a antítese é demonstrada pelo par animus x corpus, e entre Ep. ad Caes. II 5, 3-5 e Bel. Cat. 9, 1-2; 11, 1-4; 12, 4-5, nas quais a antítese é demonstrada pelo par passado x presente. Nessas passagens, a autoridade no aconselhamento é obtida pela menção à necessidade de contenção dos afetos e apetites (a fim de identificar a honestidade que o homem político deve demonstrar no serviço à república) a partir dos exemplos opostos, isto é, o

comportamento dos amantes do prazer e do luxo; à primitiva austeridade dos romanos, que regulava e justificava as benesses da república romana e, por fim, à explicação do poder do dinheiro e da corrupção da juventude no desencadeamento de conflitos civis. As duas *Epistulae ad Caesarem*, portanto, cumprem os requisitos do discurso deliberativo, a saber, a utilitas e a honestas (Cíc. De or. II 81, 333-334), por meio da imitação de Salústio na construção da persona oratória responsável pelo aconselhamento.

A construção discursiva dessa persona oratória obedece, portanto, a um saber técnico que reúne noções da filosofia, da história e da retórica, aliadas às virtudes que o orador enuncia para aconselhar. Nesse sentido, ela não contrasta com as habilidades do orador elencadas por Cícero (De or. III 31, 125) e retomadas na definição dada por Quintiliano logo no próêmio das *Instituições Oratórias* (Inst. or. I, 9-10). O orador, nas *Epistulae ad Caesarem*, é tido não apenas como excelente na vida privada, mas ainda experiente nos assuntos relativos à república. Assim, à asserção teórica de Quintiliano,

Instituimos como orador perfeito aquele que não pode ser nada aquém de um bom homem, e por isso exigimos nele não apenas a exímia faculdade de discursar, mas também todas as virtudes do ânimo. Não terei concedido aos filósofos, como alguns julgaram, o caminho da vida reta e honesta, estando aquele homem ajustado à administração dos assuntos públicos e privados: com certeza não é outro que pode governar as cidades, fundá-las sob as leis e corrigi-las com a justiça senão o orador.³

Respondem, como prática, as duas *Epistulae ad Caesarem* nas passagens I 7,4; I 8,2; II 1,3 e II 12,4. Isso porque, nelas, a persona oratória menciona sua experiência política, o aprimoramento do espírito e o valor dado ao conselho honesto e útil, o que não contrasta com a definição de orador dada por Quintiliano. Nesse sentido, as *Epistulae ad Caesarem* aproximam a retórica das demais artes liberais, sendo por isso definida por Cícero e por Quintiliano como uma “ciência universal”, *omnium rerum scientia* (Inst. or. II 21, 14).

³ Inst. Or. I 1,9 *Oratorem autem instituimus illum perfectum, qui esse nisi vir bonus non potest, ideoque non dicendi modo eximiam in eo facultatem sed omnis animi virtutes exigimus. 10. Neque enim hoc concesserim, rationem rectae honestaeque vitae, ut quidam putaverunt, ad philosophos relegendam, cum vir ille vere civilis et publicarum privatarumque rerum administrationi accommodatus, qui regere consiliis urbes, fundare legibus, emendare iudiciis possit, non alius sit profecto quam orator.*

Por outro lado, o apelo às virtudes e práticas individuais e a orientação do conselho para o que é honesto e útil confirmam, nas *Epistulae ad Caesarem*, a tendência de se vincular o caráter do orador à eficiência do discurso, expressa na definição do orador por Catão – *uir bonus dicendi peritus* – e retomada por Quintiliano (Inst. or. XII 1,1; III 8,12-13). Por *uir bonus*, entende-se o homem honesto e de vida correta, o que lhe permite falar com justiça, coragem e bom senso (Inst. or. XII 2,5 - 16,11; Morgan, 1998, p. 227); por *dicendi peritus*, entende-se a destreza demonstrada pelo orador em dizer não apenas o que é bom, útil e apropriado para cada causa, mas orientar a própria arte oratória para o bem (ibid.). A retidão moral e a proficiência em discursar irmanam-se e são interdependentes na definição de orador por Quintiliano porque são dons naturais que, aprimorados pelo estudo e pelo exercício, elevam o homem acima da condição dos demais seres vivos (Inst. or. II 20, 6-7; XII 1, 2-3; MORGAN, 1998, p. 228). É nesse sentido que o orador deve buscar constantemente o conhecimento de todos os assuntos edificantes, relacionados especialmente à filosofia, à política e à história.

As passagens I 7,4; I 8,2; II 1,3 e II 12,4 das *Epistulae ad Caesarem* contrastam ainda menos com a asserção de Cícero (*De or.* II 81.333), segundo a qual a persuasão ou a dissuasão acerca de uma questão é tarefa para uma pessoa importante pela sabedoria, pela honestidade e pela expressividade: a sabedoria confere a destreza do pensamento; a honestidade, a prova pela autoridade e a expressividade, a persuasão pelo discurso. Ademais, elas respondem, como prática, à divisão de tópicos para o aconselhamento útil e honesto, pois, como afirma Cícero (*De or.* II 82.335), aquele que defende a utilidade deve enumerar as vantagens da paz, das riquezas ou do poder, quando aquele que defende a honestidade deve enumerar os exemplos dos antepassados, o louvor e a dignidade provenientes das ações honestas. Por fim, elas respondem ainda aos preceitos para aquele que dá um conselho sobre a atividade política (*De or.* II 82.337), isto é, conhecer política, discursar com verossimilhança e empregar um gênero de discurso mais elevado e mais ilustre.

A imitação de Salústio nas *Epistulae ad Caesarem*, com vistas à construção da persona oratória (que se baseia no conhecimento da política, de um lado, e no direcionamento da virtude para aconselhar sobre coisas honestas e úteis, de outro), segue a instrução de Quintiliano para a formação do orador como homem público e como indivíduo (Inst. or. I, 9-10). Do orador são

exigidas todas as virtudes do ânimo e a faculdade de bem falar para atuar na vida pública, e por isso mesmo ele necessita da instrução: graças a ela a retórica é uma arte, não um dom natural (*De or.* I 4,14-17; I 35,164; *Inst. or.* II 14,5; LAUSBERG, 1994, §§ 28-45) e é por meio dela que os homens aprendem a conviver politicamente (*De rep.* I, 16, 25; V, 4, 6; LEPORE, 1954, pp. 52-54; MORGAN, 1998, pp. 228-229). Claro está, pois, que a imitação de Salústio nas *Epistulae ad Caesarem* resultou, de fato, em um ideal de orador.

Elocução (*elocutio*) nas *Epistulae ad Caesarem*

As coincidências entre as *Epistulae ad Caesarem* e as monografias salustianas podem ser notadas na elocução e na invenção; devem-se, em parte, à imitação daquilo que Salústio utiliza para justificar sua autoridade no aconselhar e, em parte, à imitação daquilo que em Salústio poder-se-ia chamar estilo. Importante dizer, aqui, que a identidade se verifica ora quanto à invenção, ora quanto à elocução, mas não quanto à disposição porque, enquanto aqueles dois primeiros elementos se correspondem, esse terceiro não apresenta identidade nem quando a imitação ocorre relacionando as partes da *Conjuração de Catilina* ou da *Guerra Jugurtina* com as partes das *Epistulae ad Caesarem*, nem quando a imitação ocorre relacionando as duas *Epistulae ad Caesarem* entre si.

As epístolas e as monografias salustianas identificam-se quanto à autoridade no aconselhamento, que ocorre quando há menção ao empenho dedicado ao conhecimento da política acumulado desde a juventude; à contenção dos afetos e apetites para demonstrar a virtude honesta que o homem político deve demonstrar no serviço à república, a partir dos exemplos opostos, isto é, os amantes do prazer e do luxo; à identificação de Sula como o responsável pelo ingresso dos excessos e arbitrariedades que, mais tarde, geraram conflitos civis; à antiga austeridade dos romanos, que moderava e justificava a prosperidade romana e, por fim, à explicação do poder do dinheiro e da corrupção da juventude no desencadeamento de conflitos civis. Há, pois, nas duas *Epistulae ad Caesarem* o estabelecimento de princípios gerais que depõem sobre a persona responsável pelo aconselhamento – e sobre sua autoridade para aconselhar – cumprindo os requisitos do discurso deliberativo, a saber, a *utilitas* e a *honestas* (*Cíc. De or.* II 81, 333-334).

Dizemos que existem princípios gerais para a construção da persona responsável pelo aconselhamento porque, nas duas *Epistulae ad Caesarem*, apresentam-se os aspectos para tal construção baseados:

- no empenho que o orador destinou ao acúmulo de conhecimento sobre o governo, o que o autoriza falar a César prudentemente sobre a gerência da república;
- na explicitação da causa para a decadência dos costumes, a saber, a corrupção da juventude e a entrega dos homens de má índole a seus apetites;
- no amparo filosófico para justificar as mudanças que Roma sofreu com passar dos séculos (especialmente *Ep. ad Caes. II 5, 3-5*; *Ep. ad Caes. II 5, 3-5 = Bel. Cat. 9, 1-2, 11, 1-5, 12, 4-5*), como as repúblicas mudam dependendo do caráter de quem as governa (*Ep. ad Caes. I 3,1 et seq.*) e de como o homem deve cultivar seu ânimo com as belas ações (*Ep. ad Caes. I 7, 5*).

Quanto à imitação daquilo que em Salústio poder-se-ia chamar estilo, apresentam identificações os trechos de *Ep. ad Caes. II 1, 3*; *II 2, 4*; *II 12, 5 (domi militiaeque) = Bel. Cat. 5, 9; 6, 5; 29, 3; 53, 2*; *Bel. lug. 14, 1; 31, 25* e *Ep. ad Caes. I 5, 1 (satis dictum) = Bel. Cat. 19, 5*; e *Bel. lug. 18, 8*, duas de muitas similaridades e coincidências relatadas por todos os filólogos que estabeleceram o texto integral dos dois discursos nas edições francesa e italiana. Tal identificação é de natureza elocutiva, uma vez que há palavras, expressões ou orações reproduzidas conforme apareçam nas obras de Salústio. A imitação nas *Epistulae ad Caesarem* recai tanto sobre a elocução da obra supérstite de Salústio quanto sobre a persona construída no e pelo discurso desse historiador – e daí a identificação delas com o exórdio da Guerra de Catilina e da Guerra de Jugurta – cujos temas preenchem os quatro aspectos para a construção da persona oratória – paixões, hábitos, idade e fortuna (*Arist. Rhet. 1388B*).

Parece não haver um rol específico de virtudes, tanto nas declamações, em geral, quanto nos *praeexercitamina*, em particular, para aquela parte da elocução que constitui o *ornatus*. Sêneca, o Velho, por exemplo, ora aceita ora recrimina o uso de vulgarismos (*Contr. I. 21*; *I 2,23 [contra o uso]*; *IV. 7*; *IX. 25 [admitindo o uso]*), e mesmo Quintiliano (*Inst. or. VIII 3,22*) não os nega quando

o orador quer provocar o riso⁴. Da mesma forma, Sêneca, o Velho, admite o uso de um vocabulário comum (*cotidianis verbis q.v.* Contr. I 2,23; Suas. II. 13), de neologismos (Contr. VII 6,21), chegando enfim, se não a tolerar, pelo menos atestar a total liberdade no uso das palavras pelos declamadores (Contr. II, 1). Ele reclama apenas da obscuridade devida ao uso combinado de arcaísmos e de vulgarismos (Contr. II, 2).

À colocação de palavras (*ordo*), ao tamanho da oração (*iunctura*) e ao ritmo (*numerus*), Quintiliano chama vigor (Inst. or. IX 4,22), o qual, nas declamações, recebe brilho graças às *sententiae* (FAIRWHETHER, 1981, p. 202 citando Sen. Contr. I. pr. 23 e Quint. Inst. or. VIII 5,1 et seq.; NICOLAÏ in ZOIDO, 2008, p. 170) e a figuras de pensamento, como o *iusiurandum*, a ironia e a *contradictio*.

Quanto à escolha do vocabulário nas *Epistulae ad Caesarem* já existe uma extensa descrição, realizada por Marc Chouet (1950, pp. 9-44), que ressalta o uso de arcaísmos a despeito mesmo da intervenção dos copistas, responsáveis, sem dúvida, por um sem-número de correções do texto no intento de modernizar sua ortografia. Ainda assim, Chouet (citando a edição de Kurfess, de 1930, p. 20-21) noticia os arcaísmos (que aqui reproduzimos) (cf. CLACKSON & HORROCKS, 2008, p. 92-97):

a) / i / > / u / nas formas *aestumant* (II 8,7; 11,1) e *existumauerunt* (II 6,4); *asperume* (I 1,6) e *asperrumis* (II 10,7); *clarissumus* (II 12,5), *deterrumi* (I 4,3), *maxuma* (I 7,3; II 5,1), *maxumam* (II 13,2), *maxume* (I 1,2; 7,1; II 7,2; 12,3); *maxumum* (II 6,4; 7,3); *maxumo* (II 9,1; 13,5); *pessumus* (I 1,6) e *lubet* (II 1,4);

b) / o / > / u / nas formas *uolgi* (I 2,4) e *uolgo* (I 8,3);

c) prefixos não assimilados pela consoante seguinte em *conruant* (I 1,3); *adfinitas* (I 2,2), *inpendebat* (I 2,6); *inmanis* (II 8,4) e *conrigenda* (II 10,1);

d) / p / > / b / em *optinebat* (I 1,1), *apsolui* (I 8,7), *apsurde* (II 8,1), *opsecutus* (I 6,5), *optestor* (II 13,8), *optrectatoribus* (II 13,7) e *pleps* (I 7,2);

e) *quoi* substituindo *cui* em *quoius* (II 1,1; 1,4; 3,2; 8,6; 9,2), *quoiusquam* (II 12,7), *quoiquam* (II 1,1) e *quoi que* (I 5,4; II 12,8);

4 Quintiliano (Inst. Or. II 4, 4) diz que o aluno não precisa e nem deve ser avaliado pelo estilo. Dele é requerido apenas ter a mente fértil, ambição e um espírito imaginativo. O estilo deve ser a preocupação do orador maduro, a quem adotar soluções extravagantes para os casos reais constitui vício (Inst. Or. VI 1, 43).

- f) uo substituindo ue em peruorse (I 1,5), peruorsam (I 7,5), aduorsum (I 1,8; 4,3) e diuorsa (II 12,7) e quom no lugar de cum;
- g) / t / > / d / em haut (I 8,4);
- h) / u / > / e / nos gerundivos faciundo (I 1,2; II 1,6; 4,2), dicundo (II 4,2), reprehendunda (I 8,9);
- i) sinizese em dictust (I 2,7), difficilest (II 7,1);
- j) / i / > / ei / em ineiquorum (I 2,5), formeidatur (I 1,4), tui (II 4,5), ipseius (II 6,5), libidinei (I 5,5), qualeicumque (I 1,1), illei (I 1,5), fidei (II 6,6), ignarei (II 10,9), quei (II 12,1), mortales (I 1,1), quieteis (I 2,5), aequis (II 3,2), alieis (I 8,1), illeis (II 9,4), haberei (I 1,3; II 1,4), inuisier (II 12,7), nequeiret (I 7,1), nequeicquam (I 8,2), utei (I 1,9; II 13,3), sicutei (II 4,2), quein (II 4,2);
- k) infinitivo passivo em -ier (II 12,7 inuisier);
- l) terceira pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo ativo em -ere nas formas verbais fuere (I 1,5), defluxere e restitere (I 2,6), temperauere (I 3,3), tribuere (I 3,4), oppressere (I 8,2), nequiere (II 4,2), coepere (II 5,4), peruenere (II 9,4), corrumpere (II 10,3), distinuere e fecere (II 11,6);
- m) o verbo pollere no sentido de ualere (II 7,4).

No que concerne à imitação de Salústio, entretanto, lembramos que o autor das *Epistulae ad Caesarem* tanto imita passagens da obra do historiador para justificar sua autoridade no aconselhar quanto imita aquilo que se sobressai em Salústio como sendo o seu estilo. Em relação a isso, e a par das identificações entre *Ep. ad Caes. II 1, 3; II 2, 4; II 12, 5 = Bel. Cat. 5, 9; 6, 5; 29, 3; 53, 2; Bel. lug. 14, 1; 31, 25* e *Ep. ad Caes. I 5, 1 = Bel. Cat. 19, 5; e Bel. lug. 19, 8*, Chouet (1950, p. 12-22) também distribui as influências de Salústio no vocabulário das *Ep. ad Caes.* da seguinte maneira (aqui resumidas)⁵:

a) substantivos e adjetivos:

1. cupido (*Ep. ad Caes. II 7,4; 12,4 cp. Bel. Cat. 3,5; 7,3; 10,3 etc.*) no lugar de

⁵ A lista de Chouet inclui ainda preposições e conjunções, mas com a finalidade de filiar as *Ep. ad Caes.* aos textos autorais de Salústio; para isso, o autor verifica o uso dessas classes de palavras de maneira a demonstrar a evolução do estilo de Salústio (1950, p. 20) e destaca quais foram usadas no século I a. C. com o mesmo sentido nas obras do historiador e em Cícero. Assim, em vez de encontrar peculiaridades do estilo de Salústio, o autor se concentra em descrever o que lhe era genérico. Por essa razão, descarto a reprodução integral de sua lista porque sigo a máxima de Quintiliano, segundo a qual se deve imitar o que há de específico no modelo.

cupiditas;

2. a expressão *domi militiaeque* (Ep. ad Caes. II 1,3; 2,3; 13,5 cp. Bel. Cat. 5,9; 6,5; 9,1; 29,3; 53,2; Bel. lug. 14,1; 31,25);

3. *excidium* (Ep. ad Caes. I 5,2 cp. Hist. Frag. I 10; 67, 10), termo desconhecido de Cícero e de César;

4. *factio* e *factiosus* (Ep. ad Caes. II 2,4; 3,3; 4,2; 6,4; 8,6; 9,4; 10,8-9; 11,6 cp. Bel. Cat. 34,2; Bel. lug. 31, 1 etc.) identificando os membros da nobreza;

5. mortais no lugar de homines (Ep. ad Caes. I 1,1; 2,7; 8,9; II 1,1; 1,6; 8,4; 11,4; 12,7; 13,6 cp. Bel. Cat. 1,5; 2,8; 6,4; 10, 5 etc. Bel. lug. 1,5; 6,3; 10,2 etc.);

6. vocábulos raros, como *opulentia* e *socordia* (Ep. ad Caes. I 5,5; II 3,6; 4,2; 10,9 [*socordia*]; II 1,3; 7,5-6 [*opulentia*] cp. Bel. Cat. 4,1; 52,29; 58,4; Bel. lug. 1,4; 2,4; 31,3; 36,3; 55,1; 70,5; 79,5; 85,22 [*socordia*]; Bel. Cat. 6,9; 52,9; 59,22 [*opulentia*];

7. *tempestas* no lugar de *tempus* (Ep. ad Caes. I 5,2; II 11,6; 13,5 cp. Bel. Cat. 7,1; 22,1; 53,5; Bel. lug. 8,1; 30,4; 35,1; 37,1; 65,5), especialmente em construções com ablativo absoluto.

b) verbos e advérbios:

1. *coalescere* (Ep. ad Caes. II 7,2; cp. Bel. Cat. 6,2; Bel. lug. 87,3), *conglobare* (Ep. ad Caes. I 5,2; cp. Bel. lug. 97,4), *disparari* (Ep. ad Caes. II 5,6; cf. com *palari* em Bel. lug. 18,2), *fatigare* (Ep. ad Caes. II 10,5; 13,7; cp. Bel. Cat. 11,7; 27,2; Bel. lug. 3,3; 11,4; 14,20; 56,1; 66,2; 70,1; 73,2; 76,5; 94,3; 111,3) são verbos peculiares a Salústio;

2. *aliter* (Ep. ad Caes. I 5,2; cp. Bel. Cat. 29,3; 44,1); *at contra* (Ep. ad Caes. I 1,6; cp. Bel. Cat. 12,5; Bel. lug. 4,7; 15,3; 16,2; Hist. II 47,2); *contra ea* (Ep. ad Caes. II 10,9; cp. Bel. lug. 57,5; 85,1); *contra* (Ep. ad Caes. I 3,3; cp. Bel. Cat. 20,10; Bel. lug. 97,3; Hist. III 109) são advérbios peculiares a Salústio.

Convém lembrar, no entanto, que a arte converge para os ornamentos do discurso quando exercitada (De or. III 31, 125), e que a imitação não é resultado da escolha de apenas um modelo, mas do que há de aprovado em mais de um modelo, de maneira a produzir a riqueza de temas e a riqueza de expressão.

Ainda que Salústio seja o modelo das *Epistulae ad Caesarem* por excelência, o vocabulário delas recorre ainda aos arcaísmos de Plauto em várias passagens (Ep. ad Caes. I 4,4 *scorta* aut *conuiuia*

exercuerint; cf. Am. 288 haec nox scita est **exercendo scorto**; Ep. ad Caes. II 7,4 satis **pollet**; cf. As. 636 quid **pollent** quidue possunt; uso de **iuxta** como advérbio em Ep. ad Caes. II 6,4; 7,12; 11,4; cf. Mil. Gl. 233-234 ut scias/**iuxta** mecum) (CHOUET, 1950, p. 15-17) para conferir brilho ao ornatus.

A par dos arcaísmos, apresentam-se ainda duas ocorrências de vocabulário comum, característico das declamações conforme a menção de Sêneca, o Velho (cotidianis verbis q.v. Contr. I 2,23; Suas. II. 13), nas passagens (grifo nosso) Ep. ad Caes. I 1,9 quod **multo multoque** asperius est, pacis bonis artibus e Ep. ad Caes. II 7,4 quin animus **magis aut minus** mature, postremo tamen subcumbi; II 7,10 neque de capite, neque de honore ex copiis quisquam **magis aut minus** iudicauerit.

Quanto à disposição das palavras na oração (ordo), Chouet (1950, pp. 25-28), ressalta o predomínio da ordem sujeito mais predicado nas Epistulae ad Caesarem, ocasionalmente havendo construções iniciadas por verbo ou findas pelo sujeito (cf. Ep. ad Caes. I 4,4; 5,3; 5,7; 7,2; 8,2; II 1,1; 6,1; 8,2; 12,3). Quanto ao ritmo (numerus), Chouet (1950, p. 31) noticia a distância entre as cláusulas existentes nas Epistulae ad Caesarem (em que há predomínio do duplo espondeu e do duplo crético) e na oratória ciceroniana (em que predominam o ditroqueu, o crético seguido de um espondeu e o peão primeiro seguido de um troqueu), bem como a pouca coincidência com as cláusulas salustianas (em que predominam o duplo espondeu, o dáctilo seguido de troqueu e espondeu seguido de crético). Quanto ao tamanho da oração (iunctura), por sua vez, o autor atesta o predomínio da hipotaxe e a ocorrência de arcaísmos. Esses últimos sobressaem-se nos seguintes trechos (CHOUET, 1950, p. 22-25):

a) uso de advérbios como atributos em I 6,1 se in uictoria licentius liberiusque quam arctius futuros credebant (cp. Sal. lug. 87, 4 laxius licentiusque futuros) e I 1,5 quia plerique rerum potentes peruorse consulunt;

b) oração infinitiva introduzida por verbo de percepção mais conjunção (sic, ita) em I, 1,10 mihi sic uidetur; I 5,2 ego sic existimo; II 6,2 e 10, 4 sic apud animum meum statuo; II 10, 3 ego ita comperi;

c) concordância lógica entre sujeito e verbo em I 2,6 magna pars... defluxere; pauci restitere.

Mais do que da correção (emmendate dicentium praemium) e da clareza (lucide dicentium praemium), convém ao orador os prêmios do ornato, o qual, segundo Quintiliano (Inst. or. IX 3, 1-

3), é responsável pela simultânea recomendação de arte do orador e da causa defendida. Isso porque o ornato pode ser julgado pelos mais experientes, de um lado e, de outro, admirado pelo público em geral. No entanto, não pertence ao gênero deliberativo, ao demonstrativo e ao judiciário o mesmo tipo de ornato; ao gênero demonstrativo, devotado à ostentação da arte, pedem-se sentenças, nitidez de vocabulário, profusão de figuras, grandeza de metáforas e elaborada composição (Inst. or. IX 3, 12), enquanto nos demais gêneros o ornato deve ser mais austero, menos óbvio e apropriado à causa (Inst. or. IX 3, 13). Quanto à colocação de palavras, a opção pelos sinônimos e pelos vocábulos de som mais harmonioso afasta o discurso de uma linguagem mais ordinária, enquanto a opção pelo arcaísmo tende a inflar o discurso quando incide na obscuridade, uma vez que o excesso de arcaísmos lembra afetação (Inst. or. IX 4, 25-27; cp. Cíc. De or. III 10, 39). Nisso, Quintiliano retoma Cícero (De or. III 38, 152-153), para quem os arcaísmos, os neologismos e as palavras tomadas metaforicamente conferem brilho e ornato ao discurso, conquanto os arcaísmos pesem a favor dos poetas, e não dos oradores.

Já a sententia, figura definida por Quintiliano, na seção destinada à colocação de palavras (ordo), como o principal dos ornamentos (Inst. or. IX 5, 29; para alguns é mesmo o único: q.v. Inst. or. I 8,9), pode ser composta de várias figuras (ibid.), funcionando, tal como o entimema (Inst. or. IV 14, 1; FAIRWHETHER, 1981, p. 203), depois de a audiência ter sido persuadida pelo argumento (Inst. or. IX 5, 10; FAIRWHETHER, 1981, p. 204).

Não há consenso sobre os tipos de figura que compõem a sententia, nem que tipos de figura devem integrar uma declamação, porque dissentem nesse quesito tanto Sêneca, o Velho, quanto Quintiliano (FAIRWHETHER, 1981, p. 210). Quintiliano, porém, diz que as sententiae não devem ser frequentes, nem falsas, nem usadas indiscriminadamente por qualquer um, porque são apropriadas apenas para homens de autoridade (Inst. or. IX 5, 7). As *Epistulae ad Caesarem* fazem largo uso delas, dispostas, não por acaso, em:

1. Quem pode muito é temido, todavia, porque lhe é permitido ser mal.⁶
2. Grandes prêmios provêm de grandes cuidados.⁷

⁶ Ep. ad Caes. I 1, 4 qui plus potest tamen, quia malo esse licet, formeidatur.

⁷ Ep. ad Caes. I 7, 1 magnae curae magnae merces est.

3. Todo o poder cruel é mais severo do que duradouro.⁸
4. [Imagino que] não haja alguém que a muitos assuste sem que de muitos tenha medo.⁹
5. Tudo o que nasce, morre (cp. Sal. Bel. lug. 1, 2 e tudo o que nasce, perece).¹⁰
6. Os sábios travam guerras em benefício da paz, suportam o cansaço na esperança do repouso.¹¹
7. É a imprudência que muitas vezes destrói a si mesma.¹²
8. A fortuna promove muitas coisas segundo sua própria vontade.¹³

Os tratados de Teão, Hermógenes (e a tradução latina de Prisciano), Aftônio, Nicolau e Libânio, entretanto, opõem ao caráter universal das *sententiae* o caráter particular da *anedota* (*chría*). A *sententia* explora o que é ou o que poderia ser considerado um valor universal, justificando-se por si mesma e isenta da menção a um contexto ou a um falante específico, enquanto a *anedota* demonstra, brevemente, o que pensa ou como age um personagem em particular (Th. Prog. 96-97; Herm. Prog. 9; Af. Prog. 7-8; Nic. Prog. 19,25; Prisc. Praex. 30). Considerando-se, portanto, a expressão do que pensa e como age um personagem em particular, considero como *anedota*, na Ep. ad Caes. I 1,2, *quod in carminibus Appius ait fabrum esse suae quemque fortunae* (“o que Ápio diz em seu poema: **“cada um é artífice de sua própria sorte”**).

Tanto a *chría* quanto a *sententia* consistem em exercícios relacionados aos *verba coniuncta* (Quint. Inst. or. X 5, 1-23; LAUSBERG, 1974, §1097), integrando aqueles que dão tratamento distinto à mesma matéria. A *sententia*, pelo fato de não se limitar a um caso particular, é especialmente útil por conferir *auctoritas* ao orador e por servir à tarefa de aconselhar (Quint. Inst. or. VIII 5, 3), valendo tanto como sabedoria popular quanto doutrina filosófica. Ademais, ela respeita a virtude da brevidade, devido a sua inclinação para a sutileza do esclarecimento, e tanto pode ser inserida na argumentação quanto na narração (LAUSBERG, 1974, § 877; 879). A *chría*, por sua vez, é para a *sententia* o que a questão finita é para a infinita; esta é geral, aquela é particular (LAUSBERG, 1976, § 1117).

⁸ Ep. ad Caes. I 3, 2 *cuncta imperia crudelia magis acerba quam diuturna*.

⁹ Ep. ad Caes. I 3, 2 *quemquam multis metuendum esse quin ad eum ex multis formido reccidat*.

¹⁰ Ep. ad Caes. I 5, 2 *orta omnia intereunt* (cp. Sal. Bel. lug. 1,2 *omniaque orta occidunt*).

¹¹ Ep. ad Caes. I 6, 2 *sapientes pacis causa bellum gerunt, laborem spe otii sustentant*.

¹² Ep. ad Caes. I 8, 2 *imprudencia pleraque et se praecipitat*.

¹³ Ep. ad Caes. II 1, 2 *plerasque res fortuna ex libidine sua agitat*.

Assim é que a elocução das *Epistulae ad Caesarem* é constituída não só pela imitação de Salústio, mas também pela imitação de outros autores e pelo uso de *sententiae*. A imitação também é decisiva em relação à construção da credibilidade do orador e à eleição da matéria da obra. Procedendo dessa forma, o orador obedece ao princípio de que a arte deve ser ocultada pelo engenho (Her. IV 3), uma vez que ela permite, também, fazer uso de exemplos alheios (Her. IV 3). Do orador é esperado escolher e ordenar, sob métodos preceptivos, tudo o que é mister escrever (Her. IV 4); da audiência, por sua vez, é esperada a aprovação do orador sabendo o que é e onde reside aquilo que, em seu discurso, causa deleite (Her. IV 4). De ambos, espera-se a ciência (Her. IV 7) de que, se existe arte em compreender o que foi escrito com arte, muito mais existe em escrever com arte.

Disposição (dispositio) nas *Epistulae ad Caesarem*

Das seis partes possíveis do discurso – a saber, exórdio, narração, partição, confirmação, refutação e peroração (Her. I. 4; Cíc. De inv. I xiv.19; Part. or. 27) – a primeira das *Epistulae ad Caesarem* utiliza cinco partes – exórdio, narração, partição, confirmação e peroração –; a segunda, por sua vez, quatro – exórdio, narração, confirmação e peroração. Ambas combinam elementos do discurso deliberativo àqueles do demonstrativo no exórdio, na narração e na conclusão.

As *Epistulae ad Caesarem* respeitam os pré-requisitos que o orador deve conhecer para aconselhar: o conhecimento da política (Ep. ad Caes. I 7, 4; II 1, 3; 5, 1; 12, 4; cp. Her. I 7-8; Inst. or. I 9-10), o discursar com verossimilhança (Ep. ad Caes. I 3, 2; 4, 3; II 1, 3; 3, 1; 5, 1-8; cp. De rep. II 45; De Of. I 81; II 33) e o uso de um estilo elevado e ilustre (De or. II 82, 337). Os documentos cumprem, ademais, a finalidade do discurso deliberativo (aconselhar sobre o que é útil; cp. Part. or. 83-86; 90-91; De or. II 82, 335; Inst. or. III 4, 16; III 8, 22) nas passagens Ep. ad Caes. I 8.7 (com base no que foi apresentado em I 3.1; I 5.1 – 7.5), II 12.3 e II 13.8 (com base no que foi apresentado em II 7.2-12; II 8.1-3; II 10.1 – 12.8). A fim de reforçar o conselho por meio do movimento das afecções (cf. Cíc. De or. II 82, 337) e tornar o ouvinte dócil, benevolente e atento, os documentos apresentam argumentos relativos à noção de dever, o qual se subdivide nas partes da utilidade e da honestidade. Quanto à utilidade, os argumentos destinam-se à manutenção e ao aumento da utilidade comum e concentram-se, essencialmente, na conclusão da guerra (Ep. ad Caes. I 3, 1 – 3, 4) e no impedimento do conflito (Ep. ad Caes. II 5, 1 – 12, 4). Quanto à honestidade, destinam-se

à obtenção do bem, relativo à preservação da vida em comunidade, e concentram-se, essencialmente, na restituição da liberdade, na moralização dos cidadãos (Ep. ad Caes. II 7, 2 – 8, 2; 13,3) e na afirmação da paz (Ep. ad Caes. I 5, 1 – 8, 6).

A fim de estabelecer a credibilidade do discurso, cada parte é submetida a regras que direcionam a matéria: o exórdio e a peroração das Epistulae ad Caesarem, portanto, procuram cativar a audiência pela construção da imagem do orador e do destinatário do discurso (conciliare); a narração, influenciar a audiência graças à enumeração das virtudes de César (mouere) e a confirmação, conquistar a adesão da audiência pelos argumentos relativos à ação do imperador (docere).

Em relação ao exórdio e à peroração, o orador menciona, como método, a experiência política dele e de César; diferencia a situação passada e a presente e demonstra a intenção de aconselhar útil e prudentemente. Na narração, por sua vez, a construção da imagem do destinatário solicita a menção à justiça, à prudência, à coragem e à modéstia, virtudes que caracterizam a causa honesta. Na confirmação, por fim, o propósito do gênero deliberativo – aconselhar sobre o que é útil e necessário – é cumprido pela argumentação sobre os meios para se conseguir os bens e se evitarem os males (restituir a liberdade; moralizar os cidadãos; firmar a concórdia entre jovens e velhos) e sobre o aumento e a manutenção da utilidade comum (concluir a guerra; firmar a paz). A imitação de Salústio, no exórdio e na confirmação, preenche, dessa maneira, um esquema prévio de formulação do discurso, pois é graças à menção das virtudes do homem público, da experiência do orador e da decadência dos costumes somados à finalidade do gênero deliberativo que o conselho ganha base e se sustenta.

Não apenas os documentos cumprem os pré-requisitos para o aconselhamento e a finalidade do gênero deliberativo, como ainda obedecem à submissão das partes do discurso às provas técnicas e às tarefas do orador.

Quanto ao exórdio – que estabelece o gênero da causa, separa o que é justo do que é injusto e amplifica a matéria a fim de acomodar a causa e dispor o ouvinte à persuasão (Cíc. De or. II. 80; II 27, 115; cf. II 28, 121; 29, 128; 77, 310; De inv. I xv. 20; Part. or. 28; or. 122; Top. 97; Quint. Inst. or. IV 1, 5; LAUSBERG, 1994, §§ 263-288) – o orador elogia César, na primeira epístola, devido à

importância de seus feitos, à amenidade que ele demonstrou após a vitória e à sua virtude, que se sobressai à sua boa fortuna. Na segunda epístola, por sua vez, o orador lembra a própria experiência política e a humildade necessária para aconselhar um imperador corajoso sobretudo na adversidade.

Quanto à narração – que estabelece a credibilidade do orador e prepara os argumentos para a confirmação (Her. I. 12; 14; Cíc. De inv. I xix, 27; Part. or. 31; De or. II 326-329; Quint. Inst. or. IV. 2. 40-52; LAUSBERG, 1994, §§ 289-347) – na primeira epístola, o orador adianta as ações de César como justas e relembra as atrocidades cometidas por Pompeu antes da Guerra Civil. Na segunda epístola, o orador expõe os eventos passados que desqualificam seu oponente para a gerência da república, vinculando seu nome ao de Sula. Em ambas as epístolas predomina o ataque a Pompeu, tido ora como general sem capacidade para liderar devido à falta de virtude, ora como cruel com os concidadãos, ora como responsável pelo desconcerto da república.

Assim também na confirmação – que apresenta o conhecimento do orador sobre o funcionamento da cidade através de uma argumentação racional (Cíc. De or. II 330-332; Part. or. 27; q.v. De inv. I xxiv.34; Quint. Inst. or. IV 2, 79; q.v. Quint. Inst. or. V. 1, 1; LAUSBERG, 1994, §§ 348-430) – o orador argumenta, na primeira epístola, sobre o que César deve fazer para a conclusão da guerra e sobre o que deve fazer para a afirmação da paz; na segunda epístola, por sua vez, o que César deve fazer para evitar o conflito.

Por fim, na peroração – que dispõe o ouvinte a favor da causa (Cíc. De inv. I lli.98; Her. II 30, 47; Quint. Inst. or. VI 1,1-7; 27-28; LAUSBERG, 1994, §§ 431-442) – o orador promove o aconselhamento usando da sua própria pessoa e deseja sorte ao imperador para a realização do que seja o mais correto a fazer, reforçando ainda a sua grandeza para a realização das ações que pleiteia. Na primeira epístola, busca-se a conquista (*conquestio*) da simpatia em causa própria e, na segunda epístola, a amplificação e a personificação, *prosopopeia* reforçam o caráter grandioso dos feitos de César pela menção ao poder da fortuna sobre o devir dos homens.

O caráter digressivo da peroração não é regularmente obedecido nas duas *Epistulae ad Caesarem*, porque nelas a peroração filia-se ao gênero demonstrativo. A peroração depõe sobre as

afecções, *affectus* (cf. Quint. Inst. or. VI 1,1), mas o faz de maneiras distintas para atingir o mesmo objetivo, isto é, dispor no destinatário o favor à causa defendida.

Compõe-se como peroração da primeira Epistula ad Caesarem a seção I 8, 7-10, em que o autor promove o aconselhamento usando da sua própria pessoa e deseja ao destinatário sorte para a realização do que seja o mais correto a fazer. Sendo assim, o orador vale-se da *conquestio* (Quint. Inst. or. VI 27-28), a saber, a conquista da simpatia em sua própria causa, que por essa mesma razão não torna a peroração nem longa nem excessivamente patética, para não fatigar o destinatário e fazer regredir sua disposição em aceitar a causa.

Compõe-se como peroração da segunda Epistula ad Caesarem a seção II 13, 1-8, em que o autor lembra a grandeza de César para a realização das ações que pleiteia. Nela, a *conquestio* utiliza expedientes distintos daqueles utilizados no discurso anterior, a saber, a amplificação, *amplificatio*, e a personificação, *prosopopeia*, figura aliás valorizada nessa parte do discurso (Quint. Inst. or. VI 1, 25). Ao lembrar o que a pátria e os pais diriam a César quando da reconstrução da república, o autor reforça o caráter grandioso de seus feitos lembrando o poder da fortuna (13, 7) sobre o devir dos homens, outro dos *loci communes* com os quais se conquista a simpatia do destinatário (cf. Cíc. De inv. I 55, 106).

De um lado, enquanto uma controvérsia completa consistia de proêmio, narração e epílogo, de outro a suasória não requeria a narração, sendo composta apenas de um *principium* e de várias *quaestiones* encerradas por algum tipo de epílogo, que não era obrigatório (FAIRWHETHER, 1981, p. 179 citando Sen. Contr. I.1.24f.; I.1.21; I.6.9; II.2.12; IV pr.8; VII.7.19; Suas. 7.14). Tanto a presença da narração quanto da peroração nas Epistulae ad Caesarem, portanto, não compartilham da disposição das Suasoriae tal como registradas por Sêneca, o Velho. A narração, contudo, entre as partes do discurso, é a que mais contribui para a definição das Epistulae ad Caesarem como exercício tanto pelo seu papel na argumentação quanto pela sua prescrição entre os demais *praeexercitamina*, os quais se combinavam em discursos maiores. No caso desses documentos, a narração traz os *historica exempla* que ornamentam os *loci moralizantes* da confirmação (cf. FAIRWHETHER, 1981, p. 183), daí a sua contraditória importância. Portanto, são propriamente os elementos da disposição retórica que nos devolvem à relação entre imitação e exercício nas Epistulae ad Caesarem.

Questões de gênero discursivo nas *Epistulae ad Caesarem*

Malgrado a correspondência da preceptiva retórica com as lições da história e da filosofia, poder-se-ia contestar a definição das *Epistulae ad Caesarem* como um exemplo de exercício e defender a ideia de que elas sejam, entretanto, textos autênticos de Salústio. Caso é o de Marc Chouet, que ora se refere ironicamente ao autor delas como um “Salústio ressuscitado” ora devotadamente como um “político letrado”, com base nas semelhanças dos documentos tanto em relação às obras autorais salustianas quanto ainda à Guerra Civil de César, e daí sugerindo um vínculo pessoal de amizade e cumplicidade entre as personagens históricas, que se reflete naquilo que compõe a matéria das epístolas. Tais correspondências revelam-se, para Chouet (1950, p. 79-99), nas ideias filosóficas, morais e políticas apresentadas nos dois documentos.

Quanto às ideias filosóficas existe unanimidade, entre os autores, em afirmar que a agitação da guerra civil é um evento para o qual a vontade humana conta pouco em face ao acaso ou a um fado desordenado. Disso deriva que a *uirtus* de César deve subordinar o acaso pelo valor das ações do homem. Ao confrontar a virtude e a fortuna, explicar-se-ia ainda o porquê de as próprias epístolas contrariarem-se nos passos *Epistulae ad Caesarem* I 1, 2 *fabrum esse suae quemque fortunae* (“cada um é artífice de sua própria sorte”) e *Epistulae ad Caesarem* II 1, 2 *plerisque res fortuna ex libidine sua agitat* (“a fortuna promove muitas coisas segundo sua própria vontade”): ambas serviriam para validar as ações de César quer pela proteção da Fortuna, em que se diz ter a personagem se amparado com bastante frequência, pelo valor próprio da *uirtus*, que fabrica o destino de cada um e deve ser mantida com enorme esforço.

Quanto às ideias morais, seria comum a César e a Salústio – entendidos como os agentes históricos – a necessidade de resistir à corrupção moral e à decadência dos costumes, o que se traduz num padrão de ação política. As ideias políticas que reforçam esse padrão referem-se ao patriotismo desinteressado, que caracterizava os primeiros romanos, comparado à falta de concórdia entre os ordines por conta da degeneração moral. A decadência dos costumes revelaria, assim, a oposição do historiador à nobreza e mesmo à miséria material e moral da plebe.

A alegação de que as epístolas sejam autênticas, portanto, apoia-se na busca de identificações de ideias entre Salústio e César, mas não explica o porquê da divisão ordenada da matéria, da

presença de *sententiae* e da imitação da Conjuração de Catilina e da Guerra Jugurtina em uma correspondência particular. A nosso ver, não haveria razão para Salústio imitar-se a si mesmo numa epístola, nem para dividir a matéria ordenadamente num discurso que não demanda cuidados específicos em relação à disposição, nem mesmo para valer-se de uma elocução ornada e de um estilo elevado quando o destinatário das epístolas é um indivíduo com quem, ademais, Salústio teria possuído uma relação de amizade e de proximidade. Queremos dizer com isso que, tal como chegaram a nós, as *Epistulae ad Caesarem* não responderiam ao decoro do gênero (*sermo*), nem ao decoro da espécie (*epistula*), nem mesmo ao decoro da elocução, no caso de serem consideradas autorais.

Com efeito, a distinção entre os gêneros da arte consiste, essencialmente, no decoro ou propriedade existente entre a matéria e as palavras. Cícero, por exemplo, comenta o total equívoco que há em se usar um estilo elevado, diante de um só juiz, na defesa em juízo de casos, por exemplo, como os de estilicídio, ou ainda de um estilo remisso num discurso pronunciado diante do povo romano. Isso porque, se a palavra perde a força sem a matéria, então a matéria é também aprovada ou rejeitada de acordo com as palavras pelas quais é expressa (*Or. XXI* 72; cp. *Off. I* 40, 144).

Tendo em conta a noção do decoro referente ao aconselhamento, Sêneca diferencia a conversação (*sermo*) do discurso oratório (*disputatio*), dizendo que esse é preparado e revestido de mais aparato, quando aquela é composta de palavras mais despretensiosas para penetrarem no entendimento de forma mais rápida e fácil¹⁴. Disso deriva que o *sermo* não é um gênero de discurso destinado ao público, quando o é a *disputatio*¹⁵; daí a filiação do *sermo* ao conselho do filósofo e da *disputatio*, ao conselho do orador. Assim é que o estilo do filósofo é humilde, quando o estilo do orador é grave, porque o filósofo quer ensinar e o orador, mover os ânimos¹⁶.

¹⁴ Ep. Mor. 38 **“A conversação é muito mais eficiente, porque num minuto introduz-se no ânimo: os discursos oratórios preparados e profusos possuem mais estrépito diante do povo e menor familiaridade”**; *Plurimum proficit sermo, quia minutatim irrepit animo: disputationes praeparatae et effusae audiente populo plus habent strepitus, minus familiaritatis.*

¹⁵ *ibid.* **“A filosofia é um bom conselho: ninguém dá conselho em público”**; *Philosophia bonum consilium est: consilium nemo clare dat.*

¹⁶ *ibid.* **“às vezes é necessário valer-se do debate público, por assim dizer, no qual aquele que duvida deve ser persuadido; mas quando não se pretende fazer com que se queira aprender, e sim que se aprenda, deve-se recorrer a um vocabulário mais remisso: facilmente penetra e se fixa; nem é preciso o excesso, e sim a eficiência”**; *Aliquando utendum est et illis, ut ita dicam, contionibus, ubi qui dubitat impellendus est; ubi vero non hoc agendum est, ut velit*

Isso faz da epístola uma espécie mais conveniente ao filósofo e o discurso deliberativo, ao orador, pois este dirige-se a uma audiência num estilo grave, quando aquele dirige-se a um só ou a poucos num estilo humilde¹⁷.

Cumpra ainda dizer que, se o discurso oratório (*disputatio*, *contentio*) possui regras específicas e determinadas pelos rétores, o mesmo não se dá com a conversação (*sermo*) ou, caso se desse, pelo menos não seria da mesma forma como ocorre no discurso oratório (Cíc. *Off.* I 37, 132), muito embora valha para o *sermo* os mesmos preceitos que se aplicam à *disputatio* no que concerne às palavras, a saber, a suavidade e a clareza (Cíc. *Off.* I 37, 132- 133).

Cícero (*Off.* I 37, 132) diz que o discurso acomodado às causas forenses, às assembleias e ao senado (*contentiones*) possui vigor diferente daquele acomodado às reuniões, às discussões, aos grupos de amigos e aos banquetes (*sermones*). Quer dizer, a distinção entre *sermo* e *contentio* (ou *disputatio*) reside no vigor oratório (*uis*), que nas deliberações é máximo (Cíc. *Or.* 23, 76; *De or.* I 60, 255) e, no *sermo*, é remisso (Sên. *Ep. Mor.* 38 “**deve-se recorrer a um vocabulário mais remisso**”; *ad haec submissiora verba veniendum est*). Entretanto, o próprio Cícero acrescenta que os rétores tomaram conta da preceituação tanto de um gênero de discurso quanto do outro e que o *sermo* pode ter como matéria não só a doutrina, mas também os estudos, os assuntos domésticos e os assuntos da república (*Off.* I 37, 135).

Assim é que as *Epistulae ad Caesarem* compartilham muito das características do discurso oratório e pouco da conversação (*sermo*) ou antes, da espécie das epístolas. Primeiro, porque são preparadas e revestidas de aparato, isto é, o estilo delas é grave, o que se evidencia pelo uso de arcaísmos e de *sententiae*; segundo, na divisão das partes do discurso e na obediência às tarefas do orador, os documentos seguem as regras da arte da eloquência.

A classificação das *Epistulae ad Caesarem* como epístolas limita-se, portanto, à representação de um remetente e de um destinatário. Mais do que qualquer outra espécie de texto, a epístola é

discere, sed ut discat, ad haec submissiora verba veniendum est. Facilius intrans et haerent; nec enim multis opus est sed efficacibus.

¹⁷ *ibid.* “**com razão exige que aumentemos** a troca de correspondência: a conversação é muito mais eficiente, porque num minuto introduz-se no ânimo: os discursos oratórios preparados e profusos possuem mais estrépito **diante do povo, e menor familiaridade**”; *Merito exigis ut hoc inter nos epistularum commercium frequentemus. Plurimum proficit sermo, quia minutatim irrepit animo: disputationes praeparatae et effusae audiente populo plus habent strepitus, minus familiaritatis; cp. Hor. Ep. 2. 1. 4; 2. 2. 22; Cíc. Att. 1. 9. 1; Fam. 9. 21. 1; 13. 19. 3; Her. III 23).*

resultado de um jogo calculado de relações sociais, na medida em que uma das partes escolhe a apresentação de si e do que diz com base no tipo de relação que espera cultivar com a outra parte. No caso das *Epistulae ad Caesarem*, esse jogo pressupõe não apenas a diferença entre o **aconselhador e o aconselhado, mas ainda um “código de etiqueta” para o aconselhador dirigir-se a um superior**, ainda que faltem a essas epístolas as *formulae decorosas* para o gênero. Se ainda as denominamos epístolas, entretanto, é por considerar o fato de que elas evidenciam a preocupação do emissor com a extensão do texto (*Ep. ad Caes. I 8,7; II 13,8*) e cumprem a função parenética da epistolografia, porque se espera da epístola um brinde ao seu leitor, isto é, os preceitos do que se deve saber para bem viver (*Cíc. Fam. 4. 6. 13; 6. 10. 6*).

Parece claro, portanto, que a natureza de exercício das *Epistulae ad Caesarem* não faz delas nem um discurso de orador, nem uma conversação, nem uma epístola propriamente, mas uma junção dos elementos de cada um deles no intuito de configurar uma peça de exibição de talento. Acrescentamos ainda que elas apresentam a divisão das partes do discurso de acordo com o gênero deliberativo, muito embora a disposição não seja objeto específico de preceituação pelos rétores no que se refere ao discurso de aparato. Com efeito, esses documentos reforçam a afirmação de que os exercícios de formação do orador constituem um gênero próprio, a *declamatio*, distinto daqueles usados em situações reais quer pela inexistência do caso quer pela afetação da linguagem, a qual não se acha entre os elementos legítimos do discurso deliberativo (*Quint. Inst. or. III 8, 62 et seq.*; SCHWARTZ, 2000, p. 273-278).

As *Epistulae ad Caesarem* somam os elementos do *sermo* e da *disputatio* por possuírem como matéria os assuntos da república – tratados ademais em estilo elevado e dispostos nas partes do discurso conforme os *officia oratoris* – mas destinarem-se a uma audiência que não deve ser necessariamente persuadida, e sim reconhecer o talento do orador pelos argumentos que utiliza ao imitar Salústio aconselhando César. Isso porque a edificação da *auctoritas* do orador no discurso e elementos próprios da elocução servem como indício, nas *Epistulae ad Caesarem*, da imitação de Salústio. Utilizado como modelo, esse historiador pode trazer a excelência desejada ao oferecer glória ao talento do orador e reter a memória dos eventos para as futuras gerações, evitando o tédio graças ao uso de palavras arcaicas e de figuras mais livres (*Quint. Inst. or. X 31 et seq.*). Embora a influência de Salústio em relação à elocução seja parcial, a imitação do referido

historiador define um espectro de figuras adequadas ao discurso, além de dispor ao orador qual matéria serve para a situação da iminência de um conflito civil. Nesse sentido, as *Epistulae ad Caesarem* não valem para persuadir sobre um problema real, porque seu tema é fictício. Quer dizer, por constituir-se discurso de personagem, elas servem para demonstrar a habilidade do orador (cp. COSTRINO, 2010, p. 39).

Pelo exposto, é possível dizer que as duas *Epistulae ad Caesarem* caracterizam-se menos pelo gênero de discurso ao qual estão identificadas, e mais por um expediente retórico particular – a prosopopeia –, que é essencial para a sua construção. Por causa disso, o autor, o discurso e o destinatário são convencionalmente ficcionais. Outros exemplos disso são numerosos, indo desde pequenos monólogos nas obras filosóficas (por ex. *Sen. De ira* I 3, 1-2; *De Clem.* I 1, 2), nas próprias *Epistulae ad Caesarem* (II 13, 1-3), os discursos das figuras históricas reconstruídos pelos historiadores em suas monografias (por ex. *Salústio, Bel. Cat.* 51. 1-43), excursos poéticos (por ex. *Lucano, Phar.* I 190-193) até mesmo obras inteiras (por ex. as *Heroides* ovidianas).

Em todo caso, as *Epistulae ad Caesarem*, pertencentes ao gênero das declamações porque são discurso de personagem, configuram-se como uma imagem da eloquência deliberativa semelhante à verdade¹⁸, compostas em linguagem ornada a fim de deleitar uma audiência. Decerto, a verossimilhança com que a matéria foi tratada, no que se refere ao perigo de uma guerra civil, contribuiu por muito tempo para a negação de sua artificialidade. Elaborando uma longa lista das virtudes do príncipe e orientando-o moralmente a agir pelo bem de todos, entretanto, as epístolas mostram-se fiéis aos princípios que caracterizam o orador como *uir bonus dicendi peritus*. Dessa forma, demonstram tanto uma educação oratória adequada quanto um estudo diligente das virtudes do homem público, numa forma tal que essas sirvam, mais do que para ilustrar a educação oratória, para orientá-la.

* * *

¹⁸ Quint. *Inst. Or.* II 10, 12 “uma vez que a declamação, por ser a imagem dos julgamentos e dos aconselhamentos, deve ser semelhante à verdade”; *quare declamatio, quoniam est iudiciorum consiliorumque imago, similis esse debet veritati.*

TRADUÇÃO DAS EPISTULAE AD CAESAREM¹⁹

I

I 1. Tinha-se antes por verdade que a fortuna dava os reinos e os impérios como um presente, assim como outros bens avidamente desejados pelos mortais, não só porque tinham sido muitas vezes concedidos aos indignos quase por capricho, como também não permaneceriam a salvo nas mãos de ninguém. 2. Mas a prática ensinou que é verdade aquilo que Ápio diz em seu poema: “cada um é artífice de sua própria sorte”; principalmente no que diz respeito a ti, pois foste tão mais longe do que os demais, que antes os homens se cansariam celebrando teus feitos do que tu, empreendendo feitos dignos de celebração. 3. Tal como uma construção, aquilo que se obtém pela virtude deve ser mantido com enorme esforço, para não se deformar pela incúria ou desmoronar pela fragilidade. 4. De fato, não há quem conceda de livre e espontânea vontade seu poder a outrem e, embora seja bondoso e clemente, quem pode muito é temido, todavia, porque lhe é permitido ser mal. 5. Disso sucede que muitos poderosos tomam decisões erradamente, e tanto mais fortes se julgam quanto mais fracos foram aqueles sobre os quais imperam. 6. Convém te esforçares no sentido oposto, sendo, tu mesmo, bom e diligente para que governes os melhores. Com efeito, os piores homens suportam penosamente um chefe. 7. Mas para ti o que é mais difícil do que para todos os teus antecessores é isto: organizar o que obtiveste com armas. Foste mais correto na guerra do que outros, na paz. 8. Para isso os vencedores buscam a presa; os vencidos são cidadãos. Em meio a tais dificuldades debes também salvar e preparar a república para o futuro, não só com o apoio das armas ou com as investidas contra os inimigos e sim – o que é muito e muito mais difícil – com as vantagens da paz. 9. O momento pede que todos, de grande e pequena sabedoria, exponham a melhor opinião

¹⁹ O texto original foi retirado de PSEUDO-SALLUSTE. *Lettres a César. Injures; texte établi, traduit et commenté par A. Ernout.* Paris: Collection Les Belles Lettres, 1962. A versão estabelecida nessa edição segue a de Kurfess.

que tiverem. **10.** No entanto me parece que, como quer que tenhas obtido a vitória, assim também o será em relação ao futuro.

II 1. Mas agora, para que melhor e mais facilmente decidas que caminho seguir, aceita em poucas palavras o que o ânimo me adverte.

2. Estiveste em conflito, imperador²⁰, contra um homem ilustre, de grande autoridade, ávido pelo poder, dotado de maior sorte do que esperteza, a quem seguiram uns poucos que se declararam inimigos teus por injúria, bem como aqueles a quem arrastou o parentesco ou alguma outra necessidade. **3.** Não houve quem dividisse o poder com ele e, se não surgisse alguém que pudesse ser tolerado, o mundo não se abalaria com esta guerra. **4.** Outro número de pessoas, mais pelos hábitos do vulgo do que por bom senso, seguiram uns aos outros como quem segue o mais prudente. **5.** Ao mesmo tempo, homens manchados por toda a luxúria e torpeza avançaram contra teus acampamentos, levados pelas calúnias de infames na esperança de tomar o poder, e ameaçavam abertamente os inocentes com a morte, roubo e tudo enfim que agrada a um espírito corrompido. **6.** Grande parte desses, percebendo que tu não perdoavas as dívidas nem vias concidadãos como inimigos, desistiu; poucos preferiram resistir nos acampamentos a permanecer em Roma, tamanha era a soma que deviam aos credores. **7.** Por essas mesmas razões, é espantoso dizer quais e quantos mortais passaram para o lado de Pompeu e como se serviram dele, durante toda a guerra, como de um templo sagrado e inviolável.

III 1. Já que caberá então a ti, vencedor, dispor da paz e da guerra, resolve, para concluir essa como convém a um cidadão e fazer daquela a mais justa e duradoura, o que deve ser feito primeiro em relação a ti, porque tu o decidirás da melhor maneira possível. **2.** Quanto a mim, julgo que todo o poder cruel é mais severo do que duradouro, e imagino que não haja alguém que a muitos assuste sem que de muitos tenha medo: viver desta maneira é duvidoso, é viver numa guerra eterna, porque jamais se está a salvo nem pela frente, nem pelas costas, nem pelos lados, estando sempre em perigo ou assustado. **3.** Quem, ao contrário, abrandou o poder com benignidade e clemência, a ele tudo parece feliz e calmo, e mesmo os inimigos dão-lhe um tratamento mais justo do que os cidadãos a estrangeiros. **4.** Sei que haverá quem diga que eu

²⁰ Traduzo o termo *imperator* como “imperador” para denotar o sentido civil do termo (e não militar), tal como indica Syme (1959, p. 341-347).

desmereço tua vitória com estas minhas palavras, e que sou demasiadamente generoso com os vencidos. Na verdade, aquilo que tanto nós quanto nossos antepassados concedemos aos povos estrangeiros, inimigos nossos por natureza, penso eu deva ser dado aos cidadãos, e não deve ser vingado, como no ritual bárbaro, a desgraça com a desgraça e o sangue com o sangue.

IV 1. Por acaso caíram no esquecimento aqueles rumores que, antes da guerra, censuravam Cneu Pompeu e a vitória de Sula? Domicio, Carbão, Bruto e outros tantos assassinados não pelo direito dado em uma guerra, mas sim depois, quando suplicavam pelo fim desta terribilíssima atrocidade? E a plebe romana abatida como gado no campo? **2.** Oh, quão cruéis e desumanos foram, antes de tua vitória, os assassinatos de cidadãos às escondidas, a repentina mortandade, a fuga de mulheres e de crianças para o seio de seus pais e de seus filhos, os lares destruídos! **3.** É para isso mesmo que eles te exortam; a questão é saber se as injustiças serão cometidas pelo arbítrio teu ou dele, e se a república não será aceita por ti, mas capturada; para esse fim, cumprido o serviço militar, os teus melhores e mais antigos soldados levantaram as armas contra os pais e os irmãos (outros contra os filhos): para que os mais vis mortais obtenham, pela desgraça alheia, os ganhos para sustentar o ventre e a insaciável luxúria, e sejam a desonra de uma vitória, maculando com seus delitos a integridade dos bons. **4.** Eu julgo de fato que tu não ignoras como alguns deles se comportavam com modéstia no momento em que a vitória era incerta, e como nenhum conduziu as operações de guerra entre prostíbulos e festins; para eles, mesmo em tempo de paz entregar-se a tais prazeres seria uma desonra.

V 1. Sobre a guerra foi dito o bastante. Quanto à afirmação da paz, preocupação tua e de todos os que te seguem, peço-te considerar inicialmente qual seja o objeto de tuas deliberações; assim, distintas as vantagens das desvantagens, caminharás por uma estrada livre rumo à verdade. **2.** Eu particularmente acredito que tudo o que nasce, morre, e que, neste momento, a destruição se aproxima de Roma: os cidadãos lutarão contra cidadãos, e assim, extenuados e exangues, serão presa fácil de um rei ou de uma nação – de outra maneira nem o mundo inteiro nem todos os povos coligados seriam capazes de destruir ou abater este império. **3.** Devem pois serem firmadas, acima de tudo, as vantagens da concórdia e repudiados os males da discórdia. **4.** Isso ocorrerá se reprimires o excesso de luxo e de roubo, não reclamando as antigas instituições (que são, há muito tempo, por causa da corrupção dos costumes, alvo de escárnio), mas

determinando a cada um o limite de despesas de acordo com seu patrimônio familiar, **5.** ainda que se tenha introduzido o costume de os jovens consumirem o que é seu e o que é alheio, e julguem extremamente belo não recusar o prazer próprio nem o que os outros lhe pedem. Isso eles julgam ser virtude e grandeza de espírito; o pudor e a modéstia julgam ser indolência. **6.** É assim que um espírito feroz, ao entrar no mau caminho, sem que o satisfaça aquilo que costumava ter, vai de encontro ora aos aliados ora aos concidadãos, perturba a ordem, busca novas negociações para dívidas antigas. **7.** Portanto, no futuro, deve-se exterminar a usura de maneira que cada um de nós cuide de nossos próprios interesses. **8.** Eis a maneira mais simples e mais verdadeira para chegar a isso: que o magistrado sirva ao povo, não aos credores, e ostente a sua grandeza de espírito fazendo com que a república ganhe, não perca.

VI 1. Sei como será difícil, a princípio, essa tarefa, especialmente àqueles que acreditavam obter com a vitória mais excesso e permissão do que restrições. Se te preocupares com a salvação deles em vez de seus desejos, assegurarás uma paz duradoura a eles, a nós e aos aliados. Porém, se a juventude mantiver este comportamento e estes artificios, esta tua fama singular em breve cairá junto à própria Roma. **2.** Por último, os sábios travam guerras em benefício da paz, suportam o cansaço na esperança do repouso. Se não fizeres da paz algo duradouro, de que te servirá vencer ou ser vencido? **3.** Portanto ocupa-te – pelos deuses! – da república e, como é de teu costume, enfrenta até o fim todas as dificuldades, já que somente tu podes remediá-la, ou ninguém mais se atreverá a isso. **4.** Não há ninguém que te peça seres cruel nos castigos ou rígido nos julgamentos, maneiras pelas quais a cidade não é reformada, mas destruída. Deves afastar da juventude as más condutas e os desejos perversos. A verdadeira clemência está nisto: ter impedido que os cidadãos sejam expulsos da cidade, mesmo se o merecessem; tê-los preservado da estupidez e dos falsos prazeres; ter estabelecido a paz e a concórdia e não ter sido condescendente com a ignomínia deles, não ter sofrido com seus delitos, concedendo no presente o que será no futuro um mal.

VII 1. No que me diz respeito, meu espírito se apoia principalmente naquilo que outros temem: na grandeza da obra pela qual terras e mares serão por ti conquistados. Embora tamanha sagacidade não queira chegar a resultados modestos, grandes prêmios provêm de grandes cuidados. **2.** Deves, portanto, tomar providências para que a plebe, corrompida pelas

liberalidades e pela distribuição de alimento, faça seus negócios sem contribuir para a calamidade pública, e para que a juventude empregue seu vigor na integridade e naquilo que merece esforço, e não no dispêndio e nas dívidas. **3.** Isso poderá acontecer se impedires o uso e o respeito ao dinheiro, que é a maior causa da desgraça dos homens. **4.** Refletindo muitas vezes comigo mesmo sobre aquilo que pôde proporcionar glória aos homens ilustres e aumentar as riquezas de povos ou nações, e depois sobre as causas que destruíram impérios e reinos enormes, percebia que as causas da ventura e da ruína eram sempre as mesmas: todos os vencedores haviam desprezado as riquezas, enquanto os vencidos haviam-nas desejado. **5.** Não há outra maneira de o homem elevar-se e, sendo mortal, poder atingir o divino, a não ser renunciando ao dinheiro e aos prazeres do corpo, entregando-se ao cultivo de sua própria alma, sem assentir ou favorecer à ambição e satisfazer desejos ímprobos, mas ao exercitá-lo nas tarefas difíceis, na paciência, nos bons preceitos, nas belas ações.

VIII 1. Com efeito, construir casas e fazendas, orná-las com estátuas, tapetes e outras obras de arte para chamar mais a atenção do que elas fazem por si mesmas não é ter riquezas por distinção, e sim tê-las por depravação. **2.** Considero que aqueles que costumam encher o estômago duas vezes ao dia e não passar uma só noite sem a companhia de meretrizes, sendo assim escravos do espírito que deveriam dominar, mais tarde, tendo-o enfraquecido e vacilante, debalde quererão exercitá-lo. **3.** Na verdade, é a imprudência que muitas vezes destrói a si mesma. Esse e todos os outros males, assim como a honra concedida ao dinheiro, acabariam se nem a magistratura nem outras coisas desejadas pelo vulgo fossem colocadas à venda. **4.** Deves fazer com que a Itália e as províncias fiquem, de alguma maneira, livres de perturbações. E isto não é difícil de ser feito. **5.** De fato, são sempre os mesmos que causam desgraças ao abandonar suas casas e ocupar outras ilicitamente. **6.** Da mesma forma, deves fazer com que o serviço militar não seja injusto ou desigual, como tem sido até agora, quando alguns têm trinta anos de serviço prestado, enquanto outros sequer chegam a servir. O trigo, que foi dado outrora como um prêmio aos ignavos, convêm distribuí-lo pelos municípios e colônias àqueles que retornarem a seus lares tendo cumprido o tempo de serviço militar.

7. Sobre aquilo que é necessário à república e que será para ti motivo de glória deliberei e expus o mais brevemente possível. **8.** Contudo, não seria ruim falar em meu próprio nome

mais algumas palavras. **9.** Muitos mortais possuem ou fingem possuir inteligência suficiente para julgar; no entanto é certo que, se para repreender palavras e ações alheias o espírito deles se inflame, parece difícil que a boca se abra ou a língua se disponha a expor o que se delibrou intimamente. Não me arrependo de modo algum em me sujeitar às suas críticas, pois mais me irritaria ficar calado. **10.** Portanto, quer sigas por este caminho, quer por outro melhor, com minhas palavras e com minha ajuda fiz o que pude. Resta-me pedir que os deuses imortais aprovem e concedam sucesso àquilo que desejares.

II

I 1. Eu sei o quão difícil e grosseiro seja dar um conselho a um rei, a um imperador, ou a qualquer mortal, enfim, cujo poder chega ao máximo, não só porque ele poderia ter ao redor de si um séquito de conselheiros como também, em relação ao futuro, ninguém seja suficientemente hábil e prudente. **2.** Além disso, ocorre frequentemente que os maus conselhos vinguem em vez dos bons, porque a fortuna promove muitas coisas segundo sua própria vontade. **3.** Mas desde jovem meu interesse foi zelar pela república, e fiz um grande esforço em conhecê-la não apenas para exercer cargos públicos, os quais muitos alcançaram de maneira ilícita, e sim para que tivesse o conhecimento da república na paz e na guerra, e de quanto podia a opulência de armas e de homens. **4.** Assim, depois de pensar muito, tomei a decisão de colocar minha fama e minha modéstia atrás de tua dignidade, e de correr todo o tipo de perigo, desde que disso resulte a tua glória. **5.** Não decidi isso temerariamente ou em consequência de tua fortuna, mas porque averigui em ti, particularmente, uma só admirável arte, além de outras: tua coragem é sempre maior na adversidade do que na sorte. **6.** Contudo é mais evidente, a deduzir de outros mortais, que os homens antes se cansaram de louvar e admirar teus feitos, do que tu, de empreender feitos dignos de louvor.

II 1. Na verdade, julguei que nada de tão sublime pode ser encontrado que já não esteja em teu pensamento, **2.** nem te escrevi aqui meu parecer sobre a república porque valorizaria meu conselho e meu talento mais do que o justo. Contudo, entre os trabalhos da milícia, entre

batalhas, vitórias e o comando militar, decidi avisar-te dos assuntos urbanos. **3.** Pois, se tens no peito a convicção de te vingares do ímpeto dos inimigos, ou também manténs os benefícios do povo à revelia do cônsul, teu adversário, pensas em coisas indignas de tua virtude. **4.** Porém, se há em ti aquela disposição, que desde o princípio já dispersou a facção da nobreza, restituiu de uma cruel servidão a liberdade para a plebe romana, derrotou, inerte, as armas dos inimigos durante a pretura e promoveu tantas e tão importantes ações na paz e na guerra que nem mesmo os inimigos ousariam queixar-se senão de tua grandeza, aceita então aquilo que direi sobre o bem comum, que acharás verdadeiro ou decerto não distante da verdade.

III 1. Uma vez que Cneu Pompeu, no entanto, ou por desatino ou por preferir algo que te obstruísse, assim se enganou, entregando as armas às mãos dos inimigos, deves restabelecer a mesma situação a partir da qual ele desconcertou a república. **2.** Antes de tudo, ele restituiu a uns poucos senadores o sumo poder de administrar os impostos, os gastos públicos e as decisões judiciais, e por meio de leis iníquas lançou sem demora a plebe romana, que outrora possuía o máximo poder, à escravidão. **3.** Mesmo entregues, como antigamente, às três ordens, é a mesma facção que rege as matérias judiciais, fazendo e desfazendo o que quer, perseguindo inocentes, concedendo cargos públicos aos seus. **4.** Não se impede um crime, uma infâmia, uma torpeza sem que eles tomem um cargo, o qual, se for vantajoso, roubam ou põem a perder. Por fim, como numa cidade capturada, eles se valem, no lugar das leis, de sua ganância e licenciabilidade. **5.** Mas eu de fato não me admiraria se eles, como de costume, transformassem em escravidão uma vitória alcançada com virtude. **6.** Porém os homens mais covardes, dos quais toda a força e virtude estão situadas na língua, promovem, insolentes, uma dominação imposta pela ventura e fraqueza de outrem. **7.** Afinal, que sedição e dissensão civil extinguiram tantas e tão ilustres famílias? Ou de quem o ânimo foi, mesmo na vitória, tão precipitado e tão imoderado?

IV 1. Lúcio Sula, que tudo pôde fazer na vitória por meio da lei da guerra, ainda que compreendesse que suas facções eram munidas pelo suplício dos inimigos, contudo preferiu, depois de uns poucos assassinatos, impedir outros, tanto pela generosidade quanto pelo medo. **2.** Mas – por Hércules! – a comando de Marco Catão, Lúcio Domício e de outros da mesma facção, foram oferecidos como vítimas quarenta senadores, muitos, aliás, jovens promissores, enquanto a espécie mais perigosa de homens não pode se saciar do sangue de tantos míseros

civis: nem os órfãos, nem os pais de idade avançada, nem a dor e o lamento de homens e mulheres venceram-lhes o ânimo cruel. Ademais, dizendo e fazendo o mal com crescente crueldade, quiseram privar uns de sua dignidade, outros dos direitos de cidadãos. **3.** Então, o que dizer de ti, cujo agravo os homens mais ignaros querem provocar a custo da própria vida, se convier? Não possuem maior desejo de poder – embora esse lhes venha sem esperarem – do que inveja, em razão de tua dignidade. Além disso, é mais conveniente para eles colocar em risco a liberdade por meio da tua desgraça do que, por meio de ti, de grande tornar máximo o poderio do povo romano. **4.** Por isso, também deves prever como estabilizar e consolidar a situação. **5.** Na verdade, aquilo que minha mente me apresenta eu não hesitarei em dizer. O resto cabe ao teu juízo aprovar: aquilo que julgues verdadeiro e útil a fazer.

V 1. Em duas partes eu julgo que a cidade está dividida – de acordo com o que tive conhecimento dos antigos: em patrícios e plebe. Antigamente, aos patrícios pertencia o sumo poder, e à plebe uma força muito maior. **2.** Foi assim que muitas e muitas vezes houve conflito na cidade, e sempre a força da nobreza foi diminuída e o direito do povo, ampliado. **3.** Mas a plebe até ali vivia livremente, porque o poder de ninguém estava acima das leis, nem o nobre se antepunha ao ignóbil pelas riquezas ou soberba, mas pela boa fama de suas ações: o homem mais humilde não era privado, nas lavouras ou na milícia, de nenhuma coisa honesta – era o bastante para si e para a pátria. **4.** Mas quando a inércia e a pobreza paulatinamente obrigaram-nos, expulsos dos campos, a ter morada incerta, eles começaram a reivindicar outros bens e a tratar sua liberdade, e com ela a república, como algo venal. **5.** Assim, paulatinamente, o povo, que era senhor e tinha mando sobre todos os povos, perdeu a união e, em vez de um poderio único, cada um criou para si, privadamente, a escravidão. **6.** Por consequência essa multidão, primeiramente imbuída de maus hábitos e depois lançada a diferentes formas de atividade e de vida, de modo algum de acordo consigo, parece-me decerto pouco idônea para administrar a república. **7.** Ademais, acrescidos de novos cidadãos, toma-me uma grande esperança de haverem outros que despertem para a liberdade, visto que o apreço tanto nasce, aos patrícios, da liberdade mantida, quanto, à plebe, da servidão perdida. **8.** Eu creio que deves estabelecer os novos misturados aos mais velhos nas colônias; assim também a força militar será mais poderosa e a plebe, ocupada com assuntos virtuosos, deixará de promover o mal coletivo.

VI 1. Mas não ignoro nem estranho – quando tais coisas ocorrerem – quanta violência e quais tormentas entre os homens nobres se desencadearão; como, por misturarem-se inteiramente todas as coisas, indignar-se-ão; quando esta servidão for imposta aos antigos cidadãos e, por fim, um reino provir de uma cidade livre, onde pela ação de um só homem uma grande multidão alcançará a cidadania. **2.** No entanto, tenho a convicção de que admite um grande crime aquele que obtém o reconhecimento por meio da desgraça da república; mas quando o bem público também é usado como privado, duvidar em atacar é, como realmente penso, preguiça e indolência. **3.** Marco Druso sempre se dedicou com grande empenho à causa dos nobres, como tribuno; não teve a intenção de fazer coisa alguma se, a princípio, não fossem eles os conselheiros. **4.** Mas os homens sediciosos, aos quais o dolo e a malícia eram mais importantes do que a confiança, quando compreenderam que por um só homem foi dado a muitos mortais o maior dos benefícios, cada um deles, culpado de ter um espírito ruim e traiçoeiro, julgou Marco Druso como a si mesmo. **5.** Assim, com medo de que por tamanho reconhecimento pudesse ele sozinho resolver a situação, contra isso sabotaram não só os planos dele, mas também os seus próprios. **6.** Por isso, debes procurar com muito cuidado, imperador, muita proteção e amigos fiéis.

VII 1. Não é difícil para o homem perseverante derrotar o inimigo à sua frente: cabe aos bons não provocar nem evitar os perigos ocultos. **2.** Assim, quando os trouxeres à cidade, e assim ter verdadeiramente renovado a plebe, empenha maximamente teu ânimo na tarefa de aumentar a concórdia entre os mais velhos e os novos, a fim de se cultivarem os bons costumes. **3.** Mas terás alcançado um bem muito maior à pátria, aos cidadãos, a ti e aos filhos, enfim à humanidade inteira, se eliminares a ganância de dinheiro ou, até onde puderes, diminuí-la. Não há outra maneira de poder governar os assuntos íntimos ou a república, nem na paz ou na guerra. **4.** De fato, onde invade a ganância de riquezas, nem a disciplina, nem o trabalho nem o juízo têm poder o bastante – até que o ânimo, enfim, desista. **5.** Já muitas vezes tive notícia de reis, cidades e nações que perderam grandes impérios por causa da opulência e cederam, indigentes, à ferocidade – o que não é coisa de se admirar. **6.** De fato, quando o bom vê o mau mais reconhecido e mais bem quisto por causa das riquezas, primeiro irrita-se e revolve muitos sentimentos no peito; mas quando a glória vence a honra um pouco mais a cada dia, e a opulência à virtude, o ânimo se afasta da verdade rumo à ganância. **7.** De fato, a glória se alimenta do

esforço: donde a tiveres suprimido, a virtude por si mesma é amarga e injuriosa. **8.** Por fim, ao possuir riquezas honestas, ali estão todos os bens básicos: a confiança, a probidade, o pudor, a castidade. **9.** Com efeito, há somente um árduo caminho para a virtude; para o dinheiro cada um tome o caminho que lhe é conveniente – ele é gerado por bons e por maus atos. **10.** Portanto, a primeira coisa a fazer é acabares com o poder do dinheiro. Que nenhum indivíduo seja julgado maior ou menor na dignidade ou na honra por suas posses, nem se crie um pretor ou cônsul com base na opulência, e sim na dignidade. **11.** Mas em relação à magistratura, o povo facilmente emite um juízo. É uma tirania os juízes serem nomeados por poucos, e desonesto serem escolhidos por sua riqueza. Por isso é conveniente que todos os da primeira classe julguem, mas em número maior do que os que julgam. **12.** Nunca os ródios ou outras cidades se arrependeram de seus juízes, quando indistintamente o rico e o pobre, cada um recebendo o que a sorte oferece, decidem desde as maiores até as menores ações.

VIII 1. Mas para a eleição dos magistrados e para mim, de fato, agrada muitíssimo a lei, que Caio Graco promulgara como tribuno, para serem convocadas ao acaso as centúrias dentre as cinco classes indistintas. **2.** Assim equilibrar-se-ão a riqueza à dignidade e um terá pressa para se sobrepor ao outro em virtude. **3.** Esse é, penso eu, o grande remédio contra as riquezas, pois do mesmo modo tudo será louvável e conveniente de acordo com seu proveito. A maldade é levada a cabo devido aos proventos: quando a tiveres eliminado, ninguém será mau gratuitamente. **4.** Além disso a avareza, fera selvagem, cruel, é intolerável: aonde vai, devasta fortalezas, campos, templos e casas, mistura o divino ao humano, e não a obstam nem os exércitos e nem as muralhas para que não entre com sua força: despoja de todos os mortais a boa fama, a castidade, os filhos, a pátria e os pais. **5.** Na verdade, se suprimires o respeito ao dinheiro, facilmente se vencerá pelos bons hábitos a terrível força da avareza. **6.** Todos, os justos e os iníquos, lembram-se de que as coisas sucedem assim mesmo; todavia, deves não moderadamente resolver-te com a facção da nobreza, de cujas ameaças, se fugires, tornarás vulnerável todo o resto. **7.** Porque eles, se demonstrassem seu valor com a virtude, seriam mais êmulos dos bons do que invejosos; mas já que a desídia e a inércia, a insensibilidade e a preguiça os invade, eles fazem ruído, maldizem e julgam que a boa fama alheia é a sua infâmia.

IX 1. Mas por que deveria lembrar tantas coisas como se falasse de anônimos? O valor e a coragem de Marco Bíbulo, ele os perdeu no consulado: grosseiro na língua, mais maldoso do que imaturo no pensamento. O que ousaria aquele a quem o consulado, o máximo poder, foi a maior infâmia? **2.** Ou é grande a força de Lúcio Domício, de quem não faltam torpeza e crime em nenhuma parte do corpo? A língua é caluniosa, as mãos são cruéis, os pés são rápidos – e as partes que não se podem honestamente nomear são ainda mais desonestas. **3.** Não desprezo, todavia, a mente experiente, eloquente e ágil de Marco Catão, características essas adquiridas dos gregos; a virtude, a vigilância, a solicitude, todavia, não são nada para os gregos. Ainda assim crês que se pode manter um império com os preceitos daqueles que perderam por inércia a sua liberdade dentro de casa? **4.** O restante da facção é composto dos nobres mais inertes, nos quais nada existe além de um bom nome, apenas um título. Os demais – Lúcio Postúmio e Marco Favônio – parecem-me como a carga inútil de um grande navio: é útil enquanto está a salvo; mas se aparece qualquer adversidade, é a primeira a se lançar fora, porque seu valor é mínimo.

X 1. Uma vez que – assim me parece – já discorri o bastante sobre como renovar e corrigir a plebe, falarei sobre aquilo que, creio eu, deves fazer em relação ao senado. **2.** Depois que amadureci na idade e no pensamento, não treinei muito o corpo com armas e cavalos, mas exercitei o ânimo nas letras: aquilo que por natureza era mais certo, obtive-o pelo esforço. **3.** E assim nesta vida eu descobri muitas coisas lendo e ouvindo: todos os reinos – tanto cidades como nações – mantiveram um grande império enquanto lhes valeram os conselhos sinceros: aonde quer que os corrompessem o favor, o medo e a voluptuosidade, vieram as forças diminuídas, depois o império tomado e, por fim, foi-lhes imposta a escravidão. **4.** Por isso, na minha opinião, a qualquer pessoa que ocupe um lugar superior e mais ilustre do que outras em sua cidade, cabe-lhe ter cuidado pela república. **5.** Com efeito, quando outros mantêm a república a salvo, apenas a liberdade é preservada. Aqueles que, por meio da virtude, granjearam riquezas, glória, honra para si, mal começa a república a ser perturbada, multiplicadamente começam a ter o ânimo fatigado por causa das preocupações e dos esforços: ou defendem a glória, ou a liberdade, ou o patrimônio, apressam-se e se apresentam em todos os lugares. Quanto mais florescentes na sorte, tanto mais espinhosos nas adversidades, inquietando-se com mais desassossego. **6.** Portanto, quando a plebe obedece ao senado, como a alma ao corpo, e segue-

lhes as decisões, é conveniente que os senadores tenham competência para a deliberação; para o povo, a habilidade é inútil. **7.** Assim os nossos antepassados, ao se ferirem nas guerras mais cruéis e terem perdidos os cavalos, os soldados e o dinheiro, jamais se privaram, armados, de lutar pelo poderio romano. Nem a falta de recursos, nem a força dos inimigos, nem a adversidade sujeitou-lhes a enorme coragem, pois o que conquistaram com virtude deram o mesmo valor que à vida. **8.** Além disso, os ganhos foram obtidos mais pelos conselhos honestos do que pelas boas batalhas. Já que a república era, na concepção deles, unificada, todos ocupavam-se dela, um só grupo armava-se contra os inimigos, cada um exercitava o corpo e a mente não para sua própria força, mas para a pátria. **9.** Mas, ao contrário daquela época, atualmente os homens nobres, a cujas almas invadiram a preguiça e a ignomínia, alheios aos esforços de guerra dos inimigos e destros em provocar revoltas dentro de casa, governam todos os povos com a soberba.

XI 1. Assim os senadores, cuja deliberação outrora estabilizava a república hesitante, oprimidos pelo capricho alheio, pendem, vacilantes, para lá e para cá, decidindo uma coisa numa hora e depois outra; conforme a rivalidade ou favor daqueles que dominam, assim julgam o bem e o mal público. **2.** Isso porque, se a liberdade tivesse sido a mesma para todos, ou o voto secreto, a república teria maior vigor, e a nobreza, menos poder. **3.** Mas, porque é difícil compartilhar-se do mesmo prestígio – com aqueles dentre os maiores, a virtude abandonaria a glória compartilhada, a dignidade e a clientela; a outra multidão possui muitos mais novatos –, deves libertar do medo os votos deles. Assim, em segredo, cada um terá em mais conta o seu poder que o de outrem. **4.** A liberdade é desejável aos bons e aos maus, aos sábios e aos ignorantes. Mas, na verdade, muitos a perdem por medo. Tolos são os mortais! Aquilo que em um certame é duvidoso, o que quer que ocorra, eles aceitam-no, por inércia, como vencidos. **5.** Portanto, julgo que o senado pode se fortalecer em dois pontos: se tiver aumentado o número de senadores e promover o voto secreto. O voto secreto servirá de pretexto para que eles se exponham com o ânimo mais livre; o número maior no total traz tanto mais segurança quanto mais utilidade. **6.** Isso porque a maior parte deles, nestes momentos tempestuosos, ou se enredaram nos julgamentos públicos, ou nas questões individuais, ou nos assuntos dos amigos, e quase não se apresentaram nas deliberações sobre a república. Não os dividiram mais suas ocupações do que o poder tirânico. Os homens nobres, seguidos pelos senadores, que consideram como

o acréscimo de uma facção, qualquer coisa que conviesse aprovar, repreender, decretar conforme desejavam, fizeram. **7.** Mas, na verdade, quando for maior o número de senadores votando através das tabelas²¹, seguramente eles renunciarão à sua soberba ao ter de obedecer àqueles mesmos sobre os quais outrora governavam.

XII 1. Talvez, imperador, desejarias, depois de ler esta carta²², saber o número de senadores que se deve instituir, e de que modo eles se distribuiriam nos muitos e diferentes ofícios, uma vez que, penso eu, as decisões devam ser tomadas por todos os que pertencem à primeira classe – qual distribuição, que número deverá haver em cada categoria. **2.** Descrever cuidadosamente tudo isso não seria difícil para mim, mas antes devo me esforçar para demonstrar todas as minhas ideias e assim provar que são verdadeiras. Se quiseres tomar este caminho, o resto estará pronto. **3.** Desejo que meu conselho seja prudente e, sobretudo, útil, porque onde te acontecer algo promissor, daí virá minha boa fama. **4.** Mas o que mais me persegue é o desejo de que salves a república de qualquer maneira e o quanto antes. **5.** A liberdade é algo mais caro para mim do que a glória, e eu te peço e te aconselho, eminentíssimo imperador, que, vencida a gente gálica, não permitas que se dissolva pela decrepitude o sumo e invicto poderio do povo romano, nem que decline pela maior das imprudências. **6.** Certamente, se isso ocorrer, tua consciência não terá tido paz em nenhum dia ou noite e então, atormentado pela insônia, furibundo e desvairado, serás levado à loucura. **7.** Pois me consta que, de fato, a vida de todos os mortais é velada por um nume divino, e a ação boa ou a má de quem quer que seja não fica reservada ao desprezo, e sim bons e maus recebem sua paga da natureza. **8.** E se por acaso ela tarda muito, a cada um, neste ínterim, o seu ânimo mostra, a partir da consciência, o que esperar.

XIII 1. Porém, se a pátria e teus pais pudessem falar contigo, decerto te diriam isto: ó César, nós, os homens mais fortes na melhor cidade, escolhemos-te para orgulho e proteção nossa e terror para os inimigos. **2.** O que obtivemos depois de muitos trabalhos e perigos, entregamo-lo junto com tua vida, quando nasceste: a maior pátria deste mundo, o lar e a família mais ilustres desta pátria, além de boas qualidades e de uma riqueza honesta, e por fim todas as vantagens da paz e os prêmios da guerra. **3.** Por tais amplísimos benefícios não te pedimos

²¹ Ou seja, através de cédulas e não do voto aberto.

²² O termo latino, *litteris* (*littera*, -ae), denota tratarem-se as *Epistulae ad Caesarem* de uma correspondência particular, tema sobre o qual dissertamos no item 4 deste artigo.

uma ação má, e sim que restituas a liberdade perdida. **4.** Tendo concluído isso, sem dúvida alguma a fama da tua virtude vagará por todos os povos. **5.** Com efeito nesta tempestade, mesmo tendo realizado grandes ações na paz e na guerra, tua fama é igual à de muitos homens corajosos. Se restituíres à cidade seu nome amplíssimo e seu maior império, já próximo do ocaso, quem terá sido mais ilustre, quem terá sido maior? **6.** Como a situação da cidade, por moléstia ou por destino, está ruim, quem duvida de que a devastação, as guerras, as mortes se alastrarão por todo o mundo? Mas se tiveres a boa vontade de gratificar a pátria e teus pais, num tempo futuro, depois de a república ser restituída, granjearás uma glória maior do que a de todos os mortais, e tua morte será mais gloriosa do que a vida de qualquer um. **7.** Pois algumas vezes a fortuna castiga os vivos; a inveja fá-lo com frequência; quando a existência tiver cedido à natureza, depois de calados os detratores, a própria virtude mais e mais se eleva.

8. Aquilo que me pareceu o mais útil a se fazer e que acreditei ser de tua utilidade, escrevi o mais brevemente que pude. De resto, peço aos deuses imortais que, não importa como ajas, tuas ações deem bom resultado para ti e para a república.

Referências bibliográficas

Fontes primárias

AELIUS THÉON. *Progymnasmata*. Trad. Michel Patillon et Giancarlo Bolognesi. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

CAYO SALÚSTIO CRISPO. *Guerra de Yugurta/Fragmentos de las Historias/Cartas a César sobre el gobierno de la república*. Trad. Agustín Millares Carlo. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

CICERO. *Brutus; Orator*. Trans. H. M. Hubbell and G. L. Hendrickson. Cambridge: Harvard University, 2001.

CICERO. *De Oratore*. Trans. E. W. Sutton. Cambridge: Harvard University, 1988.

CICERO. *Divisions de l'art oratoire; Topiques (Partitiones Oratoriae/Topica)*. Trad. Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1924.

CICERO. *On invention; Best kind of orator; Topics*. Trans. H. M. Hubbell. Cambridge: Harvard University, 2006.

LIBANIUS. *Progymnasmata. Model exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*. Trans. Craig A. Gibson. Georgia: Society of Biblical Studies, 2008.

MENANDRO EL RÉTOR. *Dos tratados de retórica epidíctica*. Trans. Manuel García García e Joaquín Gutiérrez Calderón. Madrid: Gredos, 1996.

PRISCIANO. *Prisciani praeexercitamina. Grammatici Latini; ex recentione Henrici Keillii*. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1857 - 192?, pp. 431-440.

Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric. Trad. A. Kennedy. Georgia: Society of Biblical Studies, 2003.

PSEUDO-SALLUSTE. *Lettres a César. Invectives*. Trad. A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1962.

QUINTILIAN. *The Orator's Education (Institutio Oratoriae) Books 1-2*. Trans. Donald A. Russell. London: Routledge, 2001.

QUINTILIAN. *The Orator's Education (Institutio Oratoriae) Books 3-5*. Trans. Donald A. Russell. London: Routledge, 2001.

QUINTILIAN. *The Orator's Education (Institutio Oratoriae) Books 6-8*. Trans. Donald A. Russell. London: Routledge, 2001.

QUINTILIAN. *The Orator's Education (Institutio Oratoriae) Books 9-10*. Trans. Donald A. Russell. London: Routledge, 2001.

QUINTILIAN. *The Orator's Education (Institutio Oratoriae) Books 11-12*. Trans. Donald A. Russell. London: Routledge, 2001.

RETÓRICA A HERÊNIO. Trad. Ana Paula Celestino e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

SALLUSTE. *Catilina; Jugurtha; Fragments des Histoires*. Trad. Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1974 [1941].

SALLUSTE. *La conjuration de Catilina*. Trad. Martine Chassignet. Paris: Les Belles Lettres, 1999.

SALUSTIO. *Epistulae ad Caesarem*. Trad. Virgilio Paladini. Bologna: Prof. Riccardo Pàtron, 1968.

SALLUST. *The War with Catiline. The War with Jugurtha*. Trad. J. C. Rolfe. Harvard University, 2005 [1921].

TÉON, HERMÓGENES & AFTONIO. *Ejercicios de retórica*. Trad. Maria Dolores Reche Martinez. Madrid: Gredos, 1991.

Fontes secundárias

BONNER, S. F. Roman Declamation in the late Republic and early Empire. University of Liverpool, 1949.

CHOUET, M. Les lettres de Salluste a César. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

CLACKSON, J.; HORROCKS, G. The Blackwell history of Latin language. Massachusetts: Blackwell, 2008.

COSTRINO, A. A lição dos declamadores: Sêneca, o rétor, e as suasórias. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

FAIRWEATHER, J. Seneca the elder. Cambridge: Cambridge University, 1981.

GOETTEMES, M. B. Considerações preliminares sobre o jogo antitético da historiografia de Salústio. *Clássica*, suplemento 2, 1993, p. 117-123.

LAUSBERG, H. Manual de retórica literária; versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, volume I, 1994.

LAUSBERG, H. Manual de retórica literária; versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, volume II, 1976 [1967].

LEPORE, E. Il princeps ciceroniano e gli ideali politici della tarda republica. Napoli: Istituto italiano per gli studi storici, 1954.

MORGAN, T. Literate education in the Hellenistic and Roman worlds. Cambridge: Cambridge University, 1998.

SCHWARTZ, P. Declamación y oratoria bajo Augusto: a propósito de Casio Severo, Albucio Silo y Porcio Latrón. *Letras Clássicas*, n. 4, p. 273-293, 2000.

SYME, R. Sallust. Oakland: University of California, 1959.

TAYLOR, L R. Party Politics in the Age of Caesar. Oakland: University of California, 1961.

VELOSO, C. W. Aristóteles mimético. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

ZOIDO, J. C. I. (org.). Retórica e historiografia: el discurso militar en la Historiografia desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Madrid: Clásicas, 2008.

ENTRE O CHORO E O RISO, CUPIDO: REFLEXÕES SOBRE A ELEGIA E A COMÉDIA EM FRIEDRICH LEO E FELIX JACOBY

Guilherme Horst Duque¹

Na abertura da peça *Mercator*, de Plauto, vemos o jovem Carino exasperado e pronto a executar uma função dupla, conforme a declaração dele próprio. Leia-se o trecho (*Merc.* 1-10)²:

duas res simul nunc agere decretum est mihi:
et argumentum et meos amores eloquar.
non ego item facio ut alios in comoediis
<ui> uidi amoris facere, qui aut Nocti aut Dii
aut Soli aut Lunae miserias narrant suas:
quos pol ego credo humanas querimonias

5

¹ Este artigo faz parte da tese de doutoramento que venho desenvolvendo na Unicamp sob a orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, trabalho intitulado "O amante elegíaco e a comédia nova: Plauto na *Ars Amatoria* de Ovidio". Agradeço ao Prof. Dr. Jürgen Paul Schwindt por ter me recebido na Universität Heidelberg para um estágio de pesquisa nos meses de setembro a novembro de 2016, e ao banco Santander pelo financiamento da viagem.

² Os excertos de peças de Plauto em latim foram tirados da edição de De Melo (2011), publicada pela Loeb Classical Collection. Esta e as demais traduções que aparecerem ao longo do trabalho são de minha autoria, salvo se indicado diferentemente.

non tanti facere, quid uelint, quid non uelint;
uobis narrabo potius meas nunc miserias.
Graece haec uocatur Emporos Philemonis,
eadem Latine Mercator Macci Titi. 10

Duas coisas ao mesmo tempo cabe a mim fazer:
contarei o argumento e os meus amores.
Não ajo como vi outros agirem na comédia
por força do amor; os que à Noite, ao Dia,
ao Sol e à Lua narram suas desgraças. 5
Estes, creio eu, dos lamentos dos homens
não fazem caso (do que eles querem ou não querem).
A vós, se possível, narrarei agora minhas desgraças.
Em grego esta peça se chama Empóros, de Filemão;
em latim, Mercador, de Tito Mácio. 10

Carino é um adulescens típico da comédia, de quem, portanto, se espera um certo comportamento no universo cômico: estar perdidamente apaixonado e sofrendo por essa razão. No entanto, Carino se propõe aqui a cumprir um segundo papel, o de Prólogo, sem abrir mão, porém, de desempenhar seu próprio papel de adulescens quando diz que vai manifestar simultaneamente as dores que seu amor está lhe causando.

O que acontece é que o jovem, excessivamente afeito aos ócios da juventude segundo seu pai, é enviado à cidade de Rodes para trabalhar como comerciante e lá se apaixona por uma prostituta, a quem compra e traz de volta para casa buscando escondê-la do pai com a mentira de que a trouxera como presente para sua mãe. Porém Demifão, o pai, indo até o navio receber o filho, vê a jovem e se apaixona por ela, e passa a planejar uma forma de a ter para si discretamente. Em um diálogo com o filho, os dois chegam ao consenso de que não seria bom que a jovem fosse dada de presente como escrava pessoal da mãe, e Demifão justifica sua posição da seguinte forma (Merc. 405-411):

[...] quia illa forma matrem familias 405
flagitium sit si sequatur; quando incedat per uias,

contemplent, conspiciant omnes, nutent, nictent, sibilent,
 uellicent, uocent, molesti sint; occentent ostium;
 impleantur elegeorum meae fores carbonibus.
 atque, ut nunc sunt maledicentes homines, uxori meae 410
 mihique obiectent lenocinium facere. nam quid eo est opus?

pois tal beleza acompanhar uma mãe 405
 de família seria vergonhoso! Quando andarem pelas ruas
 todos vão olhar e fixar nelas os olhos. Vão acenar, piscar, assobiar,
 provocar, chamar, encher o saco. Vão cantar para a porta de casa,
 minhas portas vão ficar cheias de versinhos de amor em carvão!
 Além disso, como as pessoas são linguarudas, à minha esposa 410
 e a mim próprio vão chamar de cafetões! E por que passar por isso?

Assim, entrando em consenso quanto ao destino que não serviria à moça, isto é, o de ama doméstica (*ancilla*), tanto pai quanto filho tentam com discrição arrematar a jovem para si supostamente mediando a venda para um amigo. Ora, os versinhos de amor (*elegeorum* v. 409)³ escritos na porta que Demifão diz querer evitar, o público testemunha em várias ocasiões ao longo da peça, visto que Carino se engaja em monólogos lamentando a sua situação mais e mais à medida que vê a concretização do seus desejos cada vez mais longe de ser alcançada. Embora curto, esse trecho é de extrema importância para o estudo das representações poéticas do amor na literatura romana. Em primeiro lugar, trata-se da primeira ocorrência em latim da palavra *elegeia* no sentido de lamento amoroso (DUNSCH, 2001, p. 144). Além disso, o passo é uma das primeiras testemunhas do contato entre as duas tradições poéticas de que este artigo se ocupa, a comédia e a elegia erótica romana.

Antes de tudo, é preciso fazer a ressalva de que não há realmente nada de novo em reafirmar que a comédia e a elegia erótica romana estão de algum modo relacionadas. A crítica moderna atestou abundantemente o contato entre os dois gêneros na literatura latina através de cotejos de uma série de elementos característicos de cada tradição, demonstrando o quanto eles se

³ A tradução aqui proposta de *elegeorum* por “versinhos de amor” é sugerida pelo OLD.

assemelham.⁴ A riqueza de exemplos e a similitude entre eles deixa claro que há algo ali para além da simples partilha eventual de um lugar comum ou de uma expressão, e não há grandes discordâncias entre os comentadores a respeito disso (DAY, 1984 [1938], p. 86-87). Contrastando com essa harmonia, porém, a descrição do funcionamento dessa relação foi alvo de debates intensos no início do século XX. Neste artigo, falarei um pouco sobre as polêmicas em que dois filólogos se envolveram no tocante a esta questão, com o intuito de demonstrar, a partir da revisão de suas posições, que, embora esse tema não venha sendo muito comentado nos últimos anos, ele continua sendo relevante para se compreender alguns aspectos das obras dos poetas elegíacos.

Nos textos consultados que tocam nesta questão, um fator comum pode ser observado nas abordagens: as reflexões em torno da relação entre os referidos gêneros costumam se inserir nos debates sobre as origens da elegia. Mesmo que a *Quellenforschung* não esteja mais tão afinada com os rumos atuais dos estudos clássicos, a questão do surgimento da elegia ainda é cercada por muitas dúvidas e ainda recebe a atenção de estudiosos em publicações atuais.⁵ Se seguimos a genealogia transmitida por Ovídio (Tr. IV, 10, 51-54), os cultores do gênero em Roma foram Galo, Tibulo, Propércio e o próprio Ovídio, no entanto é sabido que se encontram também na obra de Catulo alguns traços característicos do gênero.⁶ A opinião hegemônica dos estudiosos⁷ costuma ser a de que a elegia erótica foi construída sob o influxo de gêneros variados, dentre os quais se destaca o epigrama grego. A comédia com frequência aparece arrolada entre as suas bases, e, conforme Archibald Day registra (1938, p. 86-87), conquanto não se negue que existam paralelos reconhecíveis entre os textos elegíacos e cômicos, a interpretação que se costuma dar aos pontos de contato que se enxergam entre os gêneros, e a explicação da forma como a absorção de elementos da comédia pela elegia se deu foram objeto de dissenso.

Os estudiosos engajados nesse debate, conforme aponta Day (1938, p. 86), se dividem em duas posturas ao explicar o processo de absorção, ambas bem retratadas na polêmica que envolveu

⁴ Cf. Davis (1979a; 1979b); Day ([1938] 1984); Fedeli (1999; 2000); Myers (1996); Thomas (1979); e Yardley (1972; 1987).

⁵ Uma das fontes mais recentes sobre esta questão é o capítulo de Federica Bessone que compõe o *The Cambridge Companion do Latin Love Elegy* (2013).

⁶ Cf. Day (1938) e Piazzì (2013).

⁷ Cf. Bem (2011); Fantham (1999); Fedeli ([1989]¹ 2010a), (2010b); Gibson (2005); e Piazzì (2013);

Friedrich Leo e Felix Jacoby no início do século XX, na Alemanha. Em resumo, enquanto Leo defende a ideia de que a comédia teria exercido uma influência indireta sobre a elegia, Jacoby sustenta a hipótese de uma influência direta. Vejamos mais detalhadamente as duas posturas.

A primeira vez em que Leo aborda este assunto é nas suas *Plautinische Forschungen* (1895), obra em que mostra uma série de exemplos da presença de elementos cômicos na elegia erótica romana e defende a sua tese do influxo indireto. Entretanto, é em um pequeno artigo que ele escreve respondendo às críticas de Max Rothstein (LEO, 1900, p. 604-611) que o tema é **trabalhado de forma clara e sucinta. Neste artigo, Leo reage ao “ataque impetuoso de Rothstein”** (LEO, 1900, p. 604) dirigido à sua resenha ao comentário de Rothstein a Propércio. Leo explica o alvo da objeção de seu antagonista:

Trata-se da conexão entre a poesia erótica romana e a grega e, sobretudo, da relação da poesia erótica greco-romana com a comédia nova. Os poucos exemplos isolados que eu citei em favor da dependência que motivos propercianos têm do erótico na comédia (a partir da página 746 de minha resenha), Rothstein acredita que os pode eliminar sem exceção (LEO, 1900, p. 604).⁸

Os três poemas em questão são Prop. I, 16; I, 18 e III, 20, e o ponto de discórdia, como se lê acima, é a dependência que certos elementos presentes nesses poemas teriam de motivos da comédia, a saber: o paraclausithyron (I, 16),⁹ o desabafo dos sofrimentos amorosos a elementos da natureza (I, 18)¹⁰ e o contrato de fidelidade com a amada (III, 20).¹¹ Por economia de espaço, não vamos reproduzir todas as análises de Leo; no entanto talvez seja interessante a leitura de uma passagem do que o filólogo escreve sobre Prop. III, 20, na qual se pode ter um vislumbre da sua posição a respeito da **“influência”**¹² da comédia sobre a elegia. Leo quebra a elegia III, 20 em duas partes, e chama atenção à que ele chama de elegia III, 20b, entretanto, as edições mais

⁸ Es handelt sich um den Zusammenhang der römischen mit der griechischen erotischen Poesie und vor allem um das Verhältniss der hellenistisch-römischen Elegie zur neuen Komödie. Die wenigen einzelnen Beispiele, die ich für die Abhängigkeit properzischer Motive von der Erotik der Komödie auf S. 746f. meiner Recension angeführt habe, glaubt Rothstein durchweg beseitigen zu können.

⁹ Aproximado ao trecho da peça *Curculio* (LEO, 1900, p. 607-608).

¹⁰ Relacionado ao prólogo de *Mercator* (1-7) (LEO, 1900, p. 605-606).

¹¹ Motivo que figura, por exemplo, na *Asinaria* e na *Miles Gloriosus* (LEO, 1900, p. 604-605).

¹² Usamos a palavra **“influência”** neste contexto pois é a palavra utilizada por Leo para descrever a relação intergeracional de que ele se ocupa.

recentes¹³ não o separam dessa forma. Reproduzimos a seguir o trecho das edições recentes que corresponde ao trabalhado por Leo (Prop. III, 20, 13-30):

Nox mihi prima uenit! Primae da tempora nocti! Longius in primo, Luna, morare toro.	14
Quam multae ante meis cedent sermonibus horae, dulcia quam nobis concitet arma Venus!	19 20
Foedera sunt ponenda prius signandaque iura et scribenda mihi lex in Amore nouo. Haec Amor ipse suo constringet pignora signo: testis sidereae torta corona Deae.	15
Namque ubi non certo uincitur foedere lectus, non habet ultores nox uigilanda Deos, et quibus imposuit, soluit mox uincla libido: contineant nobis omina prima fidem.	21
Ergo, qui tacta sic foedera ruperit ara, pollueritque nouo sacra marita toro, illi sint quicumque solent in Amore dolores, et caput argutae praebeat historiae; nec flenti dominae patefiant nocte fenestras: semper amet, fructu semper Amores egens.	25 30
Chega a primeira noite! À noite eu peço tempo! Alonga, ó Lua, este primeiro leito!	14
E quantas horas passaremos na conversa até que às doces armas venha Vênus!	19 20
Antes convém tecer um pacto, selar cláusulas, firmar a lei para este novo Amor. E o próprio Amor dará seu selo às garantias,	15

¹³ Cf. Fedeli (1985); Heyworth, Morwood (2011); Flores (2014).

como a coroa da sidérea Deusa.

Pois se o leito se firma sobre um pacto incerto, 21
 vigílias não têm Deuses vingadores
 e os laços que o desejo impôs logo desatam:
 que dure a lealdade dos augúrios!

Então se alguém quebrou seu pacto sobre o altar, 25
 se manchou noutro leito o matrimônio,
 que ele sofra de Amor as mais frequentes dores,
 ceda o pescoço às falas mais ferinas,
 que se feche a janela da amada ao seu pranto:
 sempre ame, sempre sem gozar do Amor!¹⁴ 30

Levando em conta apenas o recorte de Leo, o trecho fala de uma ansiosamente aguardada primeira noite com uma moça que, para o poeta, deve ser precedida de um pacto de fidelidade, que será firmado entre o jovem e a moça, assegurado por Amor e Ariadne (sidereae... Deae, v. 18). Nas palavras de Leo (1900, p. 604-605),

O contrato é, por conseguinte, o real objeto do poema: foedera sunt ponenda prius signatamque iura et scribenda mihi lex in amore nouo (v. 15-16). Não se trata de um contrato nupcial, como os versos 22 e 29 demonstram abundantemente; sacra marita (v. 26) acentua apenas a noção de estabilidade do pacto. [...] os juramentos pertencem ao domínio do amor, as expressões foedera e iura não são estranhas aos assuntos amorosos da elegia. Porém foedera ponenda, iura signanda, lex scribenda, isso, sim, indica um contrato redigido em uma forma estrita, um contrato de amor (in amore nouo), que deve garantir a durabilidade da união. Contratos de amor semelhantes (syngraphus, no sentido de lex, leges) nós conhecemos da comédia. Eles são firmados a partir do início da relação, como um contrato nupcial, e obrigam o homem a determinados deveres e a moça à fidelidade. Não é preciso dizer o quão fácil para o poeta é fazer com que também o homem seja obrigado à fidelidade. [...] Quem já se interessou por este assunto sabe que a elegia não acata os motivos cômicos cruamente, mas antes adapta sua

¹⁴ Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

matéria e estilo. Propércio poderia se contentar em falar de juras de amor, mas ele fala de um contrato jurado com termos de compromisso (lex) fixos. Entretanto, ele faz os deuses do amor e dos segredos noturnos testemunharem e confirmarem tal contrato, faz os deuses das juras o garantirem, faz as promessas lhe serem inerentes, e a punição pela infidelidade resultar da sua infração contra o amante; através de um tom que ele imprime, de lealdade e paixão, o poeta eleva o contrato com a cortesã à esfera da poesia amorosa (LEO, 1900, p. 604-605).¹⁵

Como se observa, os motivos cômicos, para Leo, passam por uma conversão antes de serem apropriados pela elegia. Mais lampejos sobre essa posição vêm quando o filólogo fala a respeito da origem do segundo motivo mencionado, o monólogo à natureza. Ao fazê-lo, ele distingue duas tradições poéticas na Grécia: a lírica (Lyrik) e, **em oposição a esta, o que ele chama de “poesia artística”** (Kunstpoesie), que se trataria de poemas não cantados.

Mas é um equívoco (que só resulta da esquematização incorreta dos nossos dias) considerar como parte da “lírica” a elegia, que não é mais lírica do que os monólogos do teatro; e um segundo equívoco consequente disso é considerar que a elegia helenística possui um vínculo orgânico com canções de um passado remoto, ou que seus motivos, conquanto sejam derivados, descendem mais provavelmente de uma tradição lírica indefinida do que (não por acaso, mas devido à sua poderosa força literária) da famosa tradição dramática euripideana e menandriana, com a sua influência reconhecidamente em curso (LEO, 1900, p. 606).¹⁶

¹⁵ Der Vertrag ist somit eigentlich der Gegenstand des Gedichtes: foedera sunt ponenda prius signandaque iura et scribenda mihi lex in amore nouo (15. 16). Ein Ehecontract ist nicht gemeint, wie v. 22 und 29 zum Überfluss zeigen; sacra marita v. 26 steigert nur die Vorstellung von der Beständigkeit des Bündnisses. [...] der Eidschwur gehört zum Liebesbunde, die Ausdrücke (foedera, iura) sind der Elegie in Liebessachen nicht fremd. Aber foedera ponenda, iura signanda, lex scribenda, das bedeutet alles einen in festen Formen abgefassten Vertrag, einen Liebesvertrag (in amore nouo), der die Dauer des Bundes verbürgen soll. Solche Liebesverträge (syngraphus, der Inhalt lex, leges) kennen wir aus der Komödie, sie werden von Eingehen des Verhältnisses geschlossen wie ein Ehecontract und verpflichten den Mann zu bestimmten Leistungen, das Mädchen zur Treue; es liegt auf der Hand, wie nahe es dem Dichter liegt, auch den Mann zur Treue zu verpflichten. [...] Wer sich um diese Dinge gekümmert hat, weiss dass die Elegie die komischen Motive nicht crude übernimmt, sondern ihrem Stoff und Stil angleicht. Aber er lässt die Götter der Liebe und des nächtlichen Geheimnisses ihn besiegeln und bezeugen, die Schwurgötter ihn gewährleisten, die Verheissung ihm innewohnen, aus seiner Verletzung dem Liebenden namentlich die Strafe der Untreue hervorgehen; er hebt durch de Ton von Treue und Leidenschaft, den er ausschlägt, den Hetärencontract in die Sphäre der Dichterliebe.

¹⁶ Aber es ist ein Irrthum, der nur aus der unrichtigen Schematisierung von heutzutage hervorgeht, die Elegie zur 'Lyrik' zu rechnen, die nicht mehr Lyrik ist als die Monologe des Dramas; und ein daraus folgender Irrthum, dass die hellenistische Elegie mit Liedern älterer Zeit einen organischen Zusammenhang habe oder dass ihre Motive, soweit sie abgeleitet sind, aus einer unbestimmten Lyrik eher herzuleiten wären als aus dem, nicht zufällig sondern seiner mächtigen litterarischen Wirkung wegen, bekantem und auf den Bahnen seines Einflusses verfolgbaren euripideischen und menandrischen Drama.

Assim, opondo a tradição elegíaca à lírica, Leo toca no elemento que é fundamental para a sua explicação da presença de motivos cômicos na elegia (e o principal alvo das críticas que se sucederam à sua hipótese),¹⁷ qual seja a elegia erótica helenística. Ele continua:

A elegia helenística é poesia artística (Kunstpoesie), e é erótica. Dentre os poetas elegíacos antigos, apenas a Mimnermo se pode atribuir a matéria erótica. O material erótico das sagas mitológicas, Eurípides foi o primeiro a construí-lo poeticamente; o da vida cotidiana, foi a comédia (seguindo Eurípides). A elegia helenística se movimentou nos mesmos círculos da vida amorosa que a comédia, por isso se tem que seu trabalho poético é mais próximo e imediato a este do que àquele da tragédia (LEO, 1900, p. 606).¹⁸

Agora, uma segunda oposição é criada: uma vez que a tradição que Leo chama de elegia helenística (subentenda-se elegia erótica) se filia às poéticas dramáticas, ela encontra-se mais próxima da comédia do que da tragédia, visto que compartilha com a primeira o repertório de motivos amorosos. As histórias exploradas pela tragédia, conforme o argumento, teriam sua base nas sagas mitológicas, enquanto a comédia e a elegia retirariam seu material da vida cotidiana. Entretanto, Leo (1900, p. 608) chama atenção ao fato de que o universo criado pela comédia não se trata de uma representação da realidade vida cotidiana, mas de uma elaboração poética da realidade (poetische Wirklichkeit), e uma vez que é estabelecido este repertório de situações, personagens e intrigas que compõem o universo ficcional cômico, a elegia erótica pôde tomá-lo e trabalhá-lo seguindo seus próprios critérios formais (LEO, 1900, p. 609).

Desse modo, Leo cria uma corrente de dependências que gera uma linhagem poética: a elegia erótica depende da comédia, visto que toma seu repertório poético para o reestilizar, e a comédia, por sua vez, depende da tragédia, visto que também toma dela certos motivos, a exemplo da queixa que o amante faz a elementos inanimados da natureza – que Leo identifica como motivo euripideano de que a comédia se apropria (LEO, 1900, p. 606).¹⁹

¹⁷ Cf. Jacoby (1905); Day (1938); Fedeli (1999); Butrica (1996).

¹⁸ Die hellenistische Elegie ist Kunstpoesie und sie ist erotisch. Erotischen Stoff konnte ihr von den älteren Elegikern nur Mimnermos geben; die erotischen Stoffe der Sage hat erst Euripides poetisch ausgebeutet, die des Lebens und Tages die Komödie, die ihm folgte. Die hellenistische Elegie hat sich in denselben Kreisen des Liebeslebens bewegt wie die Komödie, daher lag ihr deren poetische Arbeit näher und bereiter als die der Tragödie.

¹⁹ Segundo Leo, o exemplo mais antigo deste motivo se encontra na Medeia de Eurípides (LEO, 1900, p. 606).

É preciso ressaltar que, para Leo, tudo isso ocorre ainda na literatura grega. Em seu artigo, ele trabalha com a tragédia grega, a comédia nova grega e a elegia erótica grega, e neste último ponto residem as maiores críticas contra sua abordagem. Embora a história e os vínculos que o filólogo descreve possuam certa coerência lógica (mesmo que sua elaboração dos esquemas das relações intergenéricas use noções problematizadas pela crítica moderna, como a de derivação e a de influência), ele não apresenta nenhum exemplo do que ele chama de elegia erótica helenística, da qual fala. Antes, ele usa como objetos para o cotejo com a comédia nova (grega e latina) a elegia erótica romana, que seria derivada da elegia erótica helenística a seu ver. A grave falha metodológica que se apontou em sua hipótese é a de que, para explicar a presença de motivos cômicos na elegia erótica romana, **Leo lança mão de um “agente intermediário”,** a elegia erótica helenística, de cuja existência não se tinha qualquer registro então. A transferência dos motivos, conforme sua argumentação, teria acontecido na literatura grega e posteriormente passado à elegia latina.

Esta teoria sofreu forte rejeição da parte de críticos como Felix Jacoby, que em um longo artigo intitulado **“Sobre a formação da elegia romana”** (Zur Entstehung der römischen Elegie, 1905, p. 38-105), articula sua posição com as seguintes justificativas:

Há sobretudo quatro motivos que me levaram a abandonar a hipótese da existência de uma elegia subjetiva amorosa entre os poetas helenísticos: 1. A história da elegia grega contradiz a hipótese; 2. Nem os textos remanescentes nem outras formas de transmissão a fundamentam; 3. Os testemunhos dos elegíacos romanos a respeito dos seus modelos gregos, quando compreendidos corretamente, mostram exatamente o contrário do que costumeiramente se deduz a partir deles; 4. A hipótese é desnecessária para se esclarecer a elegia romana (JACOBY, 1905, p. 42).²⁰

Jacoby argumenta que, conforme o registro que se tinha, a elegia grega teria surgido na transição entre os séculos VIII e VII a.C. na Jônia. Metricamente, ela tem uma relação próxima à épica,

²⁰ Vier Gründer sind es hauptsächlich, die mich veranlassen, die Hypothese von der Existenz der subjektiv-erotischen Elegie bei den hellenistischen Dichtern abzulehnen: 1. Die Geschichte der griechischen Elegie widerspricht der Hypothese. 2. Weder erhaltene Reste noch die sonstige Überlieferung begünstigen sie. 3. Die Zeugnisse der römischen Elegiker über ihre griechischen Vorbilder sagen, richtig verstanden, das gerade Gegenteil von dem aus, was man gewöhnlich aus ihnen erschliesst. 4. Die Hypothese ist zur Erklärung der römischen Elegie unnötig.

porém se dedica à veiculação não de histórias (Stoff) mas de ideias (Gedanken), i.e., sua função não era narrar (erzählen) mas sim exortar (ermahnen) e ensinar (belehren) (JACOBY, 1905, p. 43). Ele observa então que, tematicamente, o sentimento amoroso estava inserido no material do gênero, mas sua presença estava longe de ser da mesma magnitude que na poesia lírica grega ou na elegia erótica romana, pois apenas um poeta, Mimnermo, aborda a temática amorosa e, ainda assim, o tratamento que ele daria à paixão seria fundamentalmente diferente daquele que dão os elegíacos romanos. Em Mimnermo, nos diz Jacoby (1905, p. 44), não se trata do amor **por um indivíduo específico, mas do próprio sentimento amoroso, “seu valor e sua estima na vida humana”** (seinem Wert und seine Schätzung im menschlichen Leben). Traçando um breve histórico do desenvolvimento da elegia grega e mostrando como, apesar de o gênero passar por mudanças significativas (como por exemplo em Antímaco) e de abranger temas bastante variados, tornando-se até mesmo narrativo com Calímaco (p. 48-49), em nenhum momento faz **parte do seu escopo o material “tirado da vida cotidiana” como o queria Leo (1900, p. 606)**. É importante notar que Jacoby não põe em cheque a derivação da matéria da elegia erótica romana do dia a dia e das **“próprias experiências do poeta”** (aus den eigenen Erfahrungen des Dichters, JACOBY, 1905, p. 49), mas, ao contrário, esta derivação é fundamental para o seu argumento de que não é possível enxergar uma continuidade entre a elegia helenística e a elegia erótica romana (do ponto de vista temático).

Ao cogitar a existência de uma variante do gênero que teria sido escrita sob foco erótico-subjetivo, e posteriormente servido de modelo aos elegistas romanos, Jacoby descarta tal possibilidade visto que na produção dos poetas gregos evocados como modelos por Propércio e Ovídio, qual sejam Calímaco e Filetas, não se encontravam vestígios de uma elegia erótica subjetiva em que se poderia enxergar um paralelo com a elegia romana. Jacoby admite que o assunto é por natureza cheio de incertezas, tendo em vista o material escasso dos manuscritos, e que, embora ele próprio esperasse calmamente a descoberta de novos textos que provem o contrário, os exemplos que se tinham da elegia na época helenística não permitiam que se inferisse a existência de composições em chave erótico-subjetiva dos poetas citados pelos elegistas romanos como modelos (JACOBY, 1905, p. 51). Ele cita as obras de Calímaco e Filetas então conhecidas, argumentando que, embora haja a presença da temática erótica em Filetas, os testemunhos indicam que o enfoque seja mitológico e narrativo.

Um argumento que Jacoby usa para rejeitar a proposta de Leo a respeito da existência de uma elegia erótica helenística da qual a romana derivaria é o de que, em retomadas dos poetas elegíacos da tradição em que se inserem, não há menção de fontes gregas quando se trata de um componente fundamental do jogo amoroso elegíaco: a puella. Para a demonstração disso, Ovídio torna-se uma peça-chave, pois, ocupando uma posição privilegiada na história do gênero **em Roma, é ele o responsável por traçar a “genealogia” dos seus predecessores. Em várias ocasiões na sua obra elegíaca, Ovídio refere-se às puellae de seus colegas elegíacos,**²¹ no entanto não há sequer uma menção às puellae de seus modelos gregos (JACOBY, 1905, p. 66).

Jacoby diz levar ainda em consideração a Lide de Antímaco, a Arete de Partênio e a Bítis de Filetas, mas atribui a esses autores um tratamento essencialmente diverso daquele dado pelos **poetas elegíacos: “[...] em todos [estes] poemas gregos, o nome das mulheres é com efeito o título [leia-se do livro]; não é o caso dos poetas romanos. Eles não dão aos seus livros os nomes de suas amadas, mas as caracterizam, através do seu nome, em situações específicas”** (JACOBY, 1905, p. 66).²² Ora, há dois problemas gravíssimos com tal argumentação. Em primeiro lugar, mesmo que não seja o caso de todos os poetas elegíacos, sabe-se que a coletânea de elegias **de Propércio teria circulado na Antiguidade sob o nome de “Cíntia”** (Cynthia), homônimo, portanto, de sua puella.²³ Em segundo, conforme o próprio Jacoby registra, Lide e Bítis são também mencionadas por Ovídio (Tr. I, 6, 1-2), **que as compara à sua esposa. O estudioso continua: “Esse descuido [de não citar] as amadas dos poetas gregos só pode ser explicado se de fato Calímaco não tivesse uma amada. E ele não tinha, porque ele não escreveu elegias erótico-subjetivas”**²⁴ (JACOBY, 1905, p. 67). Mas por que razão? Em sua obsessão repetitiva pela influência calimaqueana sobre Ovídio, Jacoby parece simplesmente presumir que se alguma puella grega fosse citada, seria uma de Calímaco.

²¹ Cíntia de Propércio (Ars III, 536; Rem. 764); de Tibulo, Délia (Am. III, 9, 31; 55) e Nêmesis (Am. III, 9, 31; 53; 57 Ars III, 536); de Galo, Licóris (Am. I, 15, 30 Ars III, 537 Tr. II, 1, 445); e para fins de argumentação, consideramos também a Lésbia de Catulo (Tr. II, 1, 428; III, 7, 20).

²² [...] in jenen griechischen Gedichten ist der Frauenname wirklich der Titel; bei den Römern ist das nicht der Fall. Sie nennen ihre Bücher nicht nach der Geliebten, sondern sie charakterisieren sie nur unter besonderen Umständen durch ihren Namen.

²³ Cf. Kennedy (1993).

²⁴ Man kann diese Vernachlässigung der griechischen Dichterliebchen nur verstehen, wenn es eben nicht eine Geliebte des Kallimachos gab. Und es gab keine, weil er keine subjektiv-erotischen Elegieen geschrieben hat.

Finalmente sobre a comédia e a elegia:

[...] a elegia romana cresceu a partir do epigrama. Cresceu! Então é claro que o epigrama é igualmente sua fonte primária. Mas decerto não a única. Precisamos ter cautela para não ser unilaterais. Ao lado do epigrama, também o uso direto da comédia ática deve ser reconhecido, apenas desse modo se explicam as semelhanças entre cenas inteiras [...]. (JACOBY, 1905, p. 82)²⁵

A partir dos excertos mostrados, fica claro que o ponto de discórdia entre Jacoby e Leo é quanto à existência de uma elegia erótica grega que apresentasse as características que se encontram nos poetas elegíacos romanos. Para Jacoby, como se lê no último trecho, a elegia erótica romana teria tido um contato direto com a comédia grega (attischen Komödie), e não mediado. Day (1938, p. 87) parece sustentar tal hipótese, quando argumenta que o único motivo para se acatar a necessidade da existência de uma elegia erótica helenística praticada por Calímaco e Filetas seria o fato de que são esses os poetas apontados pelos próprios elegistas como seus modelos. No entanto, o próprio autor aponta que o argumento se ancora na suposição de que Filetas e Calímaco seriam, de fato, os únicos modelos de Tibulo, Propércio e Ovídio, o que, para o estudioso, é refutável. O próprio comediógrafo Menandro, conforme lembra Day (1938, p. 87), é citado em Ovídio e em Propércio em mais de uma ocasião.²⁶ Paolo Fedeli, igualmente, acata a posição de Jacoby e afirma que, mesmo depois de quase um século, e da descoberta de um **número considerável de fragmentos de Calímaco, “pode-se dizer que Jacoby tinha razão”**²⁷ (FEDELI, 1999, p. 28).

Entretanto, ao que parece, Fedeli emitiu seu juízo cedo demais, pois, ao analisar alguns fragmentos dos Papyri Oxyrhynchus (P.Oxy 3723; P.Oxy 2885), J. L. Butrica (1996) encontra possíveis indícios da existência de uma tradição poética, no período helenístico na Grécia, que corresponde às descrições de Leo. Conforme informa Butrica (1996, p. 297) na introdução do seu ensaio, os próprios editores do manuscrito adotam uma postura bastante hesitante quanto aos

²⁵ [...] die römische Elegie ist erwachsen aus dem erotischen Epigramm. Erwachsen! Also ist das Epigramm wohl auch ihre Hauptquelle. Aber wahrlich nicht die einzige. Wie müssen uns hüten, hier einseitig zu sein. Neben dem Epigramm muss die direkte Benutzung auch der attischen Komödie zugegeben werden; nur so erklären sich Ähnlichkeiten ganzer Szenen [...].

²⁶ Am. I, 15; Tr. II, 1; Prop. II, 6; III, 21; IV, 5.

²⁷ [...] si può dire che Jacoby aveva ragione.

fragmentos de elegia grega que lá se encontram. Eles próprios admitem, por um lado, que o estilo e algumas tendências no uso da métrica são bem típicas de composições do período helenístico, no entanto, por encontrarem elementos temáticos atribuídos sobretudo à tradição da elegia erótica romana, a saber o uso do repertório mitológico aplicado a situações de âmbito pessoal, eles acabam por sustentar a ideia de que se trate de elegias gregas de um período posterior que imitariam os poetas elegíacos romanos. Não havendo nada para suportar essa datação (senão uma ideia preconcebida, por parte dos editores, das formas de se abordar o amor na elegia grega), Butrica passa à análise dos fragmentos tomando-os como produto da sociedade grega dos séculos II e III a.C.

No primeiro fragmento analisado (P. Oxy. 3723), há o que parece ser uma lista de casos homossexuais de amor entre deuses e mortais, a que se segue um vocativo seguido de uma pergunta: **“Alma, a o que eu falo...”** (psyché, prós tína mython écho ka... v. 23). Apesar de a elegia se encontrar incompleta, Butrica (1996, p. 300) defende que, quando o poeta se dirige à própria alma, o poema, seja qual for o seu desenvolvimento,²⁸ adquire uma verve subjetiva. Ele se torna um monólogo à maneira que se encontra na elegia erótica romana.

No segundo fragmento (P. Oxy. 2885), lê-se uma lista de exempla de personagens mitológicas femininas cujo amor as levou a fins terríveis, recurso que, conforme observa Butrica (1996, p. 302), é bem típico das elegias etiológicas helenísticas. No entanto, as últimas quatro linhas do fragmento introduzem uma interlocutora feminina, a quem, por ter sido abrasada por amor, o poeta compara às heroínas citadas, concluindo que ela, no entanto, é mais reprovável do que as personagens mitológicas. Butrica chama atenção ao fato de que, não fossem essas últimas linhas, o fragmento poderia ser classificado como mais uma elegia catalográfica (BUTRICA, 1996, p. 303), mas o tom de conselho, o uso do adjetivo chliáinei (**“cálida”**), **para se referir à mulher** a quem o poema se dirige, apontam para um certo investimento afetivo do locutor, aproximando a composição da tradição erótico-elegíaca romana. O fragmento ainda lança uma

²⁸ O autor sugere que pode se tratar de um poema sobre a supremacia de Amor até mesmo sobre os deuses (BUTRICA, 1996, p. 300), e a lista de exempla respaldaria os próprios sentimentos amorosos do autor (ou antes da persona na elegia) por um rapaz. Procedimento semelhante, portanto, ao que Ovídio emprega em Am. II, 8 para justificar seu caso de amor com uma escrava com o argumento de que também Agamêmnon e Aquiles se abrasaram por escravas.

nova luz em outros fragmentos previamente classificados como elegias catalográficas, mas que poderiam muito bem, a exemplo desta, tratar-se de elegias com conteúdo erótico-subjetivo.

O que Butrica defende com seu trabalho é que tais fragmentos sugerem a existência de uma elegia erótica helenística subjetiva, isto é, cujo conteúdo erótico não consistia na narração de histórias da mitologia e, sim, se centrava nos sentimentos de uma persona incorporada pelo próprio poeta, cuja estrutura encontra paralelos em poemas das coletâneas dos poetas elegíacos romanos. No entanto, o número de exemplos romanos que dialogam com esta tradição não é suficiente para que se enxergue uma derivação direta entre essas elegias eróticas helenísticas e as romanas. Antes, o que parece mais provável a Butrica é que, como muitas outras tradições poéticas, esta entra também **no rol de “influências” da elegia erótica romana**, sem, no entanto, desempenhar um papel fundamentalmente proeminente em sua história.

A análise dos fragmentos se mostra convincente ao argumentar a favor de um tipo de composição elegíaca grega que se aproximaria estrutural e tematicamente da tradição cuja existência Leo inferira. Entretanto, o que exatamente este dado faz pela hipótese de Leo que previa uma passagem de motivos cômicos para a elegia erótica romana mediada por uma elegia erótica grega? Muito pouco. Evidentemente, ao se comprovar a existência da ansiada²⁹ elegia erótica helenística, a tese de Leo torna-se muito mais plausível, porém não necessariamente corroborada. O uso das peças de Menandro nas escolas de retórica em Roma, por exemplo, fariam os tópoi da comédia acessíveis à elite educada que cultivou o gênero da elegia erótica romana, eliminando, assim, qualquer necessidade de um agente intermediário.

Ao final de seu artigo, Butrica aborda diretamente o debate entre Leo e Jacoby, mas, como de se esperar, sua abordagem se concentra no ponto de choque entre os filólogos alemães: a existência ou não de uma elegia erótica grega escrita que teria servido de modelo à elegia erótica romana. Não se fala praticamente nada sobre a comédia e a comunicação dos seus motivos. Eis o trecho:

Essas observações sugerem uma teoria que harmoniza os pontos de vista de Leo e Jacoby, admitindo um elemento de verdade em cada um. A evidência da

²⁹ Recuperando a expressão de Fedeli (1999, p. 26).

estrutura dá razão a Jacoby a respeito da origem formal da elegia latina. Nossos livros mais antigos de elegia latina que sobreviveram (Tibulo I; Propércio I e II) não contêm exemplo algum que imite a estrutura da elegia erótica helenística e seu uso da mitologia; ao invés disso, elegias individuais ou crescem retoricamente a partir de um conjunto de tópicos ou expandem epigramas gregos. Assim, poder-se-ia supor que a elegia latina não evoluiu diretamente da elegia erótica grega e, sim, do epigrama, presumivelmente através de Catulo 76 e das obras de Galo. Por outro lado, Leo tinha razão sobre a existência outrora de algo que poderia ser chamado de uma elegia helenística pessoal e subjetiva: ela utilizava extensivamente a mitologia para ilustrar ou até mesmo influenciar eventos na vida amorosa retratada do próprio autor, mas as poucas imitações romanas dessa poesia apontam que ela só influenciou a elegia latina diretamente depois que a essência desta já tinha sido determinada pelo epigrama e por outras influências como a comédia.³⁰

Caminhando para a conclusão, busquei mostrar até este ponto a direção que o estudo das relações entre a elegia e a comédia tendem a tomar, isto é, concentrar-se no estudo das origens da elegia erótica romana. Mesmo em trabalhos mais recentes em que o tópico da relação entre os referidos gêneros poéticos aparece, ainda se sente que ele tende a se encontrar circunscrito neste enfoque.³¹ Se, como nos informa Day (1938, p. 86-87), os estudiosos que abordaram tal assunto costumam favorecer uma das duas posições apresentadas, a de Leo e a de Jacoby (com uma preferência a este último), Butrica mostra que as duas hipóteses na verdade não são necessariamente tão conflitantes quanto parecem à primeira vista. Na verdade, podemos identificar uma série de pontos em que as perspectivas dos autores estão em harmonia: ambos admitem que há, de fato, a presença de motivos da comédia na elegia romana; ambos localizam a elegia não na tradição lírica (Lyrik), mas na tradição de poesia artística (Kunstpoesie); ambos

³⁰ These observations suggest a theory that harmonizes the views of Leo and Jacoby by admitting an element of truth in each. The evidence of structure implies that Jacoby was right about the formal origins of Latin elegy. Our earliest surviving Latin elegy books (Tibullus I; Propertius I and II) contain no examples that imitate the structure of Hellenistic erotic elegy and its use of myth; instead, individual elegies either grow rhetorically out of set topics or expand Greek epigrams. Thus it would seem that Latin elegy did not evolve directly from Hellenistic erotic elegy but from epigram, presumably by way of Catullus 76 and the works of Gallus. On the other hand, Leo was right that there once existed something that could be called a personal and subjective Hellenistic elegy; it used myth extensively to illustrate or even to affect events in the author's own purported lovelife, but the few Roman imitations of it imply that it influenced Latin elegy directly only after elegy's essential nature had already been determined by epigram and other influences such as comedy (BUTRICA, 1996, p. 316).

³¹ É o caso, por exemplo, da tese de Lucy Ana de Bem (2011). Breves menções à relação entre elegia e comédia aparecem também na tese de Lilian Nunes da Costa (2014), porém sem maior destaque. O trabalho de Lilian, no entanto, não se filia a essa busca das origens do gênero elegíaco (COSTA, 2014, p. 45-50).

conferem ao epigrama grego uma posição privilegiada na história do gênero elegíaco na Grécia.

Quanto às soluções de cada um para a questão da origem da elegia erótica romana, pode ser produtivo levar em consideração as observações de Butrica e sua proposta de aproveitar elementos das duas hipóteses em atrito: ao pensarmos na assimilação de motivos cômicos pela elegia, por que esse processo precisaria ser exclusivamente direto ou indireto? Adotar esta dualidade seria absurdo, especialmente porque a exclusividade de um ou outro processo descrito seria, ainda que tivéssemos mais evidências, impossível de se provar.

O que se conclui de tudo isso é, em primeiro lugar, que, apesar de a existência inferida por Leo de um determinado estilo de composição de elegias eróticas gregas no período helenístico ter sido fortalecida pelos fragmentos estudados por Butrica, isto não corrobora sua hipótese de que teria havido um agente intermediário na transferência dos elementos da comédia à elegia erótica romana. Tal hipótese não seria comprovada nem mesmo se a existência da elegia erótica helenística tivesse sido de todo demonstrada.

Em segundo lugar – e aqui está a constatação que mais interessa ao estudo que desenvolvo atualmente sobre a elegia romana –, quando Butrica combina as duas proposições divergentes, abre-se a possibilidade de trabalhar a presença da comédia na elegia sob uma ótica diferente, libertada de questões de derivação e apropriação. Pois não restam dúvidas de que, pouco importando os modos como se deu a passagem, a presença da comédia na elegia erótica romana, como exemplificado nos versos que nos servem de epígrafe, é sensível. Mostra-se viável, portanto, na próxima fase do estudo, concentrar-se em outras perguntas: de que maneiras tal presença afeta os poemas elegíacos? Em que aspectos ela pode ser sentida mais ou menos nitidamente? E, assim fazendo, é possível reatualizar um debate tão interessante que não merece permanecer datado.

Referências bibliográficas

BEM, L. A. de. *Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio*. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL, Unicamp, Campinas, 2011.

BESSONE, F. Latin precursors. In: THORSEN, T. (ed.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge: Cambridge University, 2013, s/n. [versão eletrônica]

BOYD, B. W. *Ovid's literary loves. Influence and innovation in the Amores*. Ann Arbor: The University of Michigan, 1997.

BUTRICA, J. L. Hellenistic erotic elegy: the evidence of the papyri. *Leeds International Latin Seminar 9*. Francis Cairns, 1996, p. 297-322.

COSTA, L. N. da. *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina iminente*. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL, Unicamp, Campinas, 2014.

DAVIS, John T. *Amores 1, 4, 45-48 and the Ovidian Aside*. *Hermes*, 107 Bd., H. 2. Franz Steiner Verlag, 1979b, p. 189-199.

DAVIS, John T. *Dramatic and Comic Devices in Amores 3, 2*. *Hermes*, 107 Bd., H. 1. Franz Steiner Verlag, 1979a, p. 51-69.

DAY, A. A (1938). *The Origins of Latin Love-Elegy*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1984.

DUNSCH, B. *Plautus' Mercator: a commentary*. Doctoral Dissertation: University of St. Andrews, 2001.

FANTHAM, E. *Un-Augustan activities*. In: *Roman literary culture: from Cicero to Apuleius*. London: The John Hopkins University, 1999. p. 102-125.

FEDELI, P. *As interseções dos gêneros e dos modelos*. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (orgs.) (1989). *O espaço literário da Roma antiga*. Trad. Daniel P. Carrara; Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010b, p. 393-416.

FEDELI, P. *A poesia de amor*. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (orgs.) (1989). *O espaço literário da Roma antiga*. Trad. Daniel P. Carrara; Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010a, p. 151-186.

FEDELI, P. *Elegia e commedia. Innamorato, meretrice e ruffiana*. In: AA. VV., *Lecturae Plautinae Sarsinates. II. Asinaria*. Urbino, 1999, p. 25-48.

FEDELI, P. *Il remedium amoris, fra commedia ed elegia*. In: STÄRK, E.; VOGTSPIRA, G. *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65 Geburtstag*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2000, p. 251-266.

FEDELI, P. *Properzio: Il Libro Terze delle Elegie*. Bari: Adriatica Editrice, 1985.

FLORES, G.G. (trad. e ed.) *Elegias de Sexto Propércio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

GIBSON, R. Love Elegy. In: *The Blackwell's Companion to Latin literature*. Ed. Stephen J. Harrison, Blackwell, 2005, s/n. [versão eletrônica]

HEYWORTH, S. J.; MORWOOD, J. H. W. *A Commentary on Propertius, Book 3*. Oxford: Oxford University, 2011.

JACOBY, F.. Zur Entstehung der Römischen Elegie. *RhM*, 1905, p. 38-105.

KENNEDY, D. F. *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: Cambridge University, 1993.

LEO, F. Elegie und Komödie. *RhM* 55, 1900, p. 604-611.

MYERS, S.K. The poet and the procuress: the lena in Latin love elegy. *Journal of Roman Studies*, 86, 1996, p. 1-21.

PIAZZI, L. Latin love elegy and other genres. In: THORSEN, T. (ed.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge: Cambridge University, 2013, s/n. [versão eletrônica]

THOMAS, R. F. New Comedy, Callimachus and Roman Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 83, 1979, p. 179-206.

YARDLEY, J. C. Comic influences in Propertius. *Phoenix*, v. 26, n. 2, 1972, p. 134-139

YARDLEY, J. C. Propertius 4.5, Ovid 1.6 and Roman Comedy. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 33, p. 179-189, 1987.

O IDEAL EDUCACIONAL DO IMPERADOR JULIANO: O EDITO AOS PROFESSORES CRISTÃOS (362 D.C.)

Helena Borin Peixoto de Rezende

A Antiguidade tardia foi um tempo de grande dinamicidade. Várias reformas militares, sociais e econômicas contribuíram para mudanças significativas tanto no estilo de vida quanto no modo de pensar do homem tardo-antigo. Tem-se, com essas reformas, (entre outros aspectos) a configuração de um novo tipo de monarquia, e o antes cidadão passa a ser um súdito (CARVALHO, 1996, p. 169-170). Com isso, há a abertura para o surgimento de uma nova filosofia política, que discute, tanto entre cristãos quanto entre pagãos, quais comportamentos devem ser adotados pelo monarca. Há a procura pela legitimação da monarquia entre os membros da elite da sociedade romana (CARVALHO, 2010, p. 121 ss.). A basileia e a referência mística do basileus se estabelecem a partir do século III e se firmam no IV, com Constâncio II (antecessor e primo de Juliano) (SILVA, 2003, p. 27 e ss.).

É interessante notar também que, embora o chamado conflito pagano-cristão pareça ser uma constante nessa época da história, quando se analisa a historiografia especializada,

principalmente durante o século IV (visão corroborada pela série de reformas estabelecidas por **Juliano, convencionalmente chamada de “reforma pagã”**), a historiadora **Margarida Maria de Carvalho** (2010, p. 16), em seu artigo **Temístio, o imperador Juliano e a discussão em torno do conceito de realeza no século IV d.C. afirma que “a tolerância entre pagãos e cristãos [...] é bastante elástica”**.

Juliano, que viveu em meio a esse período dinâmica, foi uma figura muito visada mesmo em sua própria época, tendo sobre si uma historiografia que o dividia marcadamente entre **“bom” (o príncipe filósofo) e “mau” (o anticristo)**. No entanto, desde seu próprio tempo, as obras se dividem entre tratar sobre aspectos biográficos de Juliano ou de seu governo enquanto imperador, incluindo nestas últimas o protagonismo da chamada, pela historiografia tradicional, **(tentativa de) “Reforma Pagã”**. Acompanhado pelo cognome **“o Apóstata”**, é frequentemente lembrado apenas como um combatente em prol do paganismo.

Juliano nasceu em Constantinopla, em 331, bem em meio ao chamado conflito pagano-cristão que mencionamos. Era filho de Júlio Constâncio e primo de Constâncio II. Este, após a morte do pai (Constantino) em 337, elimina todos os descendentes de Constâncio Cloro e Teodora, a fim de evitar pretensões ao trono – entre eles, Júlio Constâncio e dois de seus filhos. Sobrevivem ao massacre Juliano e seu meio-irmão Galo, que são exilados em Nicomédia.

Lá é educado por Mardônio, com quem teve os primeiros contatos com o helenismo – mesmo sendo educado de acordo com a crença ariana: Juliano somente veio a se tornar (publicamente) pagão quando ascendeu ao trono (CARVALHO, 2006, p. 129). Após Nicomédia, Juliano foi, a mando de Constâncio II, exilado junto a seu irmão Galo, em Macellum, na Capadócia, onde ficou até 351 – quando Galo foi elevado a César por Constâncio II (e posteriormente, em 354, morto por ele) e Juliano foi liberado de seu exílio. Pôde, então, viajar pelo império, quando teve contato com o neoplatonismo por meio de Máximo de Éfeso (muito presente em suas cartas), doutrina bastante influenciadora de suas decisões políticas posteriores, além de ter iniciado algumas das relações que lhe seriam úteis anos depois, quando implantou suas reformas. Seu contato com neoplatonismo se deu, assim, desde tenra idade.

[Juliano obteve] permissão para viajar para Atenas no verão de 355, para retomar os estudos. Foi um destino calculado para ser tanto conveniente aos interesses

intelectuais de Juliano quanto para levá-lo a uma distância segura da queda política de Galo. A estadia de Juliano em Atenas durou apenas uma questão de semanas [...], mas adquiriu para ele um significado simbólico inversamente proporcional à sua brevidade. Atenas surgiu como sua “verdadeira pátria” [...]. Juliano foi um na multidão de seus semelhantes (socialmente falando), cristãos e igualmente não-cristãos, que estavam terminando seu ensino superior em retórica e filosofia em Atenas e apreciando a camaradagem da cidade universitária. Entre os contemporâneos de Juliano em Atenas estavam futuros bispos cristãos (Basílio de Cesaréia, Gregório de Nazianzo), e muitos outros destinados a carreiras ilustres no ambiente secular (HUNT, 1998, p. 47-48).

Após a morte de seu irmão Galo, Juliano é elevado a César por Constâncio II e enviado para a Gália, que necessitava de um governante que a pacificasse. Juliano cumpriu bem a tarefa, obtendo vários êxitos militares entre 355 e 358, ganhando a confiança e admiração dos soldados (o que seria elementar para os eventos que se seguiriam) – e a desconfiança de Constâncio, que estava, no momento, enfraquecido por uma intensa campanha contra a Pérsia. Foi nesta época que Juliano teve maior contato com Eusébia, a segunda esposa de Constâncio II e imperatriz à época. As maiores informações sobre ela estão justamente no panegírico que Juliano escreveu quando em sua estadia nas Gálias enquanto César, ainda que haja passagens em outras documentações da época que falem da imperatriz, quase sempre relacionadas à sua ação em favor de Juliano (é dito que Eusébia promoveu a reconciliação entre Juliano e Constâncio II, e ainda o ajudou na Gália) (TOUGHER, 2000, p. 95). Sabe-se, pela leitura do Discurso de agradecimento a Eusébia, de autoria de Juliano, que Eusébia tem origem na Macedônia e é filha de um político importante (seu pai fora cônsul) (I.106c-109b).

Foi Eusébia também quem arranjou o casamento de Juliano com Helena, também nesta época. Sobre ela, pouco é conhecido. Sabe-se que ela era sua prima e bem mais velha (TOUGHER, 2007, p. 47 e ss.). As duas figuram em dois rumores relacionados à morte de Helena: em um, Eusébia, tramando contra ela e Juliano, teria provocado o aborto que a acometeu e, mais tarde, provocado sua morte.

Nesta época, fim do cesariato de Juliano, Constâncio II precisava de reforços para combater o rei da Pérsia, Sapor. O imperador solicitou então que Juliano enviasse à fronteira ocidental do

império um grande contingente de homens de sua tropa (o que não só ajudaria contra os persas, mas também deixaria Juliano mais vulnerável). As tropas, no entanto, não desejavam deixar sua posição de então (onde muitos haviam estabelecido família e terras) à mercê de novas vagas germânicas. A lealdade conquistada por Juliano por sua destreza fez com que os soldados proclamassem Juliano como Augusto. Antes que houvesse embate direto entre os dois postulantes do trono, Constâncio faleceu em razão de uma enfermidade. Juliano se tornou, então, imperador, em 361.

Durante o breve período em que governou, apenas dezoito meses, empreendeu várias reformas fiscais, militares, legislativas, políticas e culturais que constituem a chamada, pela historiografia tradicional, Restauração Pagã – embora o termo não seja adequado, pois dá a ideia de uma reforma puramente religiosa, quando na verdade a série de reformas engloba vários aspectos. Realizou uma reforma burocrática em Constantinopla, reduzindo o número de empregados do palácio e trouxe para perto de si apenas quem considerava necessário para o aparato de governo, tentando retornar ao que era o ideal para o império - sempre guiado pelos preceitos neoplatônicos adquiridos na formação em Atenas (HUNT, 1998, p. 62-4).

Para mais dessa reforma burocrática (que também incluiu a restrição de permissões para entrar no *cursus publicus*, ou seja, para se tornar funcionário público e a regulação das cúrias da cidade limitando sua isenção de impostos, além de restringir a imunidade de servidores públicos e obrigar líderes cívicos a cumprirem seus deveres por meio de leis), Juliano ordenou que templos fossem restaurados e reabertos, revogou a proibição dos sacrifícios e ainda redigiu um edito proibindo cristãos de se tornarem professores. Também se aproximou de líderes cristãos que caíram em desgraça nos governos anteriores, em uma tentativa de firmar-se imperador (HUNT, 1998, p. 62 e ss.).

Alice Gardner, na obra *Julian philosopher and emperor and the last struggle of paganism against christianity* (1906), sobre a qual o título já é bem informativo, apresenta um viés romantizado de Juliano, marcado pelos traumas e com uma vida sofrida. Aspectos biográficos se misturam a uma luta para combater o cristianismo, sendo apenas as reformas de cunho religioso mencionadas. Para realizar tal tarefa, a autora utiliza a Carta aos Atenienses, escrita por Juliano logo que se legitimou como Augusto, em 361, o panegírico em honra a Eusébia (documentação

tratada por nós) e passagens de Amiano Marcelino, autor que utiliza para tratar sobre Helena, esposa de Juliano.

Gaetano Negri escreve, no início do século XX, outra obra também elogiosa ao imperador, *Julian the Apostate*. Nela, uma obra biográfica, os traços filosóficos do imperador são também exaltados e há crítica à historiografia escolástica que denegria Juliano. O autor utiliza, como fontes, Amiano Marcelino, Gregório de Nazienzo, Libânio de Antioquia e os escritos do próprio Juliano (estes últimos, ranqueados entre os de menor valor – panegíricos – e os de maior valor – tratados filosóficos).

Glanville Downey é outro autor que se debruça sobre os estudos de Juliano. Com obras como *Julian the Apostate at Antioch* (1939) e *Julian and Justinian and the unity of faith and culture* (1959), o autor se encaixa no grupo daqueles que tratam do viés religioso de Juliano. No entanto, supera em parte a tradição dos anteriores. Apesar de mencionar em *Julian the Apostate at Antioch* a **“tentativa de restauração do Helenismo romano”** (DOWNEY, 1939, p. 304) pretendida por Juliano, o artigo de 1959 pretende um esforço em afirmar que a dita restauração não foi pensada **no âmbito religioso, mas no cultural “em seu sentido mais amplo”** (DOWNEY, 1959, p. 340-1).

Bowersock (1978) estipula um Juliano irônico, amargo, asceta. Um puritano pagão intolerante aos cristãos é apresentado em sua obra *Julian the Apostate*. No entanto, ao tratar do edito, o autor deixa claro que ele foi feito tanto por razões seculares quanto religiosas, apesar de destacar as últimas. Os historiadores mais atuais encaminham-se para uma visão menos tendenciosa do imperador. Partindo do pressuposto de que a Antiguidade Tardia não foi uma época de conflito perpétuo entre cristãos e pagãos, Juliano não é mais compreendido apenas como um querelante em prol do paganismo, mas sim como um político preocupado com a manutenção do Império e praticante de um helenismo complexo e particular, neoplatônico, mas com elementos muito heterogêneos (CARVALHO, 2013, p. 21-22). Tougher, que conta com trabalhos biográficos sobre o imperador (*Julian the Apostate*) e ainda sobre a imperatriz Eusébia (*In praise of the Empress: Julian’s Speech of Thanks to Eusebia*) realiza uma abordagem mais balanceada sobre o imperador e sobre a imperatriz, valendo-se de relatos de Gregório de Nazienzo, Amiano Marcelino, tratados e o panegírico escritos por Juliano.

Paideia

Tomamos como Paideia o **“conjunto de ações pedagógicas, políticas, filosóficas e religiosas que aprimora o discurso persuasivo daqueles que necessitam demonstrar e impor o seu poder”** (CARVALHO, 2010, p. 29). Considerava-se aqueles que passavam por uma escola de retórica possuidores de uma inteligência mais expressiva, de um discurso mais refinado e de um comportamento mais excelso e harmonioso (BROWN, 1992, p. 41).

A Paideia se mostra assim, para Juliano, elemento essencial, permeando suas reformas e seu ideal de império e imperador.¹ Era importante não só sua constituição e interpretação, mas também o modo como deveria ser instrumentalizada. Embora concordemos com Carvalho (2010, p. 29) quando a autora afirma que **“as escolas filosóficas do Império Romano eram frequentadas por cristãos e não-cristãos e, portanto, a Paideia dos homens do século IV d.C. era a mesma”**, é necessário que se tenha em mente uma interpretação platônica da Paideia para que haja a compreensão do ideal juliano.

Jaëger, em seu clássico *Paideia: a formação do homem grego*, evidencia o ideal platônico de Paideia ao destrinchar a alegoria da caverna. A verdadeira educação, segundo a perspectiva platônica,

consiste em despertar os dotes que dormitam na alma. Põe em funcionamento o órgão por meio do qual se aprende e se compreende; e [...] poderíamos dizer que a cultura do Homem consiste em orientar acertadamente a alma para a fonte da luz, do conhecimento. [...] Portanto, é uma “conversão”, no sentido original, espacialmente simbólico, desta palavra que a essência da educação filosófica consiste. É um volver ou fazer girar “toda a alma” para a luz da ideia do Bem [...] (JAEGER, 1995, p. 889-90).

Esta aparentemente também foi o entendimento de Juliano sobre Paideia. Sendo ele próximo do movimento neoplatônico,² que já **“no início do terceiro século era a corrente dominante na vida intelectual greco-romana”** (FOWDEN, 1982, p. 36) e tendo estudado com alguns de seus

¹ Segundo T. Brauch (1993, p. 86), baseado em suas orações, para Juliano o imperador se torna divino pelo aperfeiçoamento das virtudes humanas comuns, mas ele só pode reinar adequadamente com a ajuda dos deuses

² Athanassiadi (1992, p. 113 e ss.) também atesta o viés neoplatônico de Juliano.

representantes como Eusébio de Mindos e Crisântio de Sardes (TOUGHER, 2007, p. 27), é válido pressupor que seu entendimento de Paideia se assemelharia ao exposto acima, baseado no **mito platônico**. De fato, “**ele concebia** Paideia como o longo processo pelo qual homens, individualmente, e certamente o império, no geral, podem atingir o objetivo da **perfeição [...]**” (ATHANASSIADI, 1992, p. 121). Congruente a essa exposição, Carvalho (2010, p. 31), define que

Juliano, sem dúvidas, bastante influenciado por Platão e pelo neoplatonismo, concebe Paideia como um longo processo no qual os homens, individualmente, e, na verdade o Império em geral, teriam de se ater a um objetivo de perfeição, o qual Juliano identificou com *episteme*. Desse modo, *episteme* significa para ele a salvação da alma; em termos político-culturais, ela coincide com a aquisição de um conhecimento exato que expressaria a felicidade do Estado, e só um governante com suas características poderia realizar tal empresa.

Vê-se que essa concepção não era descolada da realidade político-cultural da época. A Antiguidade Tardia foi um tempo em que, com a configuração de um novo tipo de monarquia, o antes cidadão passa a ser um súdito (CARVALHO, 1996, p. 169-170). Com isso, há a abertura para o surgimento de uma nova filosofia política, que discute, tanto entre cristãos quanto entre pagãos, quais comportamentos devem ser adotados pelo monarca.

Tal parecer se relaciona também com o que Fowden (1982, p. 33 e ss.) chama de conceito pagão de “**sacralidade pessoal**” (personal holiness), que surgiu nos meios neoplatônicos (dos quais, como já foi exemplificado, Juliano participava). Segundo o autor, os intérpretes de Platão e de Pitágoras (a quem atribui igual relevância dentro da filosofia neoplatônica), seus descendentes intelectuais, por assim dizer, estabeleceram uma possibilidade de sacralidade ao filósofo. Este, se realizasse reflexões constantes sobre verdades teológicas e filosóficas, poderia se tornar sacro.

Os mistérios divinos que poderiam tornar um humano sagrado estavam, para Juliano, na conjugação dos ensinamentos de Aristóteles e Platão com as verdades proferidas pelos oráculos. Não só era necessário ler os antigos para alcançar a perfeição: parte muito importante do processo era saber como os ler (FOWDEN, 1982, p. 35-6).

Mas também não bastava apenas ler os clássicos. Escreve Fowden (1982, p. 36) que

os pagãos não conceberam a santidade pessoal unicamente em termos de adesão a uma tradição intelectual, embora muito espiritualizada. A conduta pessoal também foi importante. Mais uma vez, o paradigma era um filósofo, Pitágoras, embora o pitagorismo fosse menos um sistema filosófico do que um modo de vida, fundado na reverência pelos deuses e por certos princípios ascéticos [...]

O homem santo pagão, assim, se contraporía ao monge asceta cristão. Era idealmente o professor de filosofia, sua função primária era a difusão da verdade a seus discípulos (FOWDEN, 1982, p. 38-9).

O Edito

Ambos os aspectos – geral e individual – da compreensão juliana de Paideia se fazem notar no Edito aos Professores. Escrito em 362, de Antioquia, o Edito estipula a proibição aos cristãos de se tornarem ou se manterem professores de retórica. Com discurso inflamado típico de suas redações a respeito da “seita de galileus”, Juliano deixa ver, em seu edito, que os motivos de sua proibição não são somente arbitrários, mas sim decorrem de seu ideal de Paideia e de império.

Vejamos que em seu Edito, Juliano, além de estabelecer o famoso embargo aos professores cristãos de ensinarem os textos gregos (ou seja, os componentes da Paideia) a seus alunos, define o que, para ele, era uma educação apropriada. Ela resultaria de uma mente (do professor) **que “tem entendimento e verdadeiras opiniões sobre as coisas boas e ruins, honradas e falsas.** Assim, quando o homem pensa uma coisa e ensina outra a seus pupilos, em minha opinião, ele **falha em educar na mesma proporção em que falha em ser um homem honesto”** (422d).

Esse excerto, retirado das primeiras linhas do edito, já nos mostra um pouco da justificativa que Juliano tinha para escrevê-lo. Ele continua sua escrita afirmando que se a diferença entre o que um homem pensa e seu discurso é apenas em assuntos triviais, pode ser tolerado, ainda que isso seja errado. Mas se a diferença se dá em questões de grande importância, é uma conduta igualável a de um mercenário, que deve ser combatida (423b).

Juliano também deixa claro que aqueles que ensinam a retórica, a moral e a filosofia (ou seja, a paideia) devem ter retidão de caráter, o que seria impossível de encontrar em alguém que desonrasse os deuses – visto que foram eles próprios que concederam o conhecimento àqueles

autores que eram interpretados (Juliano cita Homero, Heródoto, Hesíodo e Demóstenes, entre outros “consagrados para Hermes ou para as Musas”). Os cristãos, então, não seriam professores qualificados: não prestavam culto àqueles de quem provinha a sabedoria, não compreendiam inteiramente suas palavras, por não as viverem, e eram tão ávidos por dinheiro que aceitavam ganhá-lo mesmo discursando sobre algo que não acreditavam. Juliano escreve:

Penso que é absurdo que os homens que expõem as obras desses escritores devam desprezar os deuses que eles costumavam honrar. No entanto, embora eu ache que isso seja absurdo, não digo que eles devam mudar suas opiniões e então instruir os jovens. Mas eu lhes dou essa escolha; ou não ensinar o que eles não acham admirável, ou, se eles desejam ensinar, deixá-los primeiro persuadir seus alunos de que nem Homero nem Hesíodo, nem nenhum desses escritores, que eles expõem e declararam ser culpados de impiedade, loucura e Erro em relação aos deuses, é como declaram (423b-c).

Juliano então sugere que, se não quiserem honrar os deuses e sua sabedoria propriamente, os galileus poderiam dirigir-se às suas igrejas e ensinar sobre os evangelhos de Mateus e Lucas, já que não podem prestar serviço religioso aos templos pagãos. O imperador termina o edito afirmando que não será negada a educação a nenhum jovem que a quiser e que se deve ensinar e não punir os doentes.

O Editto dá mostras, assim, de como seria a educação idealizada por Juliano. A paideia pertenceria aos mais aptos, e os mais aptos seriam os filósofos. Não havia como os cristãos continuarem ensinando textos pagãos, pois a compreensão nunca poderia ser completa. Eles deveriam, se não quisessem admitir que erravam em não exaltar o valor dos deuses nas obras compositivas da paideia, limitar-se a ensinar suas próprias obras, ou seja, o evangelho.

Em sua própria época, o editto gerou controvérsias, afinal, a Paideia era já considerada uma construção comum e necessária. Mesmo aos cristãos, ela oferecia um

guia ancestral, quase profético, feito da história e literatura da Grécia, em assuntos sérios, assuntos que nenhum homem notável – cristão ou politeísta, bispo ou leigo – podia ignorar: sobre a cortesia, sobre a maneira certa de conduzir uma amizade, sobre o controle da raiva, sobre equilíbrio e habilidade de persuasão quando confrontado por uma situação violenta (BROWN, 1992, p. 122).

Embora o Edito seja de fato visto como uma perseguição aos cristãos, alguns autores, como o já mencionado Bowersock, admitem o pensamento não só em aspectos religiosos, mas também seculares. Segundo o autor,

com sua política educacional, Juliano fez todo a tradição helênica e sua grande literatura uma prerrogativa dos pagãos. Cristãos educados, os quais o conhecimento de clássicos não era palpavelmente inferior, foram confrontados com a identificação do helenismo com o paganismo. [...] Juliano sabia perfeitamente o que estava fazendo. Em pouco mais de uma geração, a elite letrada do império seria pagã (BOWERSOCK, 1978, p. 84).

Considerações finais

A ideia de Paideia de Juliano, tomando forma em seu Edito, seria uma forma de afirmação do paganismo e do modelo de governo que ele instituiu com suas reformas (mesmo que brevemente). Muito além de uma simples perseguição aos professores de retórica cristãos, estava visceralmente conectada com o ideal neoplatônico, não sendo uma volta aos padrões clássicos, mas um estabelecimento de uma nova filosofia que não contemplava seu professor ideal, homem santo, como indiferente aos deuses.

Pensando em sua concepção de Paideia, associada ao entendimento de homem santo pagão que permeava sua vida, fica fácil compreender por que Juliano fez o infame Edito. Era impossível de se pensar os textos sagrados – fontes de salvação – sendo ensinados por cristãos. Mais que isso, era improvável, para Juliano, que professores cristãos soubessem ler os textos adequadamente, quanto mais ensiná-los. Ao deixar para os pagãos o ensino dos clássicos, Juliano pretendia não apenas criar uma elite educada pagã, mas também promover a salvação individual e imperial dos romanos, de acordo com seus próprios ideais.

O filósofo tardo-antigo se contrapõe à figura do monge cristão, sendo ele o homem sacro pagão. Já a Paideia uma formadora do governador ideal e portanto, formadora do mais apto, deveria ser também instrumentalizada pelo mais apto – aquele que a conhecia profundamente, partilhava das inspirações divinas de seus autores. Não haveria, então, espaço para o cristão, visto que ele não teria acesso ao divino que estava presente na Paideia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentação primária

JULIAN. Letters 1-58 with dates. In: WRIGHT, W. C. F. The works of the emperor Julian. Loeb Classical Library, v. 3. Cambridge: Harvard University, 1913. p. 117-121.

Obras de historiografia

ATHANASSIADI, P. Julian: an intellectual biography. New York: Routledge, 1992.

BOWERSOCK, G. W. Julian the apostate. Cambridge: Harvard University, 1978.

BROWN, P. Power and Persuasion in Late Antiquity: Towards a Christian Empire. Madison: University of Wisconsin, 1992.

CARVALHO, M. M. Temístio, o imperador Juliano e a discussão em torno do conceito de realeza no século IV d.C. História Revista, v. 11, n. 1, p. 121 – 133, jan./jun. 2006.

CARVALHO, M. M. Um caso político-cultural na antiguidade tardia: o Imperador Juliano e seu conceito de educação. Acta Scientiarum, v. 32, n. 1, p. 27-39, 2010.

DOWNEY, G. Julian and Justinian and the unity of faith and culture. Church History, Cambridge, v. 28, n. 4, 1959, p. 339-349.

DOWNEY, G. Julian the Apostate at Antioch. Church History, Cambridge, v. 8, n. 4., 1939, p. 303-315.

FOWDEN, G. The pagan holy man in late antiquity society. Journal of Hellenic Studies, v. 102, 1982, p. 33-59.

GARDNER, A. Julian philosopher and emperor and the last struggle of paganism against christianity. London: G. P. Putnam's Sons, 1906.

HUNT, D. Julian. In: CAMERON, A.; GARNSEY, P. (ed.). The Cambridge Ancient History: volume XIII, The Late Empire, A.D. 337—425. Cambridge: Cambridge University, 1998.

JAEGER, W. Paideia: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TOUGHER, S. Julian the Apostate. Debates and Documents in Ancient History series. Edinburgh: Edinburgh University, 2007.

TENERORUM LUSOR AMORUM NASO POETA: OVÍDIO E A EROTIZAÇÃO DA TRADIÇÃO LITERÁRIA NAS HEROIDES E NOS TRISTIA

Júlia Batista Castilho de Avellar

Ovídio¹ poderia ser considerado, por excelência, o poeta do ludus: jogo com os limites dos gêneros poéticos, jogo ficcional e autobiográfico, jogo de personae assumidas pelo eu-poético, jogo alusivo à tradição. Já em sua primeira coletânea, os Amores, observa-se a ressignificação de inúmeros tópoi tipicamente elegíacos antes usados por Tibulo e Propércio, bem como a jocosa retomada da poesia épica – basta lembrar que os versos iniciais dos Amores (1.1-4) aludem ironicamente à Eneida 1.1 (arma uirumque cano...), em hábil jogo com a tradição. A Ars amatoria possui caráter híbrido, resultante da mescla de elegia com poesia didática, e as Heroides unem elegia e epistolografia, de modo a evidenciar o jogo ovidiano com as fronteiras entre os gêneros poéticos. As Metamorphoses revelam-se um verdadeiro caleidoscópio de mitos, em que as histórias, gêneros e estilos se metamorfoseiam continuamente. Os Tristia, primeira coletânea de **poemas de exílio, põem em destaque o jogo entre realidade e ficção na “autobiografia” ovidiana**: as informações apresentadas nos versos são ora consideradas dignas de crédito, ora

¹ Ao longo deste trabalho, usamos o nome “Ovídio” para designar uma imagem de “autor” depreendida dos próprios poemas, uma figura do “poeta” que perpassa toda sua obra. Por sua vez, empregamos o nome “Nasão” para identificar a voz poética manifesta nos textos em primeira pessoa, a qual desempenha um papel de personagem. **Ao usarmos esses nomes e o termo “poeta”, estamos sempre nos referindo a instâncias textuais e, de modo nenhum, ao autor-empírico, que não será objeto das presentes análises.**

construções ficcionais. Assim, o ludus se manifesta em diversos âmbitos das obras ovidianas, que amiúde **aludem** à tradição literária e **iludem** quanto ao seu estatuto ficcional.

Essa ideia de que a poesia é um tipo de ludus não se limita às obras ovidianas, mas perpassa as letras latinas. O verbo ludo é frequentemente empregado para designar a própria atividade **poética, tendo o sentido de “gracejar” ou “divertir-se compondo versos”** (SARAIVA, 2006, p. 692),² e os termos ludus/lusus designam versos leves, pertencentes aos gêneros mais humildes, como nas Bucólicas de Virgílio ou nos poemas de Catulo. Para os poetas elegíacos, por sua vez, os termos ainda adquiriram um sentido **erótico e amiúde designam metaforicamente os “jogos”** do embate entre os corpos no ato amoroso.³

Nos *Tristia*, autobiografia literária do poeta, Nasão comenta sobre o fazer poético com vocábulos que associam a poesia ao jogo. Ele caracteriza sua poesia como Musa iocosa,⁴ ao distinguir os versos amorosos, jogos ficcionais, da própria vida.⁵ Além disso, em dois momentos bastante significativos para constituir sua imagem como poeta, ele se autoneia tenerorum lusor amorum: na elegia 3.3, ao elaborar um epitáfio para si mesmo (v. 73), e na elegia 4.10 (v. 1), em que expõe sua autobiografia.

A expressão possui pelo menos dois sentidos na construção da imagem autobiográfica de Ovídio. Por um lado, lusor pode ser compreendido **como “versejador”, “escritor de poesia” e, nesse sentido, Nasão se apresenta como escritor de poesia amorosa (tenerorum amorum), ou seja, de “elegia”.**⁶ Por outro, a poética ovidiana caracteriza-se **por um procedimento de “erotização”, segundo o qual se estabelece um jogo alusivo com a tradição literária, que, ao ser retomada, é transformada em poesia amorosa. Com isso, a “erotização” acaba por se tornar também uma**

² Por exemplo, Quintiliano (Institutio 10.5.15) usa a expressão ludere carmine para designar a escrita de poemas.

³ O substantivo lusus, formado a partir do verbo ludo, **pode ter o sentido de “prazeres sexuais”** (SARAIVA, 2006, p. 695). Cf. Ovídio, Amores 1.8.86 (lusus); Ovídio, Ars 2.600 (luditur). Também pode significar “embates amorosos”, como em Propércio, 1.10.9 e Ovídio, Amores 2.13.13 (GAFFIOT, 2000, p. 938).

⁴ Segundo Martin (2008, p. 137), etimologicamente ludus **designa o “jogo em atos”, ao passo que iocus diz respeito ao “jogo com palavras”.**

⁵ OVÍDIO, *Tristia* 2.353-354: Crede mihi, distant mores a carmine nostro – / uita uerecunda est **Musa iocosa** mea. – “De meu poema, acredita, distam meus costumes – / minha vida é moderada, a **Musa, jocosa”** (trad. nossa). O texto-base em latim usado para nossas traduções dos *Tristia* foi o estabelecido por J. André (2008), em edição da Les Belles Lettres.

⁶ A esse respeito, convém notar que o adjetivo tener (assim como suavis, dulcis, mollis, paruus, exiguus) é frequentemente usado pelos poetas elegíacos com valor programático, para designar seus próprios versos em oposição à poesia épica, considerada grauis, dura, magna, alta. Para mais detalhes, ver Boyle (1993, p. 2-5).

“elegização”: Ovídio transforma todo tipo de poesia em elegia, ao estender os limites do gênero a ponto de abarcar os mais variados assuntos.⁷

Diante disso, este trabalho irá analisar o funcionamento do procedimento de “erotização”/“elegização” da tradição literária em duas obras ovidianas, as *Heroides* e os *Tristia*. Nas *Heroides*, enfocaremos a transposição do trágico/épico para o elegíaco no âmbito da construção do poema e das personagens; nos *Tristia*, destacaremos a interpretação da poesia épica homérica e virgílica segundo parâmetros elegíacos. Desse modo, investigaremos a atuação do procedimento de “erotização” tanto no âmbito da produção, quanto no da recepção poética e, assim, evidenciaremos o jogo metaliterário ovidiano, que suscita reflexões e discussões acerca da própria natureza poética dos textos.

Tristia II e a erotização da recepção poética

O livro II dos *Tristia*, longa elegia endereçada ao imperador Augusto, consiste em uma apologia de Nasão, que fora relegado a Tomos, cidade às margens do Ponto Euxino.⁸ Na primeira parte do poema (v. 1-206), o eu-poético solicita o perdão de Augusto, apresentado como objeto de aparente panegírico, e tenta convencê-lo, a partir da descrição do ambiente hostil de exílio e dos sofrimentos ali enfrentados, a minimizar o castigo. Após mencionar as causas de sua expulsão de Roma (*carmen et error*, “um poema e um erro”, v. 207), Nasão, na segunda parte da elegia, expõe uma sofisticada e bem construída defesa da *Ars amatoria*, considerada o *carmen* causador de sua pena.⁹

⁷ Nessa perspectiva, Harrison (2006) propõe a noção de “supergênero” para a abordagem da elegia ovidiana, na medida em que Ovídio, ao usar a forma elegíaca em suas obras, parte do discurso erótico para ampliá-lo e diversificá-lo até incluir praticamente todo tipo de assunto poético.

⁸ A ocorrência ou não da *relegatio* do autor-empírico Públio Ovídio Nasão é questão ainda hoje controversa. Não nos chegou nenhum documento ou registro oficial do exílio, nem comentários dos autores contemporâneos sobre o assunto. Todas as menções são posteriores às próprias obras de exílio ovidianas e podem ter resultado delas. Com efeito, o célebre artigo de Fitton Brown (1985) inaugurou uma linha de estudos que põe em xeque a real ocorrência do exílio do autor-empírico, considerando-o ficcional, dada a proveniência literária das descrições do local de exílio presentes nas obras ovidianas. Não pretendemos aqui discutir a veracidade ou não da ocorrência do exílio do autor-empírico, mas sim analisar os versos dos *Tristia* sob uma perspectiva literária (e não como documento ou prova para a vida do autor-empírico). Assim, consideraremos que a personagem Nasão, tal como descrita na obra, encontra-se exilada (independentemente de o autor-empírico ter sido ou não exilado).

⁹ O *error* não é em momento algum esclarecido, tendo-se tornado objeto de especulação entre os estudiosos.

Na defesa de seus versos amorosos, Nasão exibe um catálogo de obras e autores (v. 359-470), a fim de demonstrar que toda poesia preexistente (e não apenas a *Ars amatoria*) pode ser lida e interpretada em chave amorosa. Enquanto leitor da tradição literária greco-romana,¹⁰ ele a re-toma em seus versos, mas por meio de um jogo interpretativo que erotiza tal tradição. Assim, o ludus poético adquire um sentido amoroso fortemente irônico. Isso fica perceptível na nova leitura, de teor erótico, proposta para as principais obras épicas da tradição. Segundo Nasão, o cerne dos poemas homéricos seria o conteúdo amoroso:

Ilias ipsa quid est aliud nisi **adultera** de qua
inter **amatorem** pugna **uirumque** fuit?
Quid prius est illi flamma Briseidos utque
fecerit iratos rapta puella duces?
Aut quid Odyssea est nisi **femina** propter amorem,
dum uir abest, multis una petita uiris?
Quis nisi Maeonides Venerem Martemque ligatos
narrat, in obsceno corpora prensa toro?
Vnde nisi indicio magni sciremus **Homeri**
hospitis igne duas incaluisse deas?
(OVÍDIO, *Tristia* 2.371-380)

O que é a própria *Iliada*, senão uma **adúltera**,
por quem houve luta entre **amante e marido**?
O que há nela antes da paixão por Briseida
e de como a jovem raptada causou a ira dos generais?
Ou o que é a *Odisseia*, senão uma **mulher** por amor
assediada por muitos homens, enquanto se ausenta o marido?
Quem, senão o Meônio, narra Vênus e Marte colados,
os corpos agarrados no torpe leito?
De onde, senão do relato do grande Homero, saberíamos
que duas deusas arderam de amor pelo hóspede? (trad. nossa)

¹⁰ Para mais detalhes acerca do papel de Ovídio como leitor, ver o esclarecedor artigo de Gibson (1999) sobre a recepção literária em *Tristia* 2.

Por meio de várias indagações retóricas, o eu-poético personifica a *Ilíada* e a *Odisseia* como mulheres, uma adúltera, a outra assediada por vários homens, de modo a remeter, respectivamente, a Helena e Penélope, personagens femininas que, de algum modo, se vinculam à temática amorosa. Com isso, ele amplifica o caráter amoroso dos episódios e oferece uma interpretação irônica dos textos homéricos, na qual a temática bélica, a ira de Aquiles ou o retorno de Odisseu ficam em segundo plano, e prevalece a temática erótica.

Com efeito, na menção da *Ilíada*, a disputa entre o amante e o marido, a paixão por Briseida e a jovem raptada vêm antes da ira dos generais. Assim, conforme destaca Gibson (1999, p. 29), a referência à abertura da *Ilíada* divertidamente inverte a sequência da épica, cujo primeiro ponto seria a ira de Aquiles. A erotização do tema bélico/épico é reforçada pela expressão *amatorem pugna uirumque* (v. 372), que, segundo Ingleheart (2010, p. 302), ecoaria o arma *uirumque* da *Eneida* virgiliana, mas com a noção subversiva de que a *Ilíada*, modelo de épica, versaria sobre a disputa por uma mulher. Por meio de hábil jogo alusivo, Ovídio remete à tradição; porém, ao substituir arma por *amatorem*, evidencia um novo modo de interpretação, que transforma toda poesia em poesia amorosa.

Nessa perspectiva, também a *Odisseia* se resume a acontecimentos amorosos, e seus temas principais deixam de ser o retorno de Odisseu e o restabelecimento de seu poder em Ítaca. Conforme esclarece Gibson (1999, p. 29), a própria palavra de abertura do poema homérico (*ἄνδρα*, “**varão**”) é aqui refutada em prol da representação da *Odisseia* como uma femina (“mulher”). Assim, na leitura de Nasão, o que se destaca é o desejo dos pretendentes por Penélope, descrita na típica situação da amada elegíaca: ela é mulher casada, mas seu marido está ausente; eles a assediam *propter amor* (v. 375), e não por motivações políticas (INGLEHEART, 2010, p. 303-304).

Além dos amantes cobiçando Penélope, também seriam temas principais da *Odisseia* a relação amorosa de Ares e Afrodite e a paixão de Circe e Calipso pelo hóspede Odisseu, acontecimentos referidos por um vocabulário altamente erótico: *ligatos*, obsceno *toro*, *corpora prensa*, *incaluisse*, *igne*. A seleção desses episódios pontuais como representativos da totalidade da *Odisseia* é responsável por erotizá-la, corroborando a argumentação do eu-poético. Se até mesmo os versos de Homero têm conteúdo erótico muito além do decoroso, Nasão se isenta da acusação de imoralidade atribuída à *Ars amatoria* causadora do exílio.

No entanto, mesmo nesse contexto de defesa, o jogo de ironias ovidiano não se ausenta. Nasão menciona a história de adultério de Ares e Afrodite e os episódios dos amores de Circe e de Calipso por meio das indagações: quis nisi Maeonides (**“quem senão o Meônio”, v. 377**) e unde nisi indicio magni Homeri (**“de onde, senão do relato do grande Homero”, v. 379**), permitindo que o leitor esboce respostas capazes de pôr em xeque os argumentos expostos. De fato, a história de Ares e Afrodite não é apresentada diretamente por Homero, mas pelo aedo Demódoco (HOMERO, Odisseia 8.266-366); igualmente, os amores de Circe são narrados pelo próprio Odisseu, em meio aos relatos de sua viagem na corte do rei Alcínoo (HOMERO, Odisseia 9-12) (GIBSON, 1999, p. 30; INGLEHEART, 2010, p. 305-306).

E mais: como argutamente ressalta Ingleheart (2010, p. 305-307), outra possibilidade de resposta, nitidamente mais irônica, **para ambas as questões poderia ser “Ovídio”**. Com efeito, ele narrara a união de Ares e Afrodite em Ars 2.561-600; mencionara os amores de Calipso em Ars 2.125-142; os de Circe em Ars 2.103, Remedia 263-288 e Metamorphoses 15.297-298. Assim, além de propor uma leitura amorosa e irônica dos poemas homéricos, Nasão, com esse jogo de **respostas múltiplas, ainda explora ambiguidades que não descartam sua “culpa” enquanto poeta amoroso**, mas a encobrem sutil e jocosamente.

Nem mesmo a Eneida escapa às ironias da erotização ovidiana:

Et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor
contulit In Tyrlos arma uirumque toros,
nec legitur pars ulla magis **de corpore toto**
quam non legitimo foedere iunctus amor.
(OVÍDIO, Tristia 2.533-536)

Todavia, aquele feliz autor da tua Eneida
levou **as armas e o varão aos leitos tírios**,
e parte alguma **de todo o corpo** é mais lida
que o amor unido por aliança ilegítima. (trad. nossa)

A grande épica representativa dos ideais augustanos, conforme marca o possessivo **“tua”** (tuae, v. 533), teria como foco principal, na interpretação ovidiana, os amores entre Dido e Eneias. De fato, a expressão que inicia a Eneida – arma uirumque –, tradicionalmente considerada

referência à épica homérica (as armas remetendo à *Ilíada*, o varão à *Odisseia*), é completamente deslocada do contexto bélico e adquire significação amorosa ao ser inserida em meio ao sintagma in *Tyrios toros* (“**aos leitos tírios**”, v. 534). **O varão continua sendo Eneias, mas as armas** (arma) são revestidas de sentido metafórico, e **designam o membro viril masculino, “arma”** usada nos embates amorosos. Ao deslocar Eneias e suas armas dos combates épicos para a cama de Dido, a leitura ovidiana atribui ao poema de Virgílio a temática principal das relações amorosas. Isso é reforçado pela erotização até mesmo da própria materialidade do livro da *Eneida*, referido pelos termos ambíguos *pars* – **que pode ter o sentido de “partes sexuais”** (INGLEHEART, 2010, p. 386) – e *corpus*, que pode designar um conjunto textual ou o corpo humano. Com isso, Ovídio oferece uma leitura quase obscena da *Eneida*, na mesma linha das interpretações apresentadas para os poemas homéricos.

Ao adotar o procedimento de “erotização” da tradição literária, Ovídio não apenas faz uso do ludus alusivo, mediante a retomada da tradição em seus versos, mas ainda levanta questões referentes a um ludus metaliterário, na medida em que instaura no poema reflexões sobre a natureza do texto poético. Ao ler toda poesia como potencialmente amorosa, ele destaca, segundo Gibson (1999, p. 36), o processo de recepção e demonstra que a interpretação não depende apenas do texto em si, mas dos sentidos construídos e atribuídos a ele pelo leitor.

As Heroides e a erotização da criação poética

O procedimento de erotização usado nos *Tristia* para (re)interpretar a tradição literária já havia sido empregado antes pelo poeta, por exemplo, nas *Heroides*. A diferença é que, nos *Tristia*, ele é aplicado ao processo de recepção do texto literário (interpretações que Nasão faz como leitor da tradição), ao passo que, nas *Heroides*, estende-se para o âmbito da produção literária. Com efeito, essa obra se fundamenta na transferência de personagens épicas e trágicas para o contexto de elegia amorosa, de modo que as heroínas mitológicas se tornam eu-poético de elegias em forma de carta, endereçadas a seus amados, que as abandonaram ou se encontram distantes. Nesse sentido, uma das particularidades das *Heroides*, segundo Holzberg (2002, p. 71), é que o poeta deixa de se expressar como poeta/amador e adota o papel elegíaco de uma mulher apaixonada. Assim, Ovídio não apenas relê e reinterpreta a tradição, mas ainda produz uma obra baseada na erotização dos mitos.

Esse jogo erótico é, inclusive, explicitado pelo próprio eu-poético ovidiano nos Amores, por meio de uma recusatio da escrita de poesia trágica:¹¹

Sceptra tamen sumpsi curaque **tragoedia** nostra
creuit et huic operi quamlibet **aptus eram**.
Risit Amor **pallam**que meam pictosque **cothurnos**
sceptraque priuata tam cito sumpta manu.
Hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae.
Deque **cothurnato** uate triumphat Amor.
Quod licet, aut artes teneri profitemur Amoris,
(ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis!)
aut quod Penelopes uerbis reddatur Vlxi
scribimus et lacrimas, Phylli relictas, tuas,
quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason
Hippolytique parens Hippolytusque legant,
quodque tenens Dido strictum miserabilis ensem
dicat et Aoniae Lesbis amata lyram.
(OVIDIO, Amores 2.18.13-26)¹²

Mas assumi os **cetros**, e com o zelo minha **tragédia**
cresceu; eu **estava pronto** o bastante para esta obra.
Riu-se o Amor de meu **manto**, dos **coturnos** pintados
e dos **cetros** tão depressa assumidos por mão comum.
Também para cá o poder da cruel senhora me desviou.
Ao vate de **coturno** triunfa o Amor.
Já que é lícito, ou professo as artes do tenro Amor
(ai de mim! importunam-me os próprios preceitos!),
ou escrevo as palavras que Penélope envia a Ulisses,
e tuas lágrimas, ó Filis abandonada,
o que Páris, Macareu e o ingrato Jasão,
o pai de Hipólito e Hipólito leem,
o que Dido, deplorável, com a espada em riste,

¹¹ Essa recusatio da tragédia em Amores 2.18 faz lembrar a recusatio da épica no início dessa mesma obra (Amores 1.1). Com efeito, em ambos os casos o Amor ri (risisse Cupido, 1.1.3; risit Amor, 3.18.15) da empresa grandiosa e elevada pretendida pelo poeta e interfere desviando-o para a escrita de elegia amorosa.

¹² O texto-base usado para nossas traduções dos Amores foi o estabelecido por H. Bornecque (2009).

e a poeta de Lesbos, amante da lira aônia, dizem. (trad. nossa)

Nasão estava pronto (aptus eram, v. 14) para a escrita de uma tragédia (sceptra, tragoedia, pallam, cothurnos) e se autorrepresenta como poeta trágico (cothurnato uate, v. 18), mas o amor por sua domina o desvia da nobre empresa: ele não só se apaixona, mas ainda passa a dedicar-se à poesia de amor. Nesse contexto, é bem significativo o emprego do verbo deduxit (v. 17) para designar o fato de a amada ter desviado o poeta. Ora, deduco **pode ter os sentidos de “fiar” e “tecer” e, metapoeticamente, constitui uma metáfora para o próprio ato de escrita poética**,¹³ no caso, designando um desvio para a escrita de versos amorosos. A passagem, portanto, verdadeiro comentário metapoético, revela que as personagens míticas, a princípio potenciais participantes de uma obra grandiosa, são desviadas para poemas de natureza amorosa. Assim, na base da composição das Heroides, repousa uma transferência do trágico para o elegíaco.

Porém, a metamorfose operada sobre as personagens míticas não se dá de modo completo. Assim como nas Metamorphoses os seres mudados conservam algo da antiga forma e permanecem mentalmente humanos (CARVALHO, 2010, p. 8), nas Heroides as personagens também **mantêm algo de sua existência anterior e não se “elegizam” por completo. Elas assumem caráter** **dúbio e ambíguo**: ao mesmo tempo em que se apresentam como puellae elegíacas, também carregam toda uma história mítica pré-existente, a qual não deixa de transparecer nas cartas que escrevem.¹⁴ Ademais, as cartas são inseridas em meio às histórias épicas e trágicas em momentos precisos e identificáveis, como se motivadas pelo próprio enredo do mito, ou mesmo previstas nas epopeias ou dramas da tradição.¹⁵

¹³ Nessa perspectiva, convém lembrar, por exemplo, o proêmio das Metamorphoses: In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis, nam uos mutastis et illas, / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum **deducite** tempora carmen! – “**O ânimo impele a cantar as formas mudadas em novos / corpos; ó deuses, pois também vós as mudastes, / inspirai minha empresa e, desde a origem primeira / do mundo até meus tempos, continuo poema fia!**” (OVIDIO, Met. 1.1-4, trad. nossa). O texto-base em latim usado para a realização das traduções das Metamorphoses foi aquele estabelecido por G. Lafaye em edição da Les Belles Lettres (2011).

¹⁴ A respeito desse duplo papel do eu-poético das Heroides, veja-se Holzberg (2002, p. 72).

¹⁵ Para mais detalhes e exemplos a esse respeito, vejam-se Kennedy (1984, p. 413-419) e Jolivet (2001, p. 234, 245-251, 270). A epístola de Medeia, por exemplo, teria sido ficcionalmente escrita depois que Jasão abandonou a heroína para se casar com Creúsa, princesa de Corinto. Mais precisamente, após esse casamento, cujo cortejo é mencionado na carta (Heroides 12.137-158), mas antes de Medeia efetuar sua vingança.

A fim de evidenciar essas questões, exemplificaremos com a carta 12 das Heroides,¹⁶ escolhida por dois motivos principais: primeiro, porque Medeia e Jasão são personagens que figuram tanto na tradição trágica quanto na épica;¹⁷ segundo, porque os contrastes entre a imagem tradicional de Medeia e sua representação elegíaca expressam-se em nítido conflito.

Na tradição literária latina, a figura de Medeia é, em geral, associada à insensibilidade, à crueldade e à feitiçaria. Horácio, na Epistula ad Pisones, recomenda aos escritores a seguir a tradição (ou a criar algo conveniente) na composição das personagens e, ao mencionar Medeia, afirma **que ela deve ser “feroz e invencível”** (ferox inuitaque, v. 123).¹⁸ Não obstante, na carta para Jasão, ela constrói uma imagem positiva de si mesma e se apresenta como a heroína que sofre pelo amor que lhe fora renegado e traído, apesar de todos os favores a Jasão.

Num processo de erotização e elegização, Medeia torna-se uma puella apaixonada; capturada **por Jasão, arde e morre de amor: “Quando te vi, pereci; e com fogos ignotos ardi, / como arde a tocha de pinho junto aos grandes deuses. / E eras formoso, e meu destino me tragava: / teus olhos arrebataram meus luzeiros”** (OVÍDIO, Heroides 12.33-36, trad. nossa).¹⁹ Além disso, diante do abandono de Jasão, ela desempenha o papel do típico amante elegíaco que sofre e lamenta diante da impossibilidade de possuir o objeto de amor e, inclusive, passa noites insones.²⁰

Todavia, o traço mais marcante dessa Medeia elegíaca é a ingenuidade que ela reclama para si, em oposição à imagem de um Jasão pérfido e enganador. Logo depois de reportar na carta, em

¹⁶ Para a tradução integral dessa epístola, veja-se Avellar (2011, p. 25-33). Utilizamos ao longo deste trabalho, com algumas alterações, essa nossa tradução acima mencionada.

¹⁷ As duas principais obras gregas remanescentes dedicadas ao mito são a tragédia Medeia, de Eurípides, e as Argonáuticas, de Apolônio de Rodes. Além delas, existiram tragédias latinas – de Ênio e de Ácio – e uma épica de Varro Atacinus (ROSATI, 2008, p. 232). Para uma lista mais extensiva de obras anteriores a Ovídio abordando o mito (a maior parte fragmentária ou só com o título), veja-se Jacobson (1974, p. 109-110).

¹⁸ HORÁCIO, Ad Pisones 119-120; 123: Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge / scriptor [...] Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino. – **“Ou segue a tradição ou inventa o conveniente para si, / ó escritor. [...] Seja Medeia feroz e indomável; Ino, chorosa”** (trad. nossa).

¹⁹ Vt uidi, ut **perii!** Nec notis ignibus arsi / ardet ut ad magnos pinea taeda deos. / Et formosus eras, et me mea fata trahebant: / **abstulerant** oculi lumina nostra tui. O texto-base usado para nossas traduções das Heroides foi o estabelecido por G. Rosati (2008).

²⁰ OVÍDIO, Heroides 12.169-170: Non mihi grata dies; noctes uigilantur amarae. / Nec tener in misero pectore somnus adest. – **“O dia não me é agradável, as noites são veladas com amargura. / E nem o brando sono assiste em meu peito infeliz”** (trad. nossa).

discurso direto, as falsas palavras de Jasão, expostas num discurso hábil e retoricamente bem construído, ela duas vezes se autodenomina puella:

Haec animum (et quota pars haec sunt?) mouere **puellae**
simplicis, et dextrae dextera iuncta meae.
 Vidi etiam lacrimas: an et est pars et fraudis in illis?
 Sic cito sum uerbis capta **puella** tuis.
 (OVÍDIO, Heroides 12.89-92)

Essas palavras (que ínfima parte elas são?) comoveram
 o coração da **menina ingênua**, e a destra uniu-se à minha destra.
 Vi ainda lágrimas: acaso também nelas há parte do engano?
 Assim, **menina**, depressa aprisionaram-me tuas palavras.
 (trad. nossa)

Medeia atribui a si o epíteto de simplex (“**ingênua**”, v. 90) e se representa como vítima dos enganos de Jasão, denominado “**ingrato**” (immemor, v. 16, e ingrato, v. 21), “**criminoso**” (scelerate, v. 19), “**pérfido**” (perfide, v. 37), “**ímprobo**” (improbe, v. 204), possuidor de “**boca enganadora**” (infido ore, v. 72) e do “**encanto fingido de tua língua**” (linguae gratia ficta tuae, v. 12). Assim, por um lado Medeia é a personagem elegíaca que ama e espera que sua relação com o amado seja de fidelidade (o tópos da fides/foedus aeternum fica manifesto na união das destros como símbolo do casamento). Por outro, Jasão se comporta como o amante desleal, que usa as artes da eloquência e até mesmo simula lágrimas para conquistar a puella. Com efeito, trata-se de artifícios de conquista e sedução ensinados na própria Ars amatoria: “**Também as lágrimas são úteis; com lágrimas moverás diamantes: / se possível, faz com que ela veja faces banhadas. / Se as lágrimas (de fato, nem sempre vêm a tempo) / faltarem, molhe os olhos com a mão úmida**” (OVÍDIO, Ars amatoria 1.659-662, trad. nossa).²¹

É curioso que, ao longo da carta, Medeia três vezes se autodenomina nocens (“**culpada**”, v. 106, 118, 132), o que destoa de uma imagem elegíaca. No entanto, como ela própria esclarece, foi

²¹ Et lacrimae prosunt; lacrimis adamanta mouebis: / fac medidas uideat, si potes, illa genas. / Si lacrimae neque enim ueniunt in tempore semper / deficient, uda lumina tange manu. A respeito do ensinamento ovidiano de possuir eloquência na conquista amorosa, Ars 1.459-486. Sobre a instrução de fazer juras e promessas, ainda que falsas, ver Ars 1.631-658.

coagida por Jasão a ser culpada (coacta nocens, v. 132), e sua maior culpa é a credulidade em um amante infiel, o que corrobora o papel de puella inocente que constrói para si. Assim, é atribuída a Jasão a culpa de todos os atos negativos de Medeia: a traição do pai, o abandono da pátria e da família e a morte do irmão.

Ademais, para a manutenção da imagem elegíaca de puella apaixonada, crédula e inocente, Medeia evita mencionar ao longo da epístola os crimes que cometera ou irá cometer, atitudes violentas mais adequadas ao contexto trágico do que elegíaco. Ela recusa-se, por exemplo, a mencionar abertamente ter matado o próprio irmão:

At non te fugiens sine me, germane, reliqui:
deficit hoc uno littera nostra loco.
Quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra;
sic ego, sed tecum, **dilaceranda fui**.
(OVIDIO, Heroides 12.113-117)

Mas não te abandonei, irmão, sem mim ao fugir:
minha carta se cala nesta única parte.
O que ousei fazer, minha destra não ousa escrever;
assim eu, mas contigo, **deveria ser dilacerada**. (trad. nossa)

Essa Medeia elegíaca silencia em sua escrita sobre o assassinato cometido contra o próprio irmão, uma vez que tal assunto não convém a versos elegíacos. Não obstante, embora afirme que sua carta se cala e sua destra não ousa escrever, o crime de esquartejamento de Absirto é ironicamente mencionado de modo indireto: Medeia afirma que deveria ter sido dilacerada (dilaceranda, v. 117) com ele. Assim, ela revela a atitude que desejava omitir, o que acaba por demonstrar a ambiguidade na constituição da personagem.

Desse modo, mesmo transferida para um contexto elegíaco amoroso, Medeia ainda guarda algumas características tradicionais, o que fica evidente nas passagens metapoéticas da carta. Ao comentar sobre o desejo de vingança contra seus inimigos, Medeia manifesta um caráter cruel e assassino, de violenta feiticeira, ao apresentar “ferro”, “chamas” e “sumos venenosos” como suas armas: “Enquanto existirem ferro, chamas e sumo venenoso, / nenhum inimigo de Medeia ficará impune. / Se acaso as súplicas tocam um peito férreo, / escuta agora **palavras menores**

que meu espírito” (OVÍDIO, Heroides 12.181-184, trad. nossa).²² A expressão em destaque (minora uerba animis meis, v. 184) remete metapoeticamente à oposição entre o gênero elegíaco, considerado menor, e o gênero trágico, elevado. Assim, embora o caráter de Medeia seja tradicionalmente trágico, na carta para Jasão ela se expressa elegiacamente, num tom menor.

O fim da epístola explora exatamente essa ambiguidade em relação aos gêneros, ao promover um jogo entre as informações do mito trágico e a nova representação elegíaca de Medeia construída por Ovídio. Ela termina deixando ameaças em suspenso:

Quos equidem actutum!... Sed quid praedicere poenam
attinet? Ingentes parturit ira minas.
Quo feret ira, sequar! Facti fortasse pigebit?...
Et piget infido consuluisse uiro.
Viderit ista deus, qui nunc mea pectora uersat:
nescio quid certe mens mea **malus** agit!
(OVÍDIO, Heroides 12.207-212)

Os quais por certo logo!... Mas de que vale
anunciar a pena? A ira pare enormes ameaças.
Para onde a ira impelir, seguirei. Talvez me arrependerei do ato?
Arrependo de ter-me ocupado de um marido infiel.
Isso perceberá o deus que agora revolve o meu peito;
decerto desconheço o que minha mente prepara de **maior!**
(trad. nossa)

A Medeia que escreve não explicita os crimes que planeja, nem anuncia os castigos que irá impor a Jasão. Seus atos são silenciados por reticências. Ao omitir o assassinato de Creúsa, o incêndio do palácio de Corinto e, especialmente, o assassinato dos próprios filhos, Medeia tenta subtrair de sua imagem elementos trágicos tradicionalmente vinculados à sua figura, para veicular a nova imagem de uma Medeia elegíaca. Todavia, no verso final, no mesmo instante em que termina o poema, também se esgota a figura elegíaca de Medeia. O ato maior que ela

²² Dum ferrum flammaeque aderunt succusque ueneni, / hostis Medae nullus inultus erit. / Quod si forte preces praecordia ferrea tangunt, / nunc animis audi uerba minora meis.

planeja e fica em suspenso, a morte dos próprios filhos, é incompatível com o gênero elegíaco.²³ Mais do que isso, a efetuação desse ato violento anunciado passa a significar, metapoeticamente, a escrita de uma obra maior, uma tragédia, em lugar dos versos elegíacos menores. Com isso, é posta em destaque a ambiguidade da personagem ovidiana, que, ao mesmo tempo, reescreve sua história sob um viés elegíaco, mas também guarda em si elementos trágicos tradicionais. E esse jogo com a tradição ainda se torna mais complexo na medida em que se une a um irônico jogo com os gêneros literários, que contrasta a elegia amorosa à tragédia na construção das Heroides.

Considerações finais

A “erotização”/“elegização” da literatura manifesta-se nas obras ovidianas tanto no âmbito da criação literária, como nas Heroides, em que personagens trágicas e épicas são deslocadas para contextos elegíacos, quanto no âmbito da recepção, quando Nasão propõe uma interpretação erótica da tradição literária nos *Tristia*. Com isso, Ovídio constrói em seus versos novas versões da história literária – **versões, por assim dizer, “erótico-cêntricas”** –, segundo as quais sua poesia amorosa constitui o parâmetro para interpretação das demais produções literárias.²⁴ Por meio desse procedimento, sua própria poesia é posta como ponto central de toda a tradição, como se todas as outras produções girassem ao redor dela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, J. B. C. Medeia a Jasão. In: TREVIZAM, M. (org.). Recortes das ‘Cartas das Heroínas’, de Ovídio. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2011, p. 17-33. Disponível em:

²³ A esse respeito, Videau-Delibes (2007, p. 187-188) realiza uma interessante análise que aproxima o anúncio do cumprimento da vingança de Medeia, que constitui algo maior e, portanto, além dos limites elegíacos, ao anúncio da Eneida como obra maior na elegia 2.34 de Propércio.

²⁴ Para mais detalhes sobre a construção de histórias literárias por parte dos poetas latinos, ver Hinds (1998, p. 52-98). Nessa perspectiva, Ingleheart (2010, p. 294) afirma que Nasão reelabora a literatura anterior, enfatizando nela elementos capazes de anteciper a elegia amorosa latina. Assim, ele procede à criação de uma nova versão da história literária, que privilegia a elegia amorosa ao considerar que textos e gêneros anteriores são versões embrionárias da elegia, gênero em que Ovídio situa sua própria obra, apresentada como clímax da história literária proposta.

<http://www.letas.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/RecortesdasCartas-dasHeroinasdeOvidio_site.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2017.

BOYLE, A. J. Introduction: The Roman song. In: SULLIVAN, J. (ed.). Roman epic. London: Routledge, 1993, p. 1-18.

CARVALHO, R. N. B. de. Metamorfoses em tradução. Relatório de Pós-Doutoramento inédito. São Paulo, Faculdade de Letras e Ciências Humanas, USP, 2010. Disponível em: <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidioraimundocarvalho.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2014.

FITTON BROWN, A. D. The unreality of Ovid's Tomitan exile. Liverpool Classical Monthly, Liverpool, vol. 10, n. 2, p. 18-22, 1985.

GAFFIOT, F. Le Grand Gaffiot: Dictionnaire Latin-Français. Paris: Hachette, 2000.

GIBSON, B. Ovid on Reading: Reading Ovid: Reception in Ovid Tristia II. Journal of Roman Studies, Cambridge, v. 89, p.19-37, 1999.

HARRISON, S. Ovid and genre: evolutions of na elegist. In: HARDIE, P. (ed.). The Cambridge Companion to Ovid. Cambridge: Cambridge University, 2006, p. 79-94.

HINDS, S. Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry. Cambridge: Cambridge University, 1998.

HOLZBERG, N. Ovid: The poet and his work. Ithaca/London: Cornell University, 2002.

HOMERO. *Íliada*. Trad. C. A. Nunes. São Paulo: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. F. Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HORACE. *Épîtres*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

INGLEHEART, J. A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2. Oxford: University, 2010.

JACOBSON, H. Ovid's Heroides. Princeton/New Jersey: Princeton University, 1974.

JOLIVET, J.-C. Allusion et fiction épistolaire dans les **Heroïdes: recherches sur l'intertextualité** ovidienne. Rome: École Française de Rome, 2001.

KENNEDY, D. F. The epistolary mode and the first of Ovid's Heroides. The Classical Quarterly, Cambridge, vol. 34, n. 2, p. 413-422, 1984.

MARTIN, F. Les mots latins. Paris: Hachette, 2008.

OVIDE. *Les Amours*. Texte établi et traduit par H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte établi par G. Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par J. André. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

OVIDIO. Arte de amar. Ed. A. Schniebs e G. Daujotas. Buenos Aires: Colihue, 2009.

OVIDIO. Lettere di eroine. A cura di G. Rosati. Milano: BUR, 2008.

PROPÉRCIO. Elegias de Sexto Propércio. Organização e tradução G. G. Flores. Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2014.

QUINTILIANO. Educação Oratória, livro décimo. Trad. A. M. Rezende. In: REZENDE, A. M. Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p. 161-319.

SARAIVA, F. R. Dicionário latino-português. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

TIBULLE. Élégies. Texte établi et traduit par Max Ponchont. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

VIDEAU-DELIBES, A. Sur la représentation des passions. In: CASANOVA-ROBIN, H. (dir.). Amor scribendi: Lectures des Héroïdes **d'Ovide. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 155-194.**

VIRGILE. Énéide. Livres I-VI. Texte établi par H. Goelzer et traduit par A. Bellessort. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

LUDUS E METAPOESIA NAS BUCÓLICAS DE VIRGÍLIO E CALPÚRNIO SÍCULO

Luana Santana Lins Cerqueira

Na Antiguidade greco-romana, o bucolismo é o gênero através do qual o poeta expressa, em geral pela boca de personagens pastores, a relação do homem com a natureza. No entanto, este ambiente pastoril é muitas vezes pano de fundo dos dramas humanos, por vezes envolvidos com questões históricas do tempo em que foi composto o poema, mas também vinculados a questões mais universais, como aspiração à paz, ao repouso e ao amor.

Não se sabe ao certo qual a origem do gênero bucólico, mas o siciliano Teócrito, que teria vivido no século III a.C., é considerado seu mestre incontestável, segundo os teóricos franceses Gaillard e Martin (1991, p. 345), no estudo publicado sob o título *Les genres littéraires à Rome*. Os seus Idílios teriam influenciado um outro autor de relevância, o mantuano Virgílio, datado no século I a.C. Na Itália, Virgílio foi quem introduziu o gênero, inspirando-se nos seus predecessores gregos. As Bucólicas virgilianas são organizadas em dez écloas que abarcam os mais variados temas – o confisco de terras, o amor contrariado; notamos, também, narrativas mitológicas sobre os rumos da humanidade ou sobre a origem do universo. Além disso, algumas écloas são

apresentadas na forma do canto amebeu – um canto alternado, caracterizado pela disputa entre dois pastores, que buscam superar um ao outro na arte poética.

A importância da obra supracitada é notável pela influência que exerceu em poetas posteriores, como Calpúrnio Sículo (séc. I d.C.) e Nemesiano (séc. III d.C.). Sobre este último, teria nascido em Cartago, é autor de quatro bucólicas, inspiradas em Virgílio, mas também no seu predecessor mais próximo, Calpúrnio Sículo (BEATO, 2003, p. 101). A Calpúrnio Sículo, que teria sido contemporâneo de Nero, **é atribuída a autoria de sete élogos, inscritas na fase “descendente” do lirismo romano, ou seja, naquela cujas influências provieram não tanto da grega, mas diretamente da poesia latina** (GRIMAL, 1978, p. 163). Assim como as Bucólicas virgilianas, as suas variam no tema. Para este breve estudo a que por ora nos propomos, ocupamo-nos do tema do canto poético, não raro designado como ludus, sob a forma do canto amebeu ou não.

Segundo Eugène de Saint-Denis (2012, p. 3, 22, 72), em notas à sua tradução das Bucólicas virgilianas, **o canto amebeu é caracterizado pela presença de um “concurso”, entende-se, portanto, pela intervenção de um árbitro, que decidirá o vencedor. Geralmente, os pastores que disputam oferecem um prêmio. Na bucólica calpurniana de número VI, por exemplo, apostam-se animais, um cavalo de raça e um veado; na égloga II, sete velos e a colheita de uma horta comporiam os penhores; na de número IV, porém, não há prêmios. Essas três bucólicas, de fato, são consideradas amebeias por João Beato (1996, p. 52). Já em Virgílio, as élogos III e VII apresentam algumas das características listadas acima, sendo, assim, consideradas amebeias por Eugène de Saint-Denis (2012, p. 22, 72) e Raymond Kania (2016, p. 45). Este último afirma que o tema da competição é um “motivo significativo das Élogos, que Virgílio emprega em uma variedade de formas.” Na sequência, acrescenta que a terceira e a sétima élogos virgilianas são “disputas amebeias formais, embora com variações das convenções da disputa musical.” De toda maneira, conclui o mesmo autor, a competição é um tema pervasivo no mundo das Élogos.**

Contudo, interessam-nos também aquelas élogos em que o canto bucólico, ainda que não se configure como canto amebeu, caracteriza-se como uma atividade lúdica, opondo-se às atividades “sérias”, isto é, às ocupações pastoris. Justamente, na égloga virgiliana de número VII, em versos 9-19, esta oposição é evidente. O supracitado poema é introduzido pelo pastor Melibeu,

a quem se dirige Dáfnis, símbolo da poesia bucólica, e possivelmente o herói divinizado na quinta égloga virgílica, embora alguns defendam que, neste poema em questão, seja um mero pastor. De toda maneira, Melibeu é convidado por Dáfnis a cessar seus trabalhos e a reclinar-se sob uma sombra, quando já se iniciava a disputa entre Córídon e Tírsis (v. 16-20):

et **certamen** erat, Corydon cum Thyrside, magnum.

Posthabui tamen illorum mea seria ludo.

Alternis igitur contendere uersibus ambo

coepere; alternos Musae meminisse uolebant.

Hos Corydon, illos referabat in ordine Thyrsis. (grifos nossos)

e havia um grande **concurso**, Córídon contra Tírsis.

Estimei menos, contudo, meus trabalhos que o jogo de ambos.

Ambos começaram, portanto, a disputar em versos alternados;

as Musas queriam lembrar-se de versos alternados.

Estes versos, Córídon, aqueles retomava Tírsis, sucessivamente. (trad. nossa)

Para este trecho, destacamos a oposição entre o sintagma **mea seria** (literalmente, “minhas coisas sérias”, traduzido por nós “meus trabalhos”) e o vocábulo “ludo” (“jogo”, “divertimento”). Ora, os pastores nas bucólicas de um e outro autor aqui estudados são mais frequentemente retratados a lamentarem amores perdidos ou desejados ou, ainda, a testarem sua excelência poética em disputas musicais do que se dedicando a trabalhos, propriamente. À parte a quinta bucólica de Calpúrnio Sículo, que, em tons didáticos, dedica-se integralmente ao tema do cuidado do campo, as outras bucólicas a custo apresentam de maneira efetiva e minimamente realista o dia-a-dia de um pastor: as bucólicas IV e VI de Virgílio são as que mais se afastam da temática pastoral, ao apresentarem, respectivamente, a mítica Idade de Ouro e um canto cosmogônico. Calpúrnio Sículo, de maneira similar, apresenta a temática da Idade Áurea em sua primeira e quarta églogas e, enfim, o tema da cidade na de número VII. Quanto às églogas propriamente “rústicas”, como dissemos anteriormente, estes pastores amiúde interrompem seus trabalhos para dedicarem-se ao canto, por vezes em tom de lamento amoroso, como nas églogas II e X, de Virgílio, e na de número III, de Calpúrnio, ao passo que, nas outras, flagramos cantos em tom jocoso e lúdico.

Contudo, para além do uso do substantivo ludus, notamos, em outras écloas, tanto em Virgílio quanto em Calpúrnio Sículo, a ocorrência do verbo ludere, deslocado desse contexto da disputa poética e associado ao ato de compor versos claramente indicados como bucólicos. Notem-se os primeiros versos da écloa VI, de Virgílio (v. 1-5):

Prima **Syracosio** dignata est **ludere uersu**
nostra, neque erubuit siluas habitare, Thalia.
Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem
uellit, et admonuit: "Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, **deductum dicere carmen.**" (grifos nossos)

Nossa Tália foi a primeira que se dignou a **brincar**
em verso siracusano, nem se envergonhou de habitar
os bosques. Cantando eu reis e batalhas, o Cíntio puxou
minha orelha e advertiu: "Convém a um pastor, ó Títilo,
apascentar ovelhas gordas, **compor um canto delicado.**" (trad. e grifos nossos)

Tália é uma das musas da poesia, geralmente associada à comédia, mas também à poesia **bucólica. Os ditos "versos siracusanos" reforçam, de fato, esta filiação à tradição bucólica**, pois, como se sabe, Siracusa teria sido a terra natal de Teócrito, suposto fundador do gênero bucólico. A evocação a essa musa, a brincar em verso siracusano (ludere Syracosio uersu – v. 1) e a habitar os bosques, é coerente com a espécie de recusatio que se segue. Apolo, deus da **poesia, que também foi pastor, referido aqui pelo epíteto "Cíntio", convida o poeta a compor um canto delicado (deductum carmen – v. 5), como convém ao gênero bucólico**, ao passo que os reis e as batalhas (reges et proelia – v. 3) conviriam ao gênero épico. Efetivamente, **Sérvio, citado por Alexandre Pinheiro Hasegawa (2011, p. 67), entende a expressão "deductum carmen" como o próprio canto bucólico.** É lícito atentar para o emprego do adjetivo deductum, em verso 5, que, segundo nos parece, poderia fazer parte deste repertório de palavras técnicas que designam a elocução da poesia bucólica. Evangelos Karakasis (2016, p. 81) nota que o adjetivo deductum (na verdade, participio passado do verbo deducere) qualifica o genus tenue, isto é, o gênero ténue, em que se inclui a própria poesia bucólica. Vocábulos como leuis, humilis, tenuis, subtilis, tereti, teneris, fragiles, molles e dulcis **constituíram uma espécie de "poetological catch-word" (palavras-chave poéticas)**, ou melhor, marcadores genéricos (KARAKASIS, 2016, p. 54),

que evocariam uma poesia de gosto neotérico. Alexandre Pinheiro Hasegawa (2011, p. 230, 239-240) apresenta uma análise similar, em seu estudo intitulado Os limites do gênero bucólico em Vergílio¹.

A esse respeito, constatamos ainda um elemento metapoético na égloga IV, de Calpúrnio Sículo, em que o pastor Melibeu se dirige a Córidon, em tom de censura, porque este último vetava ao irmão, Amintas, a prática do canto bucólico, como vemos em v. 19-21:

M. iam puerum [Amyntas] calamos et odoraе uincula cerae
iungere non cohibes, **leuibus** quem saepe **cicutis**
ludere conantem uetuisti fronte paterna? (grifos nossos)

M. Agora não impedes que o menino [Amintas] una as canas e os liames
da perfumada cera, ele a quem amiúde coibiste com paterna
gravidade, tentando **brincar** com **canudos delicados**? (trad. e grifos nossos)

Mais uma vez, constatamos a evocação da poesia bucólica, evidente no termo *cicutis* (canudos), **“flauta”, canto agreste, por extensão. Mas esta evocação, parece-nos, está filiada à inspiração neotérica ao classificar a flauta como leuis (leve), e ao designar o ato de tocá-la como ludere (brincar). Aponta-se, desse modo, para uma produção poética do *genus tenue*. Nesse mesmo passo está Evangelos Karakasis (2016, p. 75).**

Destacamos alguns versos, ainda da égloga IV, de Calpúrnio Sículo, em que se opõem ao canto, associado ao *ludere* como vimos na passagem anterior, algumas atividades *pastoris*, isto é, o trabalho (v. 22-28):

dicentem, Corydon, te non semel ista notauī:
“frange, puer, calamos et **inanes desere Musas**;
i, potius glandes rubicundaque collige corna,
duc ad mulctra greges et lac uenale per urbem
non tacitus **porta. quid enim tibi fistula reddet,**
quo tutere famem? certe mea carmina nemo
praeter ab his scopulis uentosa remurmurat echo.” (grifos nossos)

¹ “[...] os adjetivos empregados por Vergílio são termos técnicos, que caracterizam a elocução do gênero [bucólico]” (HASEGAWA, 2011, p. 240).

Não só uma vez, Córídon, notei-te a dizer estas palavras:
“Quebra, menino, a flauta de cana e **abandona as Musas vãs;**
vai, antes colhe bolotas e rubros pilritos,
conduze os rebanhos aos tarros e, não taciturno,
pela cidade **leva o leite a vender. O que, com efeito, dar-te-á a flauta**
para te protegeres da fome? Decerto a meus poemas ninguém,
exceto o eco carregado de ventos, responde murmurando desses rochedos.” (trad.
e grifos nossos)

É marcante a caracterização das Musas como inanes (vãs), pois que associadas a um genus humile, um gênero humilde, o bucólico. Além disso, é evidente a oposição de trabalhos pastoris: **“conduze os rebanhos aos tarros”, “leva o leite a vender” à atividade lúdica, “brincar com as flautas”, nos versos antes citados.**

Assim, vimos até aqui o substantivo ludus e outros termos contíguos associados, primeiramente, à disputa poética como atividade lúdica, em oposição aos trabalhos, na écloga virgiliana de número VII e na quarta bucólica calpurniana. Em seguida, atentamos ao verbo ludere mais expressamente relacionado à composição de cantos/poemas delicados (carmen deductum), como convém ao gênero bucólico, na de número VI, de Virgílio e de número IV, de Calpúrnio Sículo.

Vejamos agora este vocábulo usado igualmente para evocar a composição de um canto, mas também intimamente vinculado ao repouso, ao otium, assim indicado de maneira expressa. Para tanto, atentemos àqueles célebres versos iniciais da Écloga I, de Virgílio, em que o pastor Melibeu, tendo suas terras confiscadas, louva a sorte do velho Títyro, por tê-las conservado (v. 1-5):

Tityre, tu **patulae recubans sub tegmine fagi**
siluestrem **tenui** Musam meditaris **auena**;
nos patriae fines et dulcia linquimus arua.
nos patriam fugimus; tu, Tityre, **lentus in umbra**
formosam resonare doces Amaryllida siluas. (grifos nossos)

Títyro, tu, **reclinado sob a sombra de uma frondosa faia,**
modulas com a **tênue avena** a musa silvestre,

nós os territórios da pátria e os doces campos deixamos;
 nós fugimos da pátria; tu, Títiro, **sereno na sombra**,
 ensinas os bosques a ressoarem a formosa Amarilis. (trad. e grifos nossos)

Observamos, antes de mais, a descrição do locus amoenus, que se refere às amenidades ligadas a um ambiente pastoril, tranquilo e aprazível, um topos do gênero bucólico. Notadamente, o repouso à sombra de uma vasta faia, árvore considerada sagrada, ou, ainda, outro tipo de árvore, como a azinheira ou o plátano, é recorrente tanto nas éclogas de Virgílio quanto nas de Calpúrnio. Ora, Alexandre Pinheiro Hasegawa (2011, p. 63) aponta justamente que a faia representa o gênero humilde (note-se, aliás, a expressão tenui auena – no segundo verso, indicando o genus tenue), **“enquanto o loureiro (laurus) e o cedro (cedrus) representam o elevado gênero épico.”** Além disso, o autor acrescenta na sequência, citando uma passagem de Sérvio, que a faia **“tem um valor alegórico por produzir glande e alimentar assim os homens.”** Desta forma, conclui (2011, p. 64), **“Títiro não precisa trabalhar para comer e pode se dedicar ao ócio² e ao divertimento, como se estivesse na Idade de Ouro, onde a terra produz tudo sem a necessidade do labor humano.”**

Com efeito, a resposta de Títiro a Melibeu (nos versos 6 a 10) inicia-se com a imagem do repouso (otia, no verso 6) e encerra-se com a evocação de uma atividade lúdica/poética, no verso 10, introduzido pelo verbo ludere, por nós traduzido, **nesta ocorrência, como “tocar” na flauta agreste (ludere calamo agresti).**

O Meliboee, deus nobis haec **otia** fecit.
 namque erit ille mihi semper deus, illius aram
 saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.
 ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum
ludere quae uellem calamo permisit agresti. (grifos nossos)

Ó, Melibeu, um deus nos concedeu **este repouso**.
 e, de fato, será ele, para mim, sempre um deus; seu altar
 muitas vezes um tenro cordeiro de nossos redis ensanguentará.
 Ele permitiu minhas vacas vagarem, como vês,

² Vale ressaltar que empregamos aqui o vocábulo **“ócio”** (otium) referindo à sua concepção na Antiguidade romana, isto é, o repouso, o afastamento da vida pública, para a dedicação à atividade e produção intelectuais.

e **que eu mesmo tocasse o que quisesse na flauta agreste.** (trad. e grifos nossos)

É, portanto, evidente a relação entre otium e criação poética. A este respeito, Phebe Lowell (2001, p. 119) observa que “[...] a terra é vista como um dom cujo valor repousa na sua capacidade de garantir o otium e, conseqüentemente, a produção poética.”³ Mais adiante (2001, p. 123) acrescenta que

Na *Écloga I*, [...] o dom da terra assegura o otium e o lazer, tornando possíveis a arte e a liberdade estética. De fato, apesar de Melibeus enfatizar a própria perda da terra e, além disso, sua experiência de expropriação, as imagens de abertura nas quais ele insere Títyrus descrevem antes uma atividade musical que a sua posse de terra⁴ (LOWELL, 2001, p. 119).

Dessa forma, o verso 10, *ludere quae uellem calamo permisit agresti*, parece-nos, revela o sossego e a liberdade como elementos fundamentais para a produção poética, como aponta Marcello Gigante (1988, p. 34): **“A poesia não pode viver sem liberdade, a poesia é autonomia de conteúdo e de linguagem [...]”**⁵ No verso 27, a personagem de Títyrus torna claro o significado dessa liberdade: *Libertas quae sera tamen respexit inertem* (**“Liberdade, ainda que tardia, olhou-me inerte”**). **Destacamos os vocábulos** *Libertas*, introduzindo o verso, e *inertem*, ao fim. Segundo o dicionário etimológico de Ernout e Meillet (1951, p. 87), o adjetivo *iners* é derivado do substantivo *ars*, arte. Acompanhado do prefixo privativo *-in-*, tendemos a traduzi-lo simplesmente como **“inerte”** ou **“indolente”**, como, inclusive, Ernout e Meillet indicam, tornando-se, no entanto, **“apagado”** o sentido impresso na formação da palavra, isto é, **“sem arte.”** Interessam-nos esse dado etimológico pois, justamente no verso há pouco citado, aquele poeta-pastor nos diz que enquanto não era livre, isto é, enquanto era escravo e não tinha uma terra para si, não podia se dedicar à arte. Hasegawa (2011, p. 92), a este respeito, conclui que

³ Tradução nossa para: “[...] land is perceived as a gift whose value lies in its capacity to ensure otium and the consequent production of poetry.” (LOWELL, 2001, p. 119)

⁴ Tradução nossa para: “In *Eclogue 1*, [...] the gift of land secures otium, and leisure in turn makes possible art and aesthetic freedom. Indeed, though Melibeus emphasizes his own loss of land and thus his experience of expropriation, the opening images in which he figures Tityrus describe the latter’s musical activity rather than his possession of land.” (LOWELL, 2001, p. 123)

⁵ Tradução nossa para: “La poesia non può vivere senza la libertà, la poesia è autonomia di contenuti e di linguaggio [...]” (GIGANTE, 1988, p. 34).

A inércia, portanto, no mundo pastoril não significa ficar sem atividades pastoris, como sacrificar um animal do rebanho ou produzir queijo para vender, mas sim, não difundir a canção silvestre pelos bosques. O poeta-pastor necessita do ócio e da liberdade para praticar na tênue avena a sua ars propriamente dita: a poesia bucólica (HASEGAWA, 2011, p. 92).

O otium, portanto, ao menos no contexto da poesia bucólica de Virgílio e de Calpúrnio Sículo, é possibilidade criativa e ludus; mais do que mero divertimento ou disputas entre pastores, é um dos modos de designar a poesia bucólica, oposta à poesia épica, de tom grave, como explica **Marcello Gigante (1988, p. 35). Na sequência, o autor italiano observa que “nesses jogos poéticos bucólicos se manifesta um dos aspectos da poesia neotérica que, nos passos da poesia helenística, descobre novas fontes, novos motivos, novos instrumentos de composição.”**⁶

Para encerrar nosso comentário, destacamos esses versos finais (563-564) das Geórgicas IV, de Virgílio, obra de caráter didático-agrário que sucede aquela de sua juventude, isto é, as Bucólicas, de que nos ocupamos aqui:

Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem **ignobilis oti,**
carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi. (grifos nossos)

Naquele tempo, a doce Partênope alimentava a mim,
Virgílio, florescendo nos trabalhos de **um ócio desconhecido,**
eu que **modulei os versos dos pastores** e na juventude audaciosa,
Títiro, cantei-te sob a sombra de uma frondosa faia. (trad. e grifos nossos)

O substantivo “Partênope” é uma designação grega para o nome da cidade de “Nápoles”, onde Virgílio teria vivido [Parthenope alebat me]. Não nos parece casual o uso do adjetivo dulcis para caracterizar esta cidade, da mesma maneira como a poesia bucólica é usualmente designada: como vimos antes, este vocábulo consta naquele repertório de palavras técnicas que evocam a elocução da poesia de inspiração neotérica.

⁶ Tradução nossa para: “Negli scherzi poetici bucolici si manifesta uno degli aspetti della poesia neoterica che nell’orma ellenistica scopre nuovi fonti, nuovi motivi, nuove strumentazioni.” (GIGANTE, 1988, p. 35).

Igualmente chama-nos a atenção o verso seguinte, *studiis florentem ignobilis oti*, claramente designando a poesia bucólica de Virgílio. Primeiramente, porque, como sabemos, foi sua obra da juventude [*studiis florentem* – o que é reforçado no verso seguinte, *audax iuuenta*], e, enfim, esse trabalho artístico [*studiis*] é caracterizado como *ignobilis oti*. Como vimos no nosso comentário da *Écloga I*, de Virgílio, o ócio é o que ocasiona a possibilidade de criação poética, nesse caso, de uma poesia considerada menor, a bucólica, o que explica o adjetivo *ignobilis*, sem a fama, sem a glória de uma épica, por exemplo.

Mas o verso que mais interessa é justamente o 565, em que Virgílio emprega o verbo *ludere* para referir-se à composição de cantos *pastoris* e, além disso, para marcar a sua filiação à poesia neotérica. O uso desse verbo, no contexto de uma poesia de tom mais grave (evidente nas *Geórgicas*) para referir-se a uma composição de tom leu, i.e. às suas *Bucólicas*, revela uma estética e uma linguagem poética altamente conscientes, que resultam, por fim, na união da erudição e refinamento artístico do poeta ao pano de fundo supostamente rude do universo pastoril.

Virgílio retoma, enfim, em v. 566, aquele primeiro verso da *écloga I*, em uma espécie de *mise-en-abîme*: Virgílio (criador) se dirige a Títyro (sua criação), dizendo-lhe (o verso parece, de fato, **ser ambíguo!**): **“Títyro, eu mesmo, sob uma frondosa faia, cantei-te (tu, reclinado sob uma frondosa faia).”**⁷

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEATO, J. Introdução. In: CALPÚRNIO SÍCULO. *Bucólicas*. Trad., introd. e notas por João Beato. Lisboa: Verbo, 1996, p. 11-56.

BEATO, J. Da normalidade de Calpúrnio à singularidade de Nemesiano. *Ágora*, Aveiro, vol. 5, p. 83-105, 2003.

BOWDITCH, P. L. **“The Gifts of the Golden Age: Land, Debt, and Aesthetic Surplus.”** In: *Horace and the gift economy of patronage*. London: University of California, 2001.

⁷ VIRGÍLIO, *Geórgicas IV*, 566: *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*.

ERNOUT, A., MEILLET, A. Dictionnaire de étymologique de la langue latine – histoire des mots. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.

GAILLARD, J.; MARTIN, R. Les genres littéraires à Rome. Paris: Nathan/Scodel, 1991.

GIGANTE, Marcello (org.). *Lecturae Vergilianae. Le Bucolice*. Napoli: Giannini, 1988.

GRIMAL, P. *Le lyrisme à Rome*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

HASEGAWA, A. P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2011.

KANIA, R. *Virgil's Eclogues and the Art of Fiction: a study of the Poetic Imagination*. Cambridge: Cambridge University, 2016.

KARAKASIS, E. T. *Calpurnius Siculus: a pastoral poet in neronian Rome*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.

PUBLILIUS SYRUS et alii. *Minor Latin poets I*. Trans. by J. W. Duff and A. M. Duff. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1982.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et trad. par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 2012.

VIRGILE. *Géorgiques*. Traduction et notes Alain Michel, Jeanne Dion et Philippe Heuzé. Paris: Éditions Imprimerie Nationale, 1997.

A TEO(COSMO)GONIA DE HESÍODO: POESIA, MITO E FILOSOFIA

Marcel Bussular Martinuzzo

Absolutamente todas as comunidades humanas conhecidas, em qualquer ponto do espaço e do tempo, cultivaram – a maioria delas ainda cultiva – crenças religiosas em algum momento de sua história. Até a presente data não há evidências de qualquer sociedade que não tenha nunca recorrido ao Sagrado ou Numinoso para explicar a si mesma e dar algum sentido para suas relações interpessoais e com a natureza. Para Mircea Eliade, “a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano” (ELIADE, 2010, p. 17). Isso não significa que o sagrado (ou numinoso) esteja ausente do profano, mas que sua natureza é diversa, superior. “O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. [...] Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’” (ELIADE, 2010, p. 17, grifos nossos). O desenvolvimento de ideias religiosas – fenômeno exclusivo e universal da raça humana – está nas raízes de nossa racionalidade e suas origens se confundem com algumas das manifestações mais arcaicas do nosso intelecto, tais como a pintura, a música, a dança

e a linguagem poética. A experiência daquilo que se entende por divino ou sagrado não está reduzida aos espaços de culto propriamente dito, mas da natureza e da vida em sociedade em geral. No contexto grego ao qual nos referimos neste trabalho, o sagrado concerne aos deuses, suas atividades e representações.

Não há, portanto, pensamento humano totalmente alheio à religião: o fenômeno ao qual nos **referimos é essencialmente “racional”** – se pensarmos a racionalidade, é claro, a partir de seu caráter reflexivo e indagador, conforme nos lembra o filósofo alemão Ernst Tugendhat: **“A capacidade de refletir, isto é, de perguntar por razões e razões contrárias (al. gründe, lat. rationes, ingl. reasons), é o que se chama de racionalidade” (TUGENDHAT, 2013, p. 12).** Se a insistência do caráter racional – e não somente intuitivo e emocional – da religiosidade nos soa estranha em 2016 d.C., isso se deve menos à suposta absurdidade desse conhecimento do que à prática tipicamente ocidental de organizar as matérias do intelecto em categorias. Desse modo, tudo aquilo que se refere ao Sagrado tem sido com frequência reservado aos domínios do irracional (e alienante), isto é, aquilo que por natureza o pensamento e a empiria são incapazes de explicar. Em nossa era, de fato, a relevância científica da espiritualidade é inversamente proporcional à sua importância cultural e (geo)política.

Discutir a realidade do Numinoso propriamente dito, do modo pelo qual é concebido atualmente, não é mais do interesse de nenhuma área do saber: se o Sagrado há, é incognoscível; se não há, idem. Contudo, entender as crenças religiosas e suas implicações é e sempre foi de enorme importância para o estudo de nossas sociedades. Mais do que isso, é extremamente necessário para a história do conhecimento em si. Muito antes das ciências e das filosofias, o ser humano recorreu a mitos e demais ideias de cunho religioso para preencher as lacunas do seu conhecimento. Nas origens mais remotas de nossas coletividades, a religião¹ representa, entre outras atribuições possíveis, o modo arcaico pelo qual nossas primeiras noções de mundo (natureza) e de humanidade (ética) são organizadas. Tudo o que veio em seguida foi, até certo ponto, influenciado por esse modo demasiadamente humano de perscrutar a existência.

¹ Por “religião” ou “religiosidade” nos referimos, grosso modo, aos diversos modos pelos quais indivíduos e grupos humanos se relacionam com o Sagrado.

Para refletir a participação do legado religioso nas bases do saber laico e lógico a que hoje chamamos “racional”, é preciso recorrer – o quanto for possível – àquilo que de mais remoto conhecemos sobre nós mesmos e nossa cultura. Em função de um inevitável recorte metodológico, elegemos o panteão grego em suas representações na obra poética de Hesíodo como ponto de partida para voos mais audaciosos – e menos devotos – do conhecimento no Ocidente. A escolha é mais do que justificada pela antiguidade do objeto e sua imensa relevância cultural para a Grécia num momento de formação e consolidação de sua(s) identidade(s) histórica(s). Espera-se, deste modo, discutir não somente a óbvia anterioridade das intuições religiosas, mas principalmente o seu grau – nem sempre reconhecido – de racionalidade a partir de sua participação e influência sobre o posterior desenvolvimento da filosofia entre os gregos.

Hesíodo: o poeta-pastor e a mensagem das Musas

Uma vez que definitivamente não estamos interessados em discutir se existiu ou não um certo pastor chamado Hesíodo, irmão de um tal de Perses e vindo de algum lugar da Beócia, contemo-nos com aquilo que nos legou a tradição a seu respeito – feitas as ressalvas quando necessárias – e atentamo-nos sempre ao contexto histórico em que duas obras a ele atribuídas foram, acredita-se, concebidas e difundidas. Estas, sim, de total interesse para a nossa reflexão do primeiro ao último verso, chamam-se Teogonia e Os trabalhos e os dias. Elas revelam aspectos preciosos das crenças religiosas dos antigos gregos. Hesíodo supostamente viveu e compôs cantos épicos entre os séculos VIII e VII a.C., época denominada arcaica pela maioria dos historiadores.

No ensaio introdutório que escreveu para sua tradução da Teogonia, Jaa Torrano ressalta a importância da dimensão arcaica na poesia hesiódica e de que modo ela nos auxilia na compreensão do poema.

Na afirmação segundo a qual a poesia de Hesíodo é arcaica, devemos levar em conta o sentido historiográfico da palavra arcaico (“época arcaica”), o sentido que aponta a anterioridade e a antiguidade (uma canção composta quando o pensamento racional começava a pré-figurar-se) e ainda um sentido etimológico, que envolve a ideia de *arkhé*, de um princípio inaugural,

constitutivo e dirigente de toda a experiência poética (TORRANO, 2011, p. 15).

De modo que a época arcaica aponta para o início de muitas instituições e práticas fundamentais da sociedade grega. É o tempo da lenta transição do passado micênico para a consolidação da pólis, da apropriação e adaptação do alfabeto fenício pela língua local, das práticas comerciais baseadas no uso da moeda (TORRANO, 2011, p. 15; VERNANT, 2003, p. 53-72). Cada uma dessas inovações, separadamente e em conjunto, revolucionaram profundamente as sociedades helênicas conferindo-lhes as bases para modos diferenciados de organização social, administração pública e relações exteriores, além de uma sofisticada cultura escrita e parâmetros econômicos que se perpetuariam por séculos. Tal período, pois, de tamanhas transformações estruturais deixaria marcas indeléveis na compreensão que esses povos possuíam de sua presença e participação no mundo.

A esse respeito é especialmente relevante a transição do predomínio soberano da oralidade para o crescente recurso das letras. Não ignoramos que os povos helênicos conhecessem outras modalidades de registro escrito anteriores ao alfabeto de origem fenícia (VERNANT, 2003, p. 23, mas é na sociedade das pólis – e não na dos palácios – que essa nova modalidade de linguagem começa a participar ativamente da política e da cultura). Os poemas épicos de Homero e Hesíodo – do modo pelo qual passaram à posteridade – representam, nesse sentido, os primeiros **registros conhecidos de uma “literatura” grega** – literatura, aqui, entendida em seu sentido convencional de tradição letrada. Ora, a linguagem poética é muito anterior ao verso escrito. Os povos da Grécia conheceram, amaram e cultivaram a poesia muito antes de escrever com o alfabeto. Seus grandes poetas arcaicos participam, pois, de uma tradição muito mais antiga, pré-histórica, essencialmente oral, e trazem desses tempos obscuros os valores de sua ancestralidade.

Em sua Teogonia, o aêdo que se autodenomina Hesíodo atribui seu canto e a própria capacidade de cantar à boa vontade das Musas, nove ao todo, filhas de Zeus e Memória, cada uma delas representando um gênero de expressão poética. O poeta, pois, retira da sabedoria popular a crença de que a linguagem poética e suas variadas potencialidades são essencialmente memória, tão importantes em seu contexto social a ponto de possuírem status de divindade.

Num mundo que ainda não sabe escrever, os valores de uma sociedade sobrevivem na memória – deusa-mãe – de seu povo e são transmitidas – cópula entre memória e poder ordenador do cosmos – através das artes mnemotécnicas – deusas-filhas – que se fazem comunicar, sobretudo, pela voz e pelo corpo de cada pessoa. Existem, como podemos verificar, princípios filosóficos implícitos na concatenação de mitos operada por Hesíodo desde os primeiros versos do poema e também nas crenças populares que lhe servem de matéria-prima.

É importante ter em mente que ao dizer “princípios filosóficos” não nos referimos a ideias desenvolvidas conscientemente pelo raciocínio lógico, mas a um princípio de sabedoria comunicado por uma narrativa que nasce da intuição e da abstração característica das gêneses míticas. O enunciado, neste caso, é lido como parábola ou alegoria: dele nós abstraímos um “ensinamento” ou “verdade”, justamente aquilo que exerce a função pedagógica do mito em todas as culturas de que se tem notícia. Aristóteles, em sua Metafísica, reconhece que o fascínio pelos mitos tem profundas semelhanças com a filosofia por ser também, a seu modo, amor pelo conhecimento:

É por força de seu maravilhamento que os seres humanos começam agora a filosofar e, originalmente, começaram a filosofar; maravilhando-se primeiramente ante perplexidades óbvias e, em seguida, por um progresso gradual, levantando questões também acerca das grandes matérias, por exemplo, a respeito das mutações da lua e do sol, a respeito dos astros e a respeito da origem do universo. Ora, aquele que se maravilha e está perplexo sente que é ignorante (**de modo que, num certo sentido, o amante dos mitos é um amante da sabedoria, uma vez que os mitos são compostos de maravilhas**); portanto, se foi para escapar à ignorância que se estudou filosofia, é evidente que se buscou a ciência por amor ao conhecimento, e não visando qualquer utilidade prática. (ARISTÓTELES, Metafísica, I.2, 982b 11-23, grifos nossos).

Sob essa perspectiva, o mito e suas formas necessariamente poéticas representam uma das primeiras manifestações da racionalidade humana aplicada à compreensão de sua própria natureza e do espaço ao redor. Em outras palavras, é uma interpretação intuitiva e imaginativa do mundo anterior a qualquer crítica do conhecimento. Não por acaso, os mitos usualmente conferem explicações arcaicas – ou seja, respostas baseadas nas origens dos fenômenos –

referentes às forças da natureza e às relações humanas para que o indivíduo, a partir delas, desenvolva uma postura ética adequada à ordem vigente. Em função não apenas do predomínio da oralidade em suas origens, mas principalmente do aspecto alegórico da mitologia, sua força de expressão e sua forma são necessariamente poéticas: dispõem dos recursos criativos da linguagem – gráfica, verbal e/ou corporal – para transmitir enunciados que não devem ser esquecidos.

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. [...] É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 2007, p. 11).

Não por acaso, o filósofo italiano Giambattista Vico (sec. XVII) fala a respeito de uma **“sabedoria poética” das nações em uma de suas obras capitais**, *La scienza nuova*. É a primeira² expressão da racionalidade humana, espontânea e intuitiva, fruto do contato direto com a natureza. Dizemos **“intuitivo” porque baseada principalmente na percepção de que determinados fenômenos se realizam de modo regular e – portanto – previsível, a partir do qual é possível intuir certa pela experiência imediata da vida**. Surgem, então, as primeiras hipóteses para explicar as causas possíveis desse cosmos e a matéria-prima desse novo conhecimento virá da interpretação que o ser humano faz das relações com o seu grupo e com o meio em que habita. A imaginação arcaica, criadora de mitos, preenche as lacunas do saber humano, como soem fazer as crianças. **“Nas crianças é fortíssima a memória; é portanto vivida em excesso a fantasia, que nada mais é do que memória dilatada ou composta”** (VICO, 1982, p. 100)³. Criação, por sua vez, como bem nos recorda Platão em *O Banquete* (205, b-c), é o primeiro significado do termo poesia.

² Ser “primeira” não significa inaugurar uma sucessão cronológica linear. O desenvolvimento de outras modalidades de saber não necessariamente substitui as anteriores.

³ Em tradução livre: “Ne’ fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all’eccesso la fantasia, ch’altro non è che memoria o dilatata o composta”.

Não nos escapa o fato de que a teoria da “sabedoria poética” das nações é um postulado filosófico, uma teoria possível entre outras. Não é necessário, porém, para o cumprimento dos nossos propósitos, apontar ou impor certezas, mas estabelecer conexões. O legado de Giambattista Vico, uma das bases para as reflexões a que nos propomos, é um bom exemplo das relações possíveis entre a espontaneidade do pensamento mítico e a argumentação crítica e lógica das filosofias. Há muito em comum em Vico e Hesíodo quando eles falam, cada um a seu modo, das relações entre Memória, Imaginação e Poesia – e para isso não é necessário que o filósofo mencione o poeta arcaico e sua teo-cosmogonia em nenhum momento. Imaginação, afinal, é memória – dilatada ou composta – do mesmo modo que as Musas, cada uma representando os frutos da criatividade, são filhas de Memória. Não se trata (apenas) de fazer analogias, mas de reconhecer a pertinência e a participação da sabedoria ancestral – ou poética – dos mitos nos desdobramentos da racionalidade. Enquanto Vico nos fornece uma possível teoria, a ciência histórica se encarrega das evidências.

Hesíodo nas origens da filosofia grega

No contexto grego, Hesíodo é o primeiro autor conhecido a sistematizar a mitologia de seu povo num todo coerente. Em Teogonia, o aêdo-pastor narra a gênese dos deuses (teogonia), apresenta suas funções e nos conta de que modo o mundo veio a ser o que é (cosmogonia); em Os trabalhos e os dias, ele narra a aventura dos seres humanos sobre a Terra e dá conselhos, inspirado pela fé nos deuses, para uma vida harmoniosa. Sua narrativa serve-se da dicção elevada do hexâmetro datílico, o que dá ao canto o tom de gravidade e importância que caracteriza o gênero épico (ARISTÓTELES, Arte Poética, XXIV, 7-9). Mais do que isso: a técnica é adequada à memória dos rapsôdos – poetas-cantores – que irão entreter e instruir seus públicos na pólis.

Nesses tempos arcaicos (e não somente), esses longos poemas eram muito menos o trabalho criativo de um determinado autor do que a difusão de um patrimônio cultural comum. Hesíodo **chega a mencionar o seu próprio nome e o do irmão, mas a simples ideia de “propriedade intelectual” soa anacrônica para se pensar sua época: os poemas e suas narrativas pertencem ao povo, são a sua própria “história” e seus valores, a cultura em movimento. O aêdo, quando muito, é o “escolhido das Musas”.** Os poemas homéricos, por sua vez e a título de comparação,

em nenhum momento dão nomes ao poeta; isso facilita muito o trabalho dos cantores porque não alude a nenhuma atividade anterior e dá a impressão de que o poema está nascendo naquele exato momento, naquela voz, inédito (mais uma vez) sob inspiração divina. Existe hoje, sim, um intenso debate a respeito da existência histórica desses autores; debate esse de pouca ou nenhuma relevância em uma cultura essencialmente oral como a dos gregos arcaicos. O que justifica a existência, a preservação e a difusão desses conteúdos na voz de poetas inspirados por deusas é exatamente o que eles têm de popular, helênico, comum.

Não obstante a noção de bem compartilhado que atravessa essas narrativas, a tradição se encarregou de dar a Homero e Hesíodo – sobretudo ao primeiro – glória e imortalidade. Nenhum outro poeta foi capaz de superar a influência desses dois para a cultura helênica. A cada ano que passa a arqueologia e a revisão das fontes escritas corroboram a importância desses autores para a formação do cidadão grego. Sabe-se que incontáveis gerações de nativos e estrangeiros aprenderam a ler e escrever em grego através desses dois expoentes. Na obra que deu o nome e as primeiras diretrizes à ciência histórica, Heródoto (sec. V a.C.) não deixa dúvidas sobre esse reconhecimento:

Durante muito tempo ignorou-se a origem de cada deus, sua forma e natureza, e se todos eles sempre existiram. Homero e Hesíodo, que viveram quatrocentos anos antes de mim, foram os primeiros a descrever em versos a teogonia, a aludir aos sobrenomes dos deuses, ao seu culto e funções e a traçar-lhes o retrato. Os outros poetas, que se diz tê-los precedido, não existiram, na minha opinião, senão depois deles (HERÓDOTO, II, 53).

Hesíodo foi mais longe que Homero na designação dos nomes, figuras e funções dos deuses: é dele a Teogonia à qual refere-se Heródoto, embora as narrativas de Homero tenham sido preponderantes sobre a personalidade de certas divindades no imaginário popular. O que não diminui, evidentemente, a importância pedagógica sem par do poeta beócio, sobretudo no que concerne aos valores religiosos. É de ressaltar, também, que existe uma notável diferença de temas e intenções entre as vozes homérica e hesiódica.

Os gregos colocaram ao lado de Homero, como seu segundo poeta, o beócio Hesíodo. Nele se revela uma esfera social totalmente diversa do mundo e cultura dos nobres [...] Homero acentua, com maior nitidez, que toda a educação tem seu

ponto de partida na formação de um tipo humano nobre, o qual nasce do cultivo das qualidades próprias dos senhores e dos heróis. Em Hesíodo revela-se a segunda fonte da cultura: o valor do trabalho (JÄGER, 2001, p. 85).

Enquanto Homero celebra as façanhas dos heróis e oferece – a partir delas – um modelo de nobreza, Hesíodo apela às origens dos deuses e da natureza para aconselhar o homem simples a partir de uma perspectiva piedosa. Um canta o passado glorioso, outro recorre à gênese para falar de um presente lamentável. Na *Iliáda* e na *Odisseia*, os deuses tomam parte em conflitos humanos; na *Teogonia* e em *O trabalho e os dias*, a humanidade participa de um drama cósmico-divino. A condição humana, nos poemas hesiódicos, é justificada pela concatenação dos mitos. As origens explicam o presente da mesma forma que a raiz sustenta a árvore: busca-se razões que expliquem a ordem do mundo como ela é para, a partir delas, apresentar aos homens um caminho de realização em harmonia com o cosmos. Daquilo que sobreviveu das tradições orais dos gregos arcaicos, Hesíodo é o que melhor representa a devoção popular e o seu modo engenhoso de oferecer respostas à ordem do universo.

As origens das crenças mitológicas gregas que inspiraram o poeta beócio são insondáveis. Já o **pensamento dito “racional”** – e com isso entendemos a produção lógica de conhecimento a partir de perspectivas laicas – surge na Mileto do século VI, sendo Tales o seu primeiro expoente (VERNANT, 2003, p. 109). São esses o fundador, a idade e a data de nascimento conhecidas da Filosofia Ocidental, que por sua vez fornecerá – mais tarde – as bases metodológicas para as Ciências. A importância desse evento na história humana é notável: verifica-se não somente ser possível, mas também desejável, perscrutar a natureza e perseguir o saber a partir de bases palpáveis. O erro comum, no entanto, é tomar essa descoberta como algo sem precedentes na história do conhecimento e desprezar toda a sabedoria habilidosamente produzida até então – **típico de uma tradição de pensadores limitados que se contentam em ler os mitos como “enganos” primitivos ou, ainda, como “mentiras” convenientes. A crença nos mitos não desaparece com o desenvolvimento da investigação, tampouco o seu modo peculiar de raciocínio.**

Os primeiros filósofos jônicos esforçaram-se para investigar e explicar o cosmos a partir de sua natureza física. Ao invés de personificações abstratas, a matéria. É bom observar que essa preocupação não era de todo ignorada pelas mitologias, como bem demonstram os deuses

primordiais da Teogonia de Hesíodo: uma grande sucessão de bipartições e cópulas dão origens a deuses geograficamente localizáveis como “terra”, “céu” e “oceano”. O mito, porém, em decorrência do aspecto intuitivo e imaginativo de suas origens, personifica o espaço físico: exatamente o tipo de fantasia que os milésios evitam. Todavia, se por um lado os filósofos se mostram inovadores quanto ao método investigativo, as motivações desses novos pensadores ainda guardam fortes ressonâncias com o imaginário mitológico.

O “salto” do pensamento religioso para a física pré-socrática é um dos pontos centrais de As origens do pensamento grego, obra em que o historiador Jean-Pierre Vernant nos alerta sobre as reservas da historiografia a respeito da originalidade laica dos filósofos milésios:

A essa interpretação opõe-se ponto por ponto a de F. M. Cornford. Segundo ele, a primeira filosofia aproximava-se mais de uma construção mítica do que de uma teoria científica. A física jônica nada tem em comum, nem em sua inspiração nem em seus métodos, com o que chamamos ciência; em particular, ignora tudo sobre a experimentação. Não é também o produto de uma reflexão ingênua e espontânea da razão sobre a natureza. Transpõe, sob uma forma laica e num vocabulário mais abstrato, a concepção do mundo elaborada pela religião. As cosmologias retomam e prolongam os temas essenciais dos mitos cosmogônicos. Trazem uma resposta ao mesmo tipo de questão; não procuram, como a ciência, leis da natureza; interrogam-se, com o mito, como a ordem foi estabelecida, como o cosmos pôde surgir do caos. Dos mitos de gênese os milésios tomam não só uma imagem do universo, mas ainda todo um material conceptual e esquemas explicativos: atrás dos ‘elementos’ da *physis* perfilam-se antigas divindades da mitologia. (VERNANT, 2003, p. 111).

Ora, e não é exatamente isso que Aristóteles dizia ainda no tempo das pólis, em sua Metafísica? Para o estagirita, é justamente Hesíodo que inaugura a busca das causas primordiais na Grécia. O poeta beócio é, em vários sentidos, um precursor dessa filosofia que busca as origens cósmicas do mundo. Assim diz o filósofo:

Poder-se ia concluir que a primeira pessoa que abordou essa questão foi Hesíodo ou, na verdade, qualquer outra pessoa que supôs o amor ou o desejo como um primeiro princípio das coisas, como, por exemplo, Parmênides, uma vez que ele diz quando descreve a criação do universo.

Ela concebeu o Amor antes de todos os deuses.

E Hesíodo diz:

Antes de todas as coisas, foi o Caos criado,

e depois a Terra de amplos seios...

e o amor, o mais notável entre todos os imortais.

... sugerindo assim que deve haver no mundo alguma causa para mover as coisas e agregá-las (ARISTÓTELES, MF, I, 4, 21-31).

De modo que a passagem do raciocínio mitológico para o filosófico definitivamente não se dá de modo repentino. É um erro grosseiro supor qualquer coisa como um salto qualitativo, como muitos já fizeram: as transformações são muito mais complexas e graduais do que podem parecer. No momento em que os pensadores gregos se dispõem a perscrutar a natureza através da matéria ou forças da natureza, eles já se encontram aparelhados por séculos de cultura. O caso milésio é emblemático a esse respeito: novas respostas, novos olhares para as mesmas questões fundamentais que Hesíodo e a religião dos gregos, ao modo de sua fé, já haviam tentado responder. Deste modo retornamos ao pressuposto de Vico, segundo o qual o ser humano inevitavelmente preenche as lacunas de seu conhecimento com seus referenciais prévios, ainda que a custo de certo esforço imaginativo. E, anterior a Vico, lembramos também Aristóteles, que há mais de mil anos soube reconhecer os traços de racionalidade – enquanto busca pelo conhecimento – presentes no saber religioso e mitológico.

Através da compilação das “histórias sagradas” do povo grego, por sua vez amalgamadas pelo artifício de sua poética, Hesíodo é o primeiro entre os gregos – até onde se sabe – a conceituar o surgimento do mundo material e o desenvolvimento das primeiras sociedades. Mais do que isso, apresenta a sua própria leitura da condição humana e dá conselhos – baseados tanto no conhecimento dos mitos quanto na experiência prática – para uma boa vida em harmonia com a vontade dos deuses, o que faz dele um dos primeiros moralistas da história do Ocidente. À semelhança dos filósofos dos muitos séculos posteriores, porém a seu modo, o poeta deseja conhecer e fazer conhecer.

A obra de Hesíodo, enfim, atribuída às deusas e/ou às tradições populares de tempos arcaicos, é uma fonte inesgotável de ancestralidade. Basta um olhar rápido – porém aberto, sem preconceitos – sobre a sua poesia para verificar haver também ali, como bem disse Aristóteles, o

mesmo maravilhamento que motiva a raça humana de todos os tempos a buscar conhecimento e sabedoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Metafísica. Trad. Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.

ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 196-.

ELIADE, M. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIADE, M. Mito e realidade. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HERÓDOTO. História. Trad. J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 19--.

HESÍODO. Os trabalhos e os dias. Trad. Luis Otávio de Figueiredo Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.

HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

JAEGER, W. Paidéia: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MANTOVANELI, L. O. Mitologar é também filosofar: a mitologia política e a genealogia do **homem bom em 'Os trabalhos e os dias'** In: HESÍODO. Os trabalhos e os dias. Trad. Luis Otávio de Figueiredo Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.

PLATÃO. O banquete. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TORRANO, J. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TUGENDHAT, E. Egocentricidade e mística. Trad. Adriano Naves de Brito e Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

VERNANT, J-P. As origens do pensamento grego. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

VICO, G. La scienza nuova. Milano: BUR, 1982.

DIMENSÕES LÚDICAS NA ARS AMATORIA DE OVÍDIO: ESPETÁCULOS, DIVERTIMENTOS E PERFORMANCES GALANTES

Matheus Trevizam

Propomos-nos a esclarecer algumas dimensões em que o aspecto lúdico, em suas mais variadas formas, faz-se presente na Ars amatoria de Ovídio. De início lembramos, esquematicamente, que um termo como ludus/lusus, bem como o verbo ludere, assumem acepções mais ou menos variadas em latim: para ludus, portanto, o Dicionário latino-inglês de Oxford (GLARE et alii, 1968, p. 1048-1049) registra as traduções correspondentes 1. à de um “jogo”, “esporte” ou “divertimento”, eventualmente de caráter erótico-amoroso; 2. à de uma “performance que tem em vista divertir”, “espetáculo”; 3. à de um “conjunto ou festival de jogos públicos, competições ou espetáculos de teatro, realizados no circo ou no teatro”; 4. a “constranger alguém”, na expressão ludos facere alicui; 5. à de uma “conduta ou fala fútil”, “frivolidade”; 6. à de um “lugar para instrução”, como uma “escola elementar” ou “escola de gladiadores”...

Por sua vez, lusus, que recobre aproximadamente a mesma extensão semântica de ludus, pode, no entanto, assumir as ideias adicionais de “piada”, ou “gracejo/brincadeira”, e “bagatela/trivialidade” (GLARE et alii, 1968, p. 1053). Enfim, ludere é registrado, pelo mesmo Dicionário (GLARE et alii, 1968, p. 1048), com os sentidos básicos de 1. “jogar” e, para objetos inanimados, “vibrar”;

2. “brincar/jogar com um brinquedo, dado etc.”; 3. “perder dinheiro em aposta”; 4. “tomar parte no ‘esporte’ amoroso”; 5. “divertir-se”, “fazer festa” com algo; 6. “assumir papel em diversão ou espetáculo público”, “atuar no palco”; 7. “falar ou agir de maneira folgazona”, “fazer piada”; 8. “gastar o tempo de forma frívola [...], especialmente com referência à escrita de poemas amorosos e outras das formas mais ligeiras de composição literária”; 9. “tratar sem seriedade”, “iludir”, “enganar”, “ridicularizar alguém”, “divertir-se com” ele/ela.

Ora, na *Ars*, propomos que os aspectos lúdicos de sua tessitura, como enfatizados pelo autor, dividam-se em ao menos quatro variedades, em conformidade com a supracitada riqueza de sentidos dos termos associáveis a tal ideia no latim, como acabamos de ver. Seriam eles, assim, da maneira mais óbvia possível, 1. primeiro o universo dos jogos ou espetáculos públicos que ocorriam em profusão na Roma Augustana (SUETÔNIO, *Vida de Augusto*, XLIII), tornando-se, muitas vezes, ocasiões de encontros amorosos e conquistas galantes para homens e mulheres; em seguida, não se pode deixar de associar a ideia da experiência lúdica, na *Ars amatoria*, com os significados 2. do jogo amoroso em que se envolvem discipuli e discipulae, segundo as concepções de Ovídio nesse poema didático. Os indivíduos de ambos os sexos estão implicados em tal dimensão de ludus 2a. por tomarem parte em uma estratégia de conquista, ou manutenção do amor, cuidadosamente direcionada por regras e tendo em vista os ganhos e 2b. por agirem como quem se diverte, muitas vezes à custa da credibilidade alheia.

A terceira faceta lúdica que encontramos na *Ars amatoria* **corresponde 3. aos “jogos” que o próprio magister didático, nomeado “Nasão” em espelhamento do poeta, realiza ao longo desse texto, no tocante ao aspecto de conduzir os próprios “ensinamentos” por vias sinuosas e ambíguas, como se, de mais de uma forma, nem sempre estivesse praticando o que diz, inclusive para dano dos discipuli/-ae.** Derradeiramente, antes de passarmos ao comentário um pouco mais detido de cada uma dessas três configurações do ludus na *Ars*, deve-se apenas dizer que sua quarta faceta, nessa obra, vincula-se **4. à incorporação de gestos, por assim dizer, “performativos” à atuação dos discipuli/-ae ovidianos, como se eles assumissem em suas estratégias algo de teatral ou mesmo dos espetáculos (urbanos) de caça, conhecidos como uenationes circenses (AYMARD, 1951, p. 74-85).**

Discriminação dos sucessivos tipos de “ludicidade” na *Ars amatoria* de Ovídio

Roma, chamada pelo historiador Cornélio Tácito de *spectaculorum auida* (Annales VII, 17), conheceu desde tempos recuados a organização dos ditos Ludi, **“festivais com um caráter religioso definido mais ou menos fortemente”** (CANKIK; SCHNEIDER, 2005, p. 866), os quais, **“sendo [em geral] públicos, eram realizados em ocasiões celebratórias do povo romano, com todos os cidadãos convidados para eles”** (CANKIK; SCHNEIDER, 2005, p. 866). **Compreendendo práticas “esportivas”, como corridas de carro, partidas de luta-livre e boxe, competições atléticas e atividades artísticas (apresentações de mimos, espetáculos musicais e teatro), não deixaram, pelo menos no início, de manifestar inserção em contexto religioso, apesar de sua aparência “profana”, para nós modernos. Isso explica, assim, o entremeio, nos Ludi – amiúde vistos como práticas de homenagem e apaziguamento divino –, de sacrifícios, procissões e preces** (CANKIK; SCHNEIDER, 2005, p. 866).

Alguns, como os Equirria – celebrados em 27 de fevereiro, ou 14 de março, e considerados uma espécie de Ludus Sacer –, os Ludi Romani – que aconteciam entre 04 e 19 de setembro e eram **precedidos por uma Pompa, ou “procissão solene”** – e os Ludi Scaenici –¹⁰⁰ sem existência independente e vinculados, em geral, àqueles Romani –, tinham ocorrência regular; outros, como os Ludi Magni de que fala Tito Lívio (*Ab Urbe condita V, 19, 6*), **tiveram caráter esporádico, “para manter votos”** (CANKIK; SCHNEIDER, 2005, p. 866); outros espetáculos, ainda, como os munera gladiatoria (introdução em Roma no ano de 264 a.C.), não se encaixam propriamente na definição de **“jogos públicos”, pois foram, na verdade, em muitas ocasiões organizados por particulares, a fim de honrar um falecido ilustre** (CANKIK; SCHNEIDER, 2005, p. 870).

Na *Ars amatoria*, tal dimensão da vida em Roma como algo indissociável da frequência da comunidade nos Ludi fica patenteada em várias ocasiões, nas quais o poeta mostra os protagonistas da experiência amorosa proposta em meio a espetáculos de teatro e circo. No livro I, as **menções a tais “cenários” de jogos e outros tipos de divertimento são óbvias ao menos em v. 89, v. 135-136, v. 163-164 e v. 405-407; no livro III, em v. 231-232, v. 317-318, v. 393-394 e v. 633-634.** Tomando para comentário sucinto apenas uma dessas ocorrências, note-se o trecho mais ou menos correspondente a III, 633-636:

¹⁰⁰ Instituição no ano de 364 a.C.

Quid faciat custos, cum sint tot in Vrbe theatra,
 cum spectet iunctos illa libenter equos,
 cum sedeat Phariae sistris operata iuuencae, 635
 quoque sui comites ire uetantur, eat,¹⁰¹

[...]

Nessa passagem, Ovídio dá ousado prosseguimento a uma prática comum no poema tratado, qual seja, a transformação dos espaços públicos da Cidade – pórticos, templos, o foro romano, mas, sobretudo, teatros e circos, muitos deles de fundamental importância para a retórica do poder de Augusto! (COELHO, 2014, p. 78-79) – em meros locais para uma ambígua galanteria. Em outras palavras, apesar das garantias do magister amoris de não desejar macular a pureza dos costumes, supostamente excluindo a categoria das matronas das estratégias de conquista que ensina (OVÍDIO, *Ars amatoria* I, 31-32), é um fato que uir, mencionado em II, 551, pode aplicar-se também ao “marido” de uma esposa sob tal condição “resguardada”, que espaços solenes de encenação e afirmação do poder imperial passam a destinar-se, nessa obra, a palco de manobras completamente alheias à austeridade da legislação matrimonial de Augusto,¹⁰² que mesmo a chave cujo uso se recomenda em III, 643-644 – clauis adultera –,¹⁰³ para abrir em segredo o lugar de reclusão da amante, recebe um nome muito sugestivo...

213

Sobre a segunda maneira vista acima para que se considerem as múltiplas facetas lúdicas da *Ars amatoria*, importa observar que os versos 353-360 de seu livro III nos oferecem oportunidades para divisarmos o amor, segundo abordado nesse texto, sob o aspecto de um jogo estrategicamente regrado:

Parua monere pudet, talorum dicere iactus
 ut sciat, et uires, tessera missa, tuas,
 et modo tres iactet numeros, modo cogitet apte 355

¹⁰¹ OVÍDIO, *Ars amatoria* III, 633-636: “Que poderia um vigia fazer quando há tantos teatros em Roma, quando de bom grado ela admira os cavalos atrelados, quando assiste aos ritos e celebra a novilha de Faros com os sistros, indo aonde é vetada a entrada de companhia, [...]?” – todas as traduções do ensaio são de responsabilidade do autor.

¹⁰² AZEVEDO, 2014, p. 44: “Preocupado em reforçar os laços familiares patriarcais entre a aristocracia romana, Augusto promulgou, por volta de 18 a.C., a Lex Iulia de adulteriis e a Lex Iulia de maritandis ordinibus. Ambas tinham como objetivos coibir adultérios e incentivar os casamentos e a natalidade”.

¹⁰³ OVÍDIO, *Ars amatoria* III, 643-644: Nomine cum doceat quid agamus adultera clauis, / quasque petas, non det ianua sola uias? – “Quando a chave falsa nos sugere pelo nome o que fazer, e não só a porta dá a passagem a que se aspira?”

quam subeat partem callida quamque uocet,
cautaque non stulte latronum proelia ludat;
unus cum gemino calculus hoste perit,
bellatorque sua prensus sine compare bellat,
aemulus et coeptum saepe recurrit iter.¹⁰⁴ 360

Trata-se, aqui, de aconselhar à candidata a amante, para seduzir um parceiro, que esteja bem integrada ao ambiente dos salões da sociedade, por exemplo sabendo tomar parte em jogos de tabuleiro.¹⁰⁵ Tal instrução do magister amoris, contudo, tendo em princípio o objetivo de familiarizar as moças de Roma com esse tipo de divertimento mais ou menos inócuo, não deixa passar despercebidos modos de dizer em que parecem sobrepor-se, num claro contexto de sedução dos homens pela inteligência e desenvoltura femininas, a esfera dos jogos de salão, **em sentido estrito, e a das estratégias de conquista: “Ora reflita bem sobre a parte a que, astuta, deve chegar e qual deve ser buscada” (v. 355-356).**

Ainda, em v. 359-360 especificamente, que citamos há pouco, o magister oferece-nos as chances de **divisarmos algo afim a uma “crise sentimental” em miniatura, pois, se o “combatente apanhado guerreia ciumento sem a companheira (amiúde tornando pelo caminho que começou)”, poder-se-ia pensar na situação lúdica descrita como espécie de metáfora da perda de uma amante por algum sedutor de fato atuante em Roma antiga, sem esquecermos que a caracterização desse tipo de homem como miles de fato abunda na obra.¹⁰⁶ Tal homem seria, dessa forma, caracterizado, além de ciumento, como muito determinado em reaver a “companheira” que, imaginamos, algum lance de mestre de certo rival pudesse ter-lhe tomado.**

Mais contextos da *Ars amatoria*, evidentemente, fundamentam nossa proposição da imagem do amor como uma espécie de ludus: **fala-se, então, em I, 91, que o candidato a sedutor deve “caçar (mulheres), sobretudo, nos teatros arqueados”, pois lá há de encontrar o que ame e o que possa**

¹⁰⁴ OVÍDIO, *Ars amatoria* III, 353-360: “Envergonha-me tratar de detalhes tão secundários: aconselhar a conhecer os lances de artelhos, e, ó dados arremessados, o vosso valor; que ora jogue três dados, ora reflita bem sobre a parte a que, astuta, deve chegar e qual deve ser buscada; que se divirta com cautela e inteligência na partida dos peões. Um só peão é aniquilado por dois inimigos, e um combatente apanhado guerreia ciumento sem a companheira, **amiúde tornando pelo caminho que começou**”.

¹⁰⁵ Em *Ars amatoria* II, 203, o magister explica que, caso a mulher de interesse do conquistador esteja jogando (seu ludet...) – em um divertimento de salão, no contexto –, ele deverá facilitar-lhe as estratégias, jogando mal ele próprio, a fim de poupá-la de derrotas e prejuízos.

¹⁰⁶ Cf. *Ars amatoria* I, 36; I, 131; I, 132; II, 208; II, 233; II, 674; III, 110; III, 565.

iludir” (ludere); entre v. 639-644 do livro I, ao aconselhar à mesma figura de galanteador que mantenha certos princípios éticos em sua estratégia de conquista, evitando, por exemplo, chegar a matar por isso, o magister não deixa de registrar que apenas é lícito iludir (ludere, v. 641) **as mulheres, por já serem naturalmente “enganadoras”**.

No livro II, em v. 389, Nasão aconselha, ainda à contraparte masculina de seu curso de amor, **que “se divirta”** (ludite), não tendo de restringir a própria experiência erótico-amorosa a uma só mulher: a única precaução, nesse sentido, deverá ser com evitar expor demais a própria traição, **a fim de não se produzir a ruptura com a primeira “presa” do galanteador. Nesse mesmo livro**, entre v. 599-600, volta-se a **“asseverar” o caráter “inócuo” dos preceitos da Ars** no tocante a uma instituição como o casamento – ou as esposas – dos cidadãos, dizendo o magister amoris que, **ali, “com nada se brinca (luditur) senão com o permitido pela lei”**. Desta vez, embora o gesto de **“brincar” possa referir-se** a sua própria conduta ligeira como instrutor galante, não deixa de ser verdade que o discipulus também está disposto a divertir-se, mesmo que com uma mulher não comprometida, se seguirmos estritamente à letra a instrução ovidiana.

Em livro III, 61-62, o magister amoris aconselha às discipulae **que, “enquanto é lícito e ainda divulgam uma idade primaveril”, divirtam-se** (ludite). Nessa recomendação, verificamos uma espécie de variação do tópos, em geral lírico, do carpe diem, o qual, sobretudo em sua variedade da **“profecia ameaçadora”** (ACHCAR, 1994, p. 128), **valia-se** da ideia do tempo como inimigo implacável de todos aqueles dispostos a desfrutar dos prazeres da vida. Afinal, com a perda do viço da juventude, menos desejáveis podem tornar-se os corpos de homens e mulheres.

A terceira forma de presentificação do aspecto lúdico na Ars amatoria, como acima se anunciou, diz respeito ao fato de o magister amoris que divisamos em seus versos corresponder a uma figura muitas vezes enganosa e de conduta distinta de suas palavras. Alguns pontos a serem ressaltados sob tal aspecto vinculam-se a ter esse magister estruturado as duas partes de seu curso de amor – aquela aos homens, livros I e II – e aquela às mulheres – livro III – não só em espelhamento de conteúdos e atitudes de conquista, mas ainda segundo uma concepção pela qual, **assim, os moços enganarão as candidatas a “presas” ... e essas enganarão os moços:**

A maior parte dos conselhos que o preceptor dá para estabelecer e, então, manter um relacionamento diz respeito a manter falsas pretensões – na verdade, a mentir

e fraudar. [...] Então, o *praeceptor amoris* aconselha a seu aluno derramar lágrimas ao implorar a sua amante para ouvi-lo (659-660). [...] Se as lágrimas não caírem no momento certo, diz ele ao jovem, então ele deveria esfregar seus olhos com uma mão molhada (661-662) (HOLZBERG, 2002, p. 95-96).¹⁰⁷

A *puella* é treinada na arte de criar ilusões não só na longa parte do poema sobre os modos que seu cultivo deveria assumir, mas repetidamente, no resto da aula também. A estrutura dessa parte do livro 3 foi manifestamente moldada conforme aquela do curso para os homens. Aqui também, primeiro o preceptor diz à *puella* onde encontrar um parceiro sexual (381-432); depois, como ganhá-lo (433-524); e, enfim, como mantê-lo interessado em dar-lhe amor em troca (525-746) (HOLZBERG, 2002, p. 106).¹⁰⁸

Não só, de forma genérica, o dado de Ovídio ter de certo modo repetido suas insidiosas lições aos homens também para as mulheres configura, acreditamos, a dupla traição do magister a um e outro sexo, mas a própria escrita posterior de uma outra obra, os *Remedia amoris*, desta vez destinada a sanar os males dos relacionamentos infelizes, significa um golpe fatal contra **sua credibilidade como “seguro”, embora inusitado (OVID, 1977, p. XVIII), mestre de amor. Por** outro lado, deveríamos sempre nos perguntar se aqui o tema central dos ensinamentos ovidianos, diante de tantos desencontros, vincula-se de fato ao amor: os críticos têm mais de uma vez **ressaltado, então, que o “desfile” de gestos, personagens, tópoi e situações típicas da elegia erótica romana ao longo dos sucessivos livros desse poema didático, aliado a seu notório tom preceituador, parece apontar para uma espécie de discurso metaliterário (TREVIZAM; AVELLAR, 2013, p. 115-133).** Em outras palavras, como Ovídio dá, inclusive, sinais ao longo do poema de que sua experiência (*usus* – I, 29) com esses assuntos de galanteria parece, antes, oriunda de

¹⁰⁷ “Most of the advice the preceptor dispenses on establishing and then sustaining a relationship is about keeping up false pretenses – indeed, about lying and fraud. [...] Thus the *praeceptor amoris* advises his student to shed tears while entreating the *puella* to hear him out (659-660). [...] If the tears do not flow on cue, he tells the young man, then he should wipe his eyes with a damp hand (661-662)”.

¹⁰⁸ “The *puella* is trained in the art of creating illusions not only in the long section of the poem about the forms her culture should take, but, repeatedly, in the rest of the lecture as well. The structure of this part of Book 3 is manifestly patterned after that of the course for men. Here too, the preceptor first tells the *puella* where to find a sexual partner (381-432); then, how to win him (433-524); and finally, how to keep him interested in returning her love (525-746)”.

uma vivência anterior como poeta elegíaco,¹⁰⁹ fica-nos a suspeita de que as verdadeiras lições da Ars sejam atinentes ao próprio modo operativo da elegia, com sua natureza de arte ilusória inclusive.

Derradeiramente, faz-se necessário comentar com brevidade a ideia do lúdico, na Ars amatoria, como adoção, por parte dos amantes, de modos de agir que mantêm pontos de contato justo com certos tipos de espetáculo/performances divisados nos teatros ou circos de Roma, durante os Ludi. Já há muito, assim, notaram-se os paralelos entre a Ars, ou a elegia erótica romana, seu grande manancial temático e de tópoi, e o mundo da teatralidade; ademais, como ressaltado, por exemplo, por Green (1996, p. 232-234), não deixa de haver semelhanças entre a arte de conquista ovidiana e as uenationes de feras, que se davam nos Ludi públicos.

A esse respeito, note-se com Pianezzola (OVIDIO, 1991, p. XVII) que “na Ars, o aluno, por sugestão do professor, assume sobre si [os comportamentos externos associáveis ao amante elegíaco] como um papel a encarnar em cena (I, 611): Est tibi agendus amans imitandaque uulnera uerbis. – **‘Deves representar o apaixonado e, em tua fala, fingir as chagas do amor’**”. Giannaki (2012, p. 197-224), por sua vez, destaca traços de continuidade entre as puellae da Comédia Nova greco-romana – com seu caráter venal e meio de origem passível de recriminações – e suas “irmãs” mundanas da elegia; que o jovem amante, em obstinada dedicação a tal tipo de mulher, adentra o corpus de uma e outra produção literária, vindo a confundir-se, nos elegíacos, com a voz do eu poético (e, na Ars, com o discipulus ovidiano); que a figura do exclusus amator, empregada no Curculio plautino (ato 1, cena 1, v. 87-95)¹¹⁰ e, ainda, em outras comédias antigas, integra abundantemente os poemas de Propércio (I, 3, 10; I, 3, 36; I, 4, 22) e de outros autores do mesmo gênero, devendo-se acrescentar que não deixa de estar presente em Ars amatoria (II,

¹⁰⁹ HOLZBERG, 2002, p. 102: “What the praceptor amoris recommends that the student do in this eventuality recalls something that, in Amores 3.14, the poeta/amator declares that he is prepared to do: namely, let the beloved cover up her infidelities (555-8)”.

¹¹⁰ PLAUTO, Curculio 87-95: Phaed. Sequere hac, Palinure, me ad fores, fi mi obsequens./ Pal. Ita faciam. Phaed. Agite bibite, festiuae fores./ potate, fite mihi uolentes propitiate./ Pal. Voltisne oliuas [aut] pulpamentum [aut] capparim?/ Phaed. Exsuscitate uostram huc custodem mihi./ Pal. Profundis uinum: quae te res agitant? Phaed. Sine./ Viden ut aperiantur aedes festiuissimae?/ Num muttit cardo? Est lepidus. Pal. Quin das sauium?/ Phaed. Tace, occultemus lumen et uocem. Pal. Licet. – “Fed. Segue-me assim até a porta, Palinuro, obedece-me. Pal. Obedecerei. Fed. Vamos, bebe, porta alegre; bebe, sê-me benevolente e propícia. Pal. Queres azeitonas, aperitivos ou alcaparra? Fed. Levantai-me para cá vossa guardiã. Pal. Estás desperdiçando o vinho: o que tens? Fed. Deixa-me. Vês como se abre a alegríssima porta? Acaso o gonzo murmura? É um amor. Pal. Por que não lhe dás um beijo? Fed. Cala-te, ocultemos a luz e as palavras. Pal. Muito bem”.

523 et seq.);¹¹¹ que o tópos do magisterium amoris, ademais, segundo o qual uma personagem mais experiente – **tipicamente a lena (“alcoviteira”), na Comédia** –¹¹² instruía outra para ensiná-la a tirar proveito do amor, passou dessa produção dramática para a elegia¹¹³ e, é óbvio, para a *Ars amatoria*, em que assume papel de primeiro plano, concentrado nas mãos do magister.

Sobre o lado lúdico da *Ars amatoria* como exercício de caça/uenatio, lembramos, com Green (1996, p. 231), que o terceiro livro do *De re rustica* varroniano, além de citar a criação de verdadeiras **“reservas de caça” para os romanos mais abastados, em suas propriedades agrícolas** (III, 3, 8), oferece-nos **um exemplo da transformação de aves domesticadas em “cidadãs” de um mundo bastante antropomorfizado**. Referimo-nos à imagem do aviário de Varrão na localidade **de Casino, o qual contava com uma colunata, um “teatro de aves”** (theatridion auium), uma rotunda, assentos para aves (sedilia auium), um cata-vento (III, 5, 11-16) etc. Mutatis mutandis, as personagens humanas que interagem nesse terceiro livro do *De re rustica* também têm nomes alusivos ao mundo animal e, sobretudo, ornitológico, chamando-se Merula (**“Melro”**), Pauo (**“Pavão”**), Passer (**“Pardal”**)...

Portanto, Varrão já nos franqueara a possibilidade de vislumbrarmos não apenas uma forma de caça diferente daquela que, tipicamente, ocorria em ambientes de fato agrestes (bosques, clareiras, montanhas...),¹¹⁴ mas, ainda, interpenetrações mútuas entre o mundo animal e humano, ou vice-versa. **Ora, a “caçada humana” a que Ovídio muitas vezes alude na *Ars***, tanto quando caçadores são os homens (I, 89; I, 253; II, 2 etc.), quanto quando as mulheres assumem esse papel (III, 425-428), não pode prescindir de ocorrer na própria cidade de Roma e, sobretudo, em ambientes públicos fartos em belas mulheres e homens, como os circos, teatros, pórticos (e mesmo o foro).

¹¹¹ OVÍDIO, *Ars amatoria* II, 523-528: *Clausa tibi fuerit promissa ianua nocte;/ perfer et immunda ponere corpus humo./ Forsitan et uultu mendax ancilla superbo/ dicet “Quid nostras obsidet iste fores?”/ Postibus et durae supplex blandire puellae/ et capiti demptas in fore pone rosas.* – **“Se à noite a porta prometida for vedada para ti, tolera até estender teu corpo no chão imundo. Também é provável que uma serviçal mentirosa e de rosto prepotente fale: ‘Por que esse homem nos atravanca a porta?’ Suplicante, lisonjeia os umbrais e a criada severa e deposita na soleira as rosas que tiraste da cabeça”.**

¹¹² Como, na *Mostellaria* de Plauto, a velha Scapha, em instrução a Philematium (v. 157-312).

¹¹³ Cf. PROPÉRCIO, *Elegias* IV, 5, 68.

¹¹⁴ Grácio Falisco, autor do *Cynegeticon* (séc. I a.C. – I d.C.) e Nemesiano de Cartago (séc. IV d.C.), com sua obra homônima, ainda mantém essa concepção da caça como atividade, essencialmente, vinculada a um ambiente selvagem.

naturais “predadores”; Green (1996, p. 234), ainda, observa que “águias” e “lobos” não deixam de ser, além de predadores, hábeis caçadores. Portanto, o fato de a(s) caçada(s) às mulheres se dar(em), desde Rômulo, em espaços urbanos e públicos associáveis aos Ludi acaba favorecendo **a caracterização desse tipo de “esporte”, segundo Ovídio, ao mesmo tempo como um costume** embasado nas tradições romanas (!) e como algo aproximável de efetivas uenationes circenses, em que, muitas vezes, homens armados caçavam feras diante de multidões extasiadas:

Decerto eles [os gladiadores] arriscavam sua vida nessa luta contra os touros e os ursos, as panteras e os leões, os leopardos e os tigres; mas, com frequência acompanhados por uma matilha de cães escoceses, sempre armados de tições em chamas e de estacas, de arcos, de lanças e de punhais, corriam apenas o perigo ao qual o próprio imperador, como Adriano, por exemplo, se expunha na pequena guerra que eram as caçadas daquele tempo (CARCOPINO, 2011, p. 275).¹¹⁷

Os exemplos e comentários oferecidos, os quais nos recordam a presença do real mundo dos Ludi na cidade de Roma, sempre ávida de espetáculos, a transformação dos discipuli/-ae em **jogadores do amor, a do magister em alguém que “brinca” (com a validade de seu curso de galanteria, com os níveis de significação do texto etc.)** e a moldagem da conduta dos amantes **como “performances” teatrais ou venatórias atestam a multiplicidade e riqueza do aspecto lúdico** em *Ars amatoria*. Ademais, não deixam esquecer o quão leve e divertido é esse texto, e **“aqui se acaba o jogo”**.¹¹⁸

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994.

AYMARD, J. *Les chasses romaines: des origines à la fin du siècle des Antonins*. Paris: E. de Boccard, 1951.

¹¹⁷ “Certes, ils [les gladiateurs] risquaient leur vie dans cette lutte contre les taureaux et les ours, les panthères et les lions les léopards et les tigres; mais, souvent accompagnés d’une meute de chiens écossais, toujours armés de tisons enflammés et d’épieux, d’arcs, de lances et de poignards, ils ne couraient que le danger auquel l’empereur lui-même, comme Hadrien, par exemple, s’exposait dans la petite guerre qu’étaient les chasses d’alors”.

¹¹⁸ OVÍDIO, *Ars amatoria* I, 809: *Lusus habet finem*.

AZEVEDO, S. F. L. de. As ideias de ordem e desordem imperiais relacionadas às leis matrimoniais de Augusto: uma análise sob a ótica das relações de gênero. *Mare Nostrum*, São Paulo, vol. 5, n. 5, p. 44-58, 2014.

CANCIK, H.; SCHNEIDER, H. (ed.). *Brill's New Pauly*. Leiden/Boston: Brill, 2005 (vol. 7).

CARCOPINO, J. *Rome à l'apogée de l'Empire*. Paris: Pluriel, 2011.

COELHO, A. L. S. Sexualidade e poder: os ensinamentos amorosos de Ovídio em confronto com a ordem visual da *Vrbs* de Augusto. *Métis: história & cultura*, Caxias do Sul, vol. 13, n. 26, p. 77-99, 2014.

GIANNAKI, M. Intertextual and intercultural dynamics between Roman Comedy and Latin love elegy. *Classical Papers*, Cairo, vol. XI, p. 197-224, 2012.

GLARE, P. G. W. et alii (org.). *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Oxford University, 1968.

GREEN, C. M. C. Terms of ventry: "Ars amatoria" I. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, vol. 126, p. 221-263, 1996.

HOLZBERG, N. *Ovid: the poet and his work*. Trad. G. M. Goshgarian. Ithaca/London: Cornell University, 2002.

OVID. *Ars amatoria* book 1. With a commentary by A. S. Hollis. Oxford: Oxford University, 1977.

OVÍDIO. *Arte de amar*. Trad., introdução e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Mercado de Letras, 2016.

OVIDIO. *L'arte di amare*. A cura di Emilio Pianezzola. Milano: Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, 1991.

PLAUTUS. *Casina; The Casket comedy; Curculio; Epidicus; The two Menaechmuses*. Trans. by Paul Nixon. London/New York: W. Heinemann/G. P. Putnam's sons, 1917.

PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Trad., introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SUETÔNIO; AUGUSTO. *A vida e os feitos do divino Augusto*. Trad. de Matheus Trevizam, Paulo Sérgio de Vasconcellos e Antônio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TREVIZAM, M.; de AVELLAR, J. B. C. Uma "Ars poética" ovidiana: metapoesia e ilusionismos na "Ars amatoria". *Letras Clássicas*, São Paulo, vol. 17, p. 115-133, 2013.

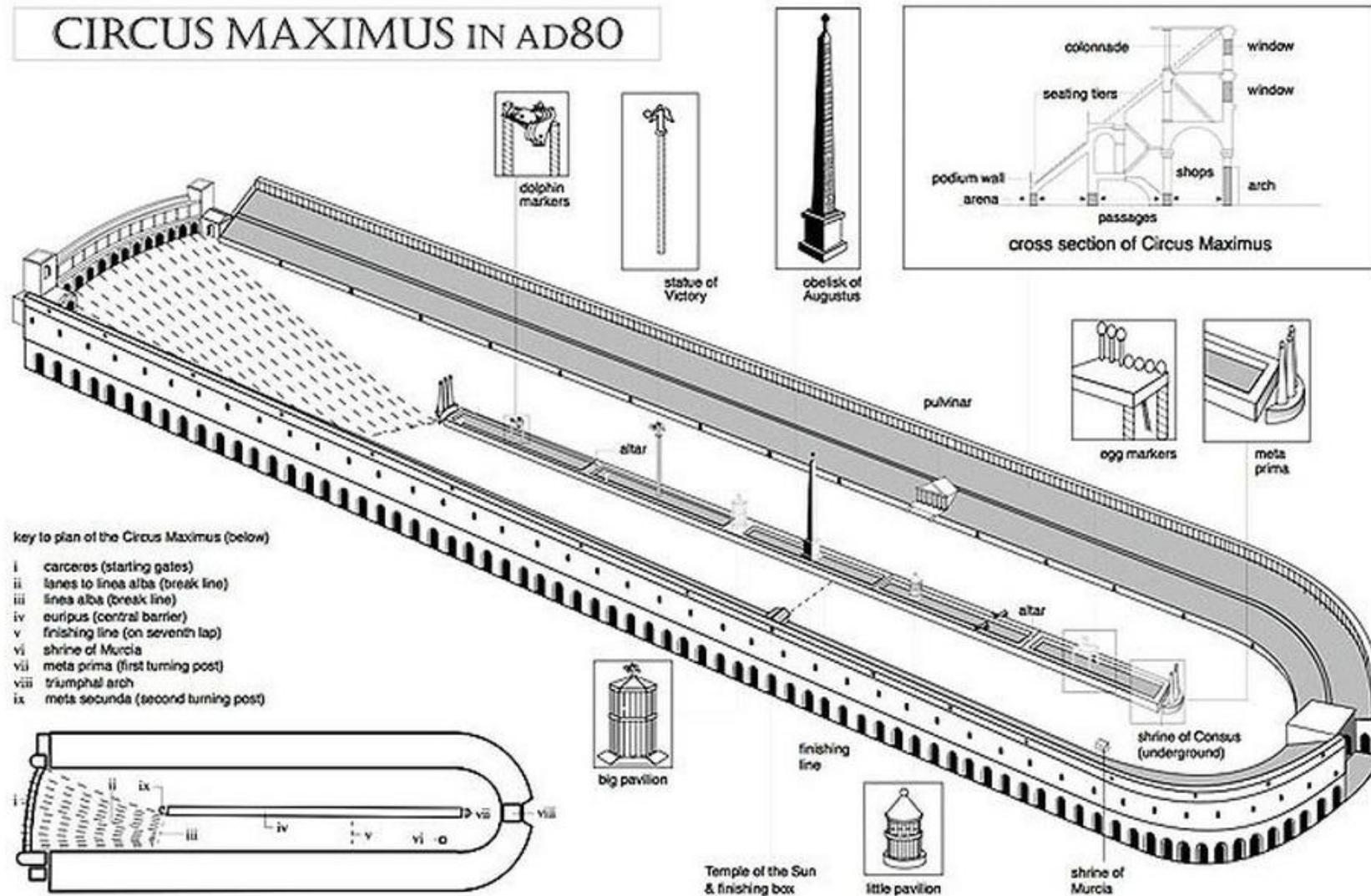
VARRÃO. *Das coisas do campo*. Trad., introdução e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Unicamp, 2012.

OS LUDI CIRCENSES E SEUS EDIFÍCIOS EM HADRUMETO E CARTAGO NO PERÍODO IMPERIAL ROMANO

Natan Henrique Taveira Baptista

Diversos especialistas, tais como Harold Arthur Harris (1972) e Alan Cameron (1976), dedicaram-se ao estudo do *modus operandi* dos jogos circenses, porém, o tratamento das informações por esses autores é deficitário no que concerne a uma investigação mais detalhada do espaço em que esses esportes ocorriam. Essa lacuna na historiografia da arqueologia e arquitetura romanas foi suprida com o lançamento da obra *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, de John H. Humphrey, em 1986. Humphrey catalogou e estudou todos os circos romanos da época imperial, criando uma obra decisiva para os estudos do esporte antigo e da sociedade romana. O autor dedica atenção especial aos circos de Leptis Magna e de Cirene, ambos na atual Líbia, e em melhor estado de conservação. Sobre os demais, divide-os de acordo com as regiões. Os pertencentes ao nosso recorte geográfico, os circos de Hadrumeto e Cartago, são comentados no capítulo seis, dedicado ao norte da África. Nele, grosso modo, Humphrey defende que os imensos circos africanos surgiram no segundo século e que tinham como modelo o Circo Máximo, de Roma, que estabeleceu a forma canônica para todos os outros circos imperiais.

IMAGEM 1 – Reconstituição do Circus Maximus, por volta dos anos 80 a.C., com destaque para as subseções componentes do edifício.



In quo pompa circi et circenses ludi disseruntur

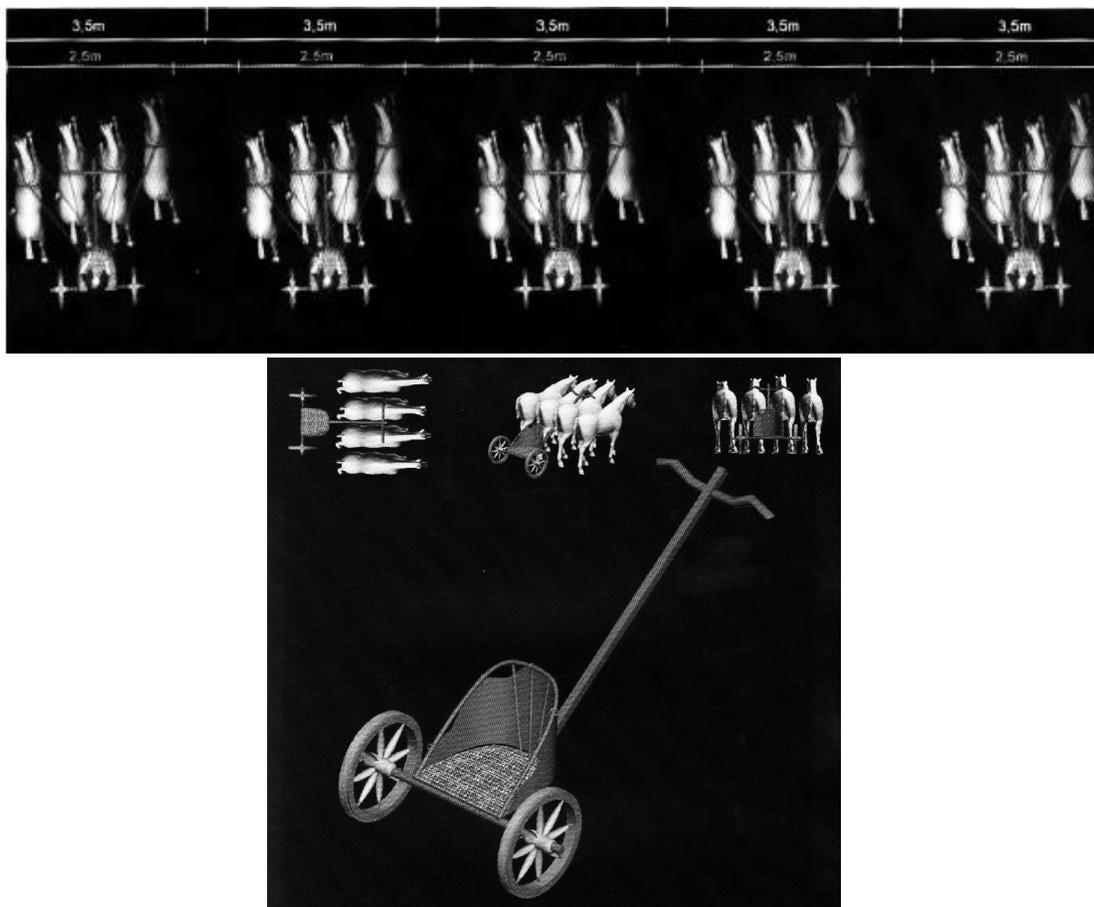
O circo (**Imagem 1**), como um tipo de edifício urbano, atingiu seu ápice com as inovações introduzidas por ocasião das reconstruções do Circus Maximus, que passou então a ser um modelo para estruturas similares fora da Capital, estruturas estas que eram espaços destinados a corridas, espetáculos e comemorações cívicas (FUTRELL, 2006, p. 68).¹ O circo foi também o maior dentre todos os edifícios de esporte, lazer e espetáculo no mundo romano. Sua dimensão é explicada por um fator: o circo deveria ser grande o suficiente para acomodar uma ampla quantidade de pessoas e, mais que isso, pelo menos oito veículos correndo paralelamente, numa atividade lúdica e esportiva conhecida como *ludi circenses* (FAUQUET, 2008, p. 266). Sendo assim, uma arena média deveria ter pelo menos 400 metros de largura (HUMPHREY, 1986, p. 4 e ss.; DODGE, 2014, p. 562). Humphrey (1986, p. 296) divide os treze circos romanos do norte da África em três grupos: i) sete circos monumentais construídos em pedra, que principalmente serão encontrados nas grandes e mais importantes cidades costeiras – como os de Hadrumeto e Cartago; ii) três circos, provavelmente de madeira, encontrados em pequenas cidades interioranas, dos quais existem apenas evidências epigráficas; e iii) três circos de um grupo intermediário, para os quais mesmo as evidências sendo inconclusivas, parece que a construção conjugava a pedra e a madeira.²

¹ A **Imagem 1** apresenta uma reconstituição do Circus Maximus, por volta dos anos 80 a.C., temos consciência de que essa representação é muito anterior ao recorte por nós proposto e fora de nosso recorte geográfico, contudo, dada a impossibilidade de encontrar outras reconstituições críveis e academicamente orientadas com foco nas subseções componentes desse edifício no período tardo-antigo, optamos por apresentar essa representação ainda que com ressalvas. Além disso, quando feitas as comparações entre os edifícios de lazer africanos e o Circus Maximus de Roma, o ideal seria apresentar exemplos de imagens nas quais o modelo arquitetônico romano aparecesse duplicado ou assemelhado com os circos de Cartago e Hadrumeto, porém infelizmente inexitem boas reconstituições desses prédios, que foram muito danificados durante as fases imediatamente posteriores à desfragmentação do Império Romano Ocidental e que ainda hoje estão pobremente escavados, como nos informa Leone (2013, p. 101).

² Nomeadamente, são eles os treze circos em território africano moderno: a) quatro na Argélia: Colonia Claudia Caesarea (atual Cherchell), Sitifis Colonia (Sétif), Auzia (Sour El-Ghozlane ou Aumale) e Saldae (Béjaia); b) sete na Tunísia: Abthugni (Henchir-Esch-Schorr ou Henchir-es-Souar), Karthago (Cartago), Municipium Aurelium Commodum (Henchir-Bou-Cha ou Henchir-Fraxine), Colonia Concordia Ulpia Trajana Augusta Frugifera Hadrumetina ou Hadrumetum (Sousse), Municipium Septimium Aurelium Liberum Thugga ou Thugga (Dougga), Thysdrus (El Djem) e Vtica (próximo de Zana); e, c) duas na Líbia: Cyrene (Shahhat) e Leptis Magna (próximo a Khoms). No recorte proposto para esse trabalho, o único circo da Mauritânia Tingitana (atual Marrocos), o Circus Volubilis (cerca de três quilômetros da moderna Meknès), já pertencia à diocese da Hispânia (HUMPHREY, 1986, p. 296 e ss.).

Quando mencionamos o edifício nomeado circus, fazemos referência a uma forma arquitetônica adaptada pelos romanos de um tipo semelhante de construção monumental grega, o hipódromo (ἵππόδρομος, literalmente composto de ἵππος, híppos, cavalo, e δρόμος, drómos; via para correr) (GROS, 1996, p. 346; GINOUVÈS, 1998, p. 149-150). Mesmo comportando diversas diferenças, o termo grego hippodrómos e seu análogo latino, circo, “[...] são normalmente usados como sinônimos pelos escritores antigos e nas inscrições estruturais dos circos orientais, na parte do mundo romano de fala grega. Essa prática é invariavelmente seguida pela literatura moderna” (DODGE, 2014, p. 562).³

IMAGEM 2 – Representação digital do veículo preferencial dos jogos de circo, as quadrigas. No plano superior, cinco destas estão paralelas, dando uma dimensão do tamanho necessário da pista circense, que deveria acomodar de oito a doze veículos pareados



Fonte: Fauquet (2008, p. 266; 269).

³ Para uma discussão mais aprofundada sobre os paralelos divergentes e convergentes entre as corridas de carros grega e romana, cf. John Humphrey (1986, p. 5-12) e Pierre Gros (1996, p. 346).

Os hipódromos da Grécia Clássica eram basicamente áreas planas o suficiente para conter veículos puxados por cavalos (HUMPHREY, 1986, p. 5-11; DODGE, 2014, p. 562-3). Esses veículos eram estruturas simples, feitas de madeira adornada e colorida. Poderiam ser bigas (carros com estrutura de madeira leve puxada por dois cavalos), trigas (puxadas por três cavalos) ou quadrigas (puxadas por quatro cavalos) (**Imagem 2**). Outros veículos também eram admitidos, embora com menor frequência, tais como carros puxados por seis a dez cavalos, os chamados decemiuges, mais empregados em representações artísticas, a exemplo dos mosaicos, do que em corridas propriamente ditas (FRIEDLÄNDER, 1947, p. 50). Passaremos agora para uma descrição analítica da estrutura arquetípica dos circos.

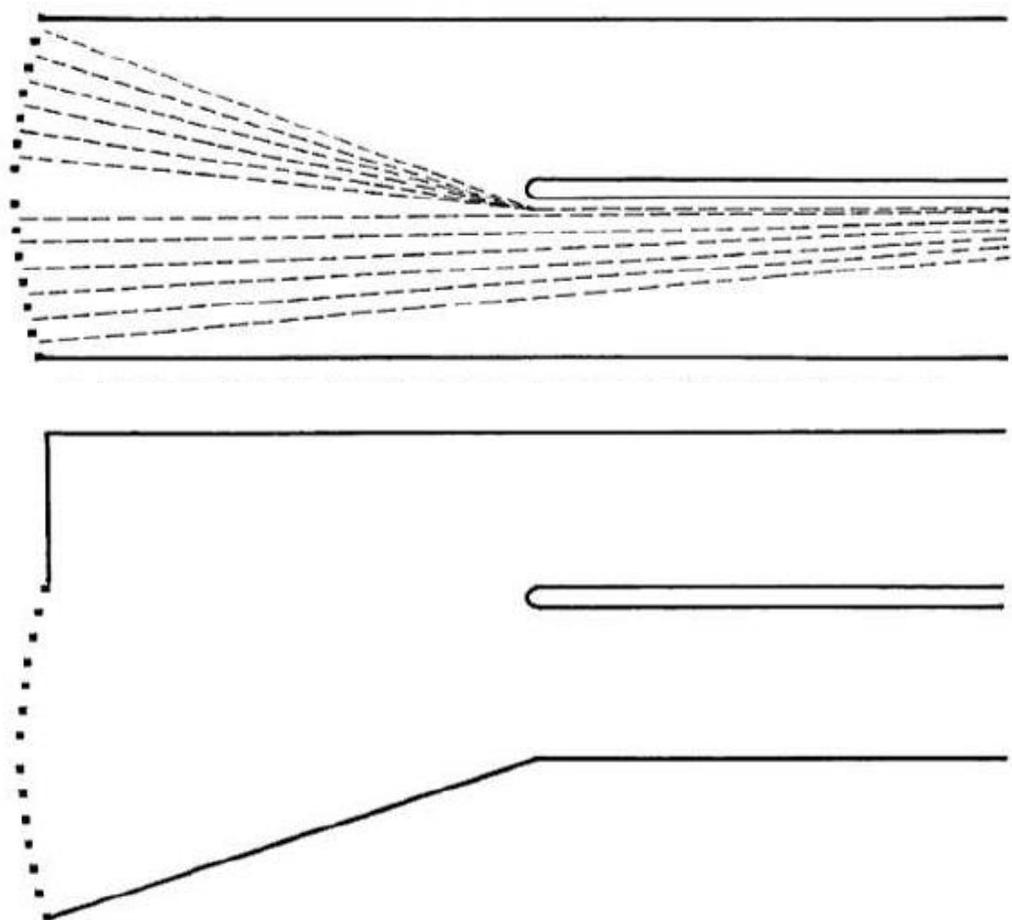
O local preferencial para a construção de um circo, segundo Vitruvius (De architectura, 1.7.1), assim como os das outras edificações públicas, deveria ser escolhido pelas autoridades imperiais de acordo com a conveniência geográfica e a melhor localização para o acesso e circulação popular; por exemplo, sobre as localizações dos templos, quando a cidade não tivesse nem ginásio, nem anfiteatro, o templo dedicado a Hércules deveria ficar próximo ao circo, e o próprio circo deveria ficar próximo aos outros edifícios de lazer como o teatro ou as termas. A investigação arqueológica também nos revela outro critério para a instalação de uma arena de espetáculos: a proximidade de cadeias de relevo, como morros ou depressões, onde o uso da inclinação natural da terra favoreceria a construção das arquibancadas e demais assentos dos espectadores (GINOUVÈS, 1998, p. 148).

O circo, na condição de edifício de uso público para os jogos romanos (*ludi*), é composto por uma estrutura retangular encabeçada por uma **semicircunferência** (**σφενδόνη**, *sphendónē*, em grego), ou seja, uma pista de areia ou terra batida (arena) ladeada por um alto muro (podium) que separa os corredores dos espectadores (GINOUVÈS, 1998, p. 149-150). Porém, diferentemente do que se poderia supor, estudos recentes defendem que a estrutura retangular não era perfeitamente paralela, como fica claro na comparação proposta pela **Imagem 3**, uma vez que

[...] os circos eram frequentemente projetados de modo que os dois lados longos se curvassem ligeiramente para fora a partir de cerca da metade do comprimento. Isso fazia com que os eventos na pista fossem mais facilmente visíveis para os espectadores. Isso

também dava espaço extra onde os aurigas mais precisavam: conforme eles se apuravam, logo depois de terem contornado as *metae* (DODGE, 2014, p. 562).

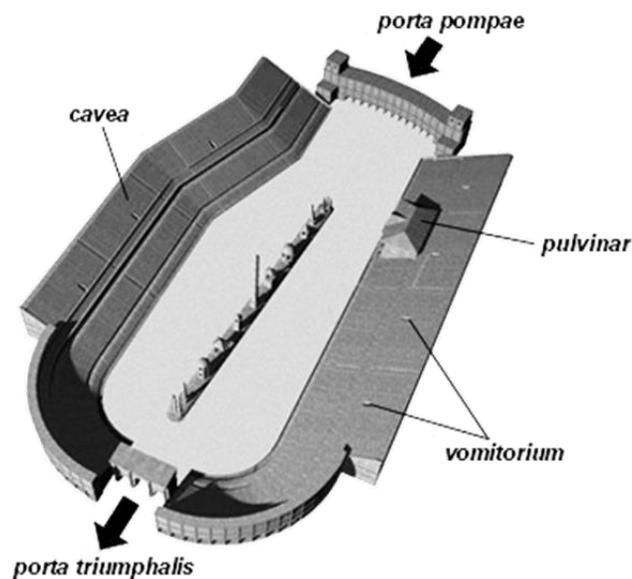
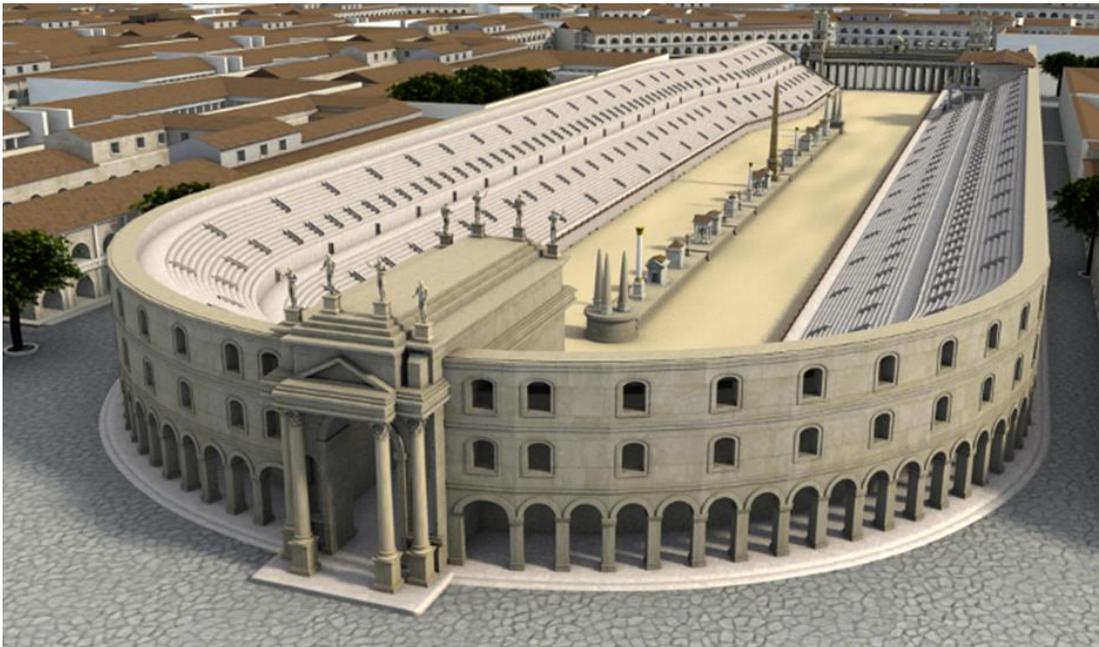
IMAGEM 3 – Comparação no padrão de largada dos corredores



Fonte: Humphrey (1986, p. 20-22).

O esboço superior apresenta a versão tradicional, segundo a qual hipoteticamente a saída do semicírculo produziria uma injustiça, já que todos os carros não poderiam ter, tanto quanto possível, uma distância igual para passar entre os cárceres, ou seja, os portões, e a entrada para a primeira curva (RICH, 1890, p. 286). O esboço inferior é proposto em razão dos recentes estudos em sítios arqueológicos. Na projeção, todos os portões (pavilhões) estavam confinados na metade leste da bacia hípica. Sendo assim, os portões de saída dos cavalos provavelmente eram concentrados na parte direita, de modo a facilitar e tornar equânime a saída de todos os corredores da bacia hípica.

IMAGEM 4 – Representação artística da assimetria do circo, com ênfase na variedade de acessos



Fonte: Fauquet (2008, p. 265).⁴

⁴ As reconstruções tridimensionais utilizadas neste trabalho foram elaboradas pelo Progetto Traiano. Este é um projeto integrado de colaboração entre engenheiros e arqueólogos que pretendem usar a tecnologia moderna de design tridimensional para materializar conclusões e observações no que diz respeito à engenharia e ao estudo arqueológico dos monumentos da Roma antiga. Assim apresentam reconstruções confiáveis em termos de volumes de construção, tamanho das elevações, do ponto de vista da engenharia e viabilidade; não há, no momento, confiabilidade em termos de estética, cores e decorações, uma vez que não é o objetivo desses profissionais. As reconstruções são baseadas na análise crítica de vários corpora documentais: fotografias, publicações, planos, medidas e, sobretudo, a pesquisa de campo arqueológico. Relativo aos aspectos

Além disso, os dois lados do circo não são paralelos uns aos outros, nem o euripus, ou seja, a linha que corta longitudinalmente a arena, perfeitamente central (**Imagem 4**) (HUMPHREY, 1986, p. 20-22; DODGE, 2014, p. 562). Contudo, nenhuma das duas soluções pode ser defendida por nós como definitiva, uma vez que, além dos circos variarem de acordo com o orçamento destinado à empreitada e do terreno onde seriam construídos, muitas descobertas arqueológicas e epigráficas estão sendo feitas continuamente, de maneira que qualquer conclusão é apenas provisória.

A arena – denominada mais apropriadamente de spatium (Juvenal, Saturae, 6.582), campus ou, poeticamente, aequor (Sílio Itálico, Punica, 16.391; 414) – era normalmente dividida no seu comprimento por uma parede, plataforma ou por uma pequena construção alongada, o euripus ou spina. O termo spina é empregado pelos arqueólogos como uma analogia ao papel da espinha dorsal no esqueleto humano (GINOUVÈS, 1998, p. 150).⁵ Segundo Dunkle (2014, p. 383), **“a função mais importante do euripus [spina] era evitar toda sorte de colisões que sabemos que ocorriam nos hipódromos gregos, devido a ausência de uma barreira divisora”**. Era em volta da spina que as bigas deveriam correr, em sentido anti-horário, certa quantidade de vezes. Uma spina repartia-se em seções: as metae, ou seja, cada uma das extremidades, que eram marcadas por três cones sobre uma base alta semicircular, formando um marco notável para os aurigas e os espectadores (HUMPHREY, 1986, p. 255-9). Segundo Tertuliano (Spect. 5), as metae primae eram a extremidade mais longe da saída dos cavalos, a sudoeste, no final da arena, uma vez que

volumétricos, em muitos casos, os modelos do Museo della Civiltà Romana, em Roma, têm sido considerados como o ponto de partida mais confiável, analisando-o e atualizado à luz de estudos recentes. Todas as obras foram realizadas usando apenas softwares abertos, como o sistema operacional Linux e programas como o Blender, para gráficos tridimensionais, e Gimp, para gráficos bidimensionais. Mesmo que a maior parte de seu trabalho esteja publicada em revistas da área, alguns exemplares estão disponíveis para consulta no endereço virtual: <http://www.progettotraiano.com/>.

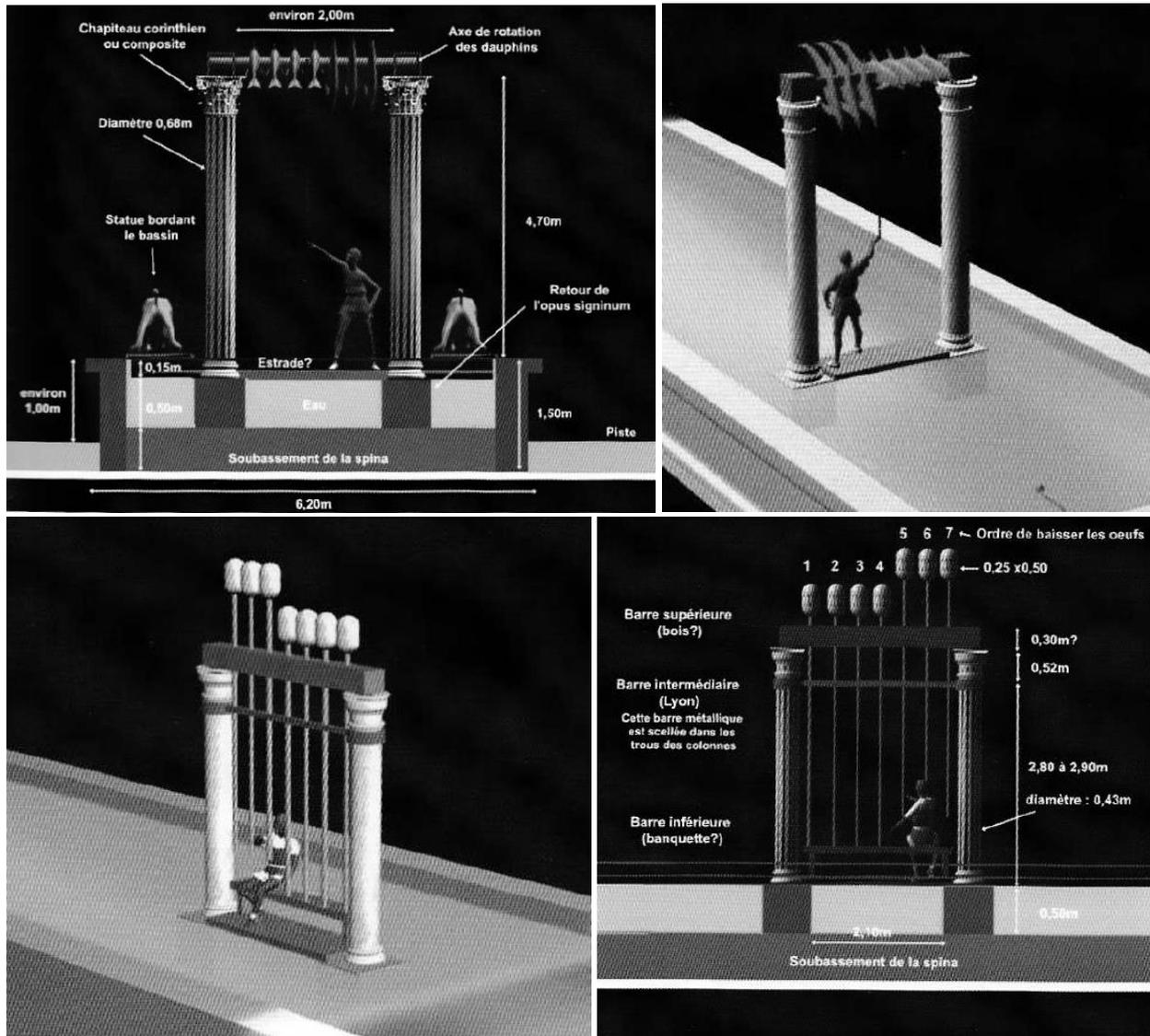
⁵ O termo spina relacionado aos espetáculos foi utilizado pela primeira vez somente no séc. VI por Cassiodoro (Variae epistolae, 3, 51.8), porém a opção dos especialistas se dá para evitar a polissemia lexical de euripus, que, entre outras coisas, pode designar o canal de água que divide a ilha de Eubeia, na Grécia, do continente, e, portanto, qualquer estreito. Outra razão para uma confusão terminológica, segundo suposição de Hazel Dodge (2014, p. 562), é que inicialmente euripus era o termo designado para se referir ao perímetro de canais na arena do Circus Maximus, em 46 a.C., que ajudava a proteger os espectadores dos animais selvagens durante as uenationes. Contudo, quando aqueles canais foram aterrados e um paredão maior foi erigido para proteção dos assentos, o termo foi transferido para a área central e o nome popularizou-se. Tertuliano (De spectaculis, 8), por exemplo, utiliza euripus para o circo cartaginês. É interessante notar que o próprio Oxford Latin Dictionary sequer lista o sentido que utilizamos para spina. Para uma discussão detalhada sobre os problemas que ambas as terminologias apresentam, cf. John Humphrey (1986, p. 175-176) e Jean-Claude Golvin (2008, p. 82-6).

era o primeiro marco a ser contornado no início da corrida. A extremidade mais próxima dos portões (noroeste) seriam as *metae secundae*. Como ficava na parte central da pista, a *spina* recebia diversos enfeites móveis ou permanentes como estátuas, colunas, altares, pequenos santuários, obeliscos, e os contadores oficiais de voltas: os ovos (*oua*) e os pequenos golfinhos (*delphinae* ou *delphinarum columnae*) (**Imagem 5**) (RICH, 1890, p. 284-5; HUMPHREY, 1986, p. 175 e ss.; GOLVIN, 2008, p. 79-87). Os ovos e golfinhos coloridos, quando levantados e abaixados, respectivamente, sinalizavam as voltas efetuadas pelo auriga (FUTRELL, 2006, p. 75).

Como espaço monumental ocupado por distintos grupos, a arquibancada, chamada de *cauea*, como no teatro, era dividida, na longitudinal, por *praecincciones*, e na diagonal, por *cunei*, todas com saída para os corredores e portas de acesso (*uomitória*), compreendendo as várias linhas contidas em cada camada (*maenianum*) entre um par de escadas (*scalae*) (RICH, 1890, p. 283; GINOUVÈS, 1998, p. 150). Os assentos eram dispostos em função do status social dos espectadores. Assim, o *cuneus* era dividido em assentos, chamados de *gradus*, *sedile* ou *subsellium* (Vit. 5.6.2; Suet. Aug. 44), sendo as cadeiras melhores, mais baixas, provavelmente acolchoadas e separadas do solo pelo podium.⁶ Já os setores inferiores, mais acima, contavam com assentos em formato triangular feitos com pedra calcária ou rocha polida simples (LEFEBVRE, 2000, p. 229; HUMPHREY, 1986, p. 318). Ovídio (*Ars Amat.* 1.160-162) atesta que as mulheres, para evitarem os assentos duros, usavam um tipo de traveseiro (*puluinus*) para se sentarem e um escabelo (*scamnum*, *scabellum*), um banco pequeno, que servia de apoio aos pés (RICH, 1890, p. 286).

⁶ “**Nos** Amores, o amator devota metade do poema para estabelecer a cena, explicando sua presença, seus esforços e anseios, além de catalogar minuciosamente as formas pelas quais pode entrar em contato com a jovem. Os 19-20, fornecem um exemplo interessante: ‘quid frustra refugis? cogit nos linea iungi; haec in lege loci comoda circus habet’ [Por que te retiras, em vão? A fileira nos obriga a estarmos juntos; / o circo oferece essas vantagens com suas regras sobre lugares]. Para um leitor antigo ou exímio conhecedor da cultura clássica, a passagem é autoexplicativa. Contudo, um leitor comum necessitaria de uma nota explicativa para poder apreender o sentido do dístico no contexto: os assentos (*gradus*, *sedilia* e *subsellia*) eram divididos longitudinalmente por fileiras, de acordo com cada conjunto de arquibancada. Portanto, não havia separações transversais entre os assentos, o que favorecia a proximidade entre as pessoas (RICH, 2007, p. 156-9). Na *Ars Amatoria*, 139-42, **o mestre ensina: ‘próximo de tua dona, se ninguém o impedir, assenta-te, cola o quanto puderes o teu flanco ao flanco dela. Independentemente de tua vontade e pela disposição do espaço, por sorte é forçoso que não haja real limite entre os assentos, obrigando-te a tocar numa moça’** (*proximus a domina, nullo prohibente, sedeto, / iunge tuum lateri qua potes usque latus; / et bene, quod cogit, si nolis, linea iungi, / quod tibi tangenda est lege puella loci*)” (BEM, 2009, p. 630).

IMAGEM 5 – Restituição artística do aspecto e das dimensões do monumento portador dos golfinhos e ovos na spina no circo de Leptis Magna, norte da África; e da posição dele na spina do circo de Maxêncio, em Roma, a partir do ângulo de visão da tribuna dos jogos (D). As metæe primæ e secundæe também aparecem marcadas pelas letras C e B, respectivamente



As relações de poder no circo romano eram manifestas espacialmente. Não se restringiam apenas ao puluinar imperial, perpassavam as tribunae, os assentos comuns e até os cárceres. Frequentemente, eram oferecidos aos magistrados e aos membros da *ordo decurionum* os assentos das primeiras filas. Com isso, exprimia-se o prestígio desses estamentos nas cerimônias cívicas, que não se encerravam no circo, mas se prolongavam em banquetes financiados pelo tesouro público.⁷ Cumpre mencionar que apenas no período imperial os privilégios e as distinções da elite romana se tornaram mais visíveis no recinto do circo, primeiramente com Augusto, depois Cláudio, seguido de Nero e, por fim, com Domiciano, quando ocorre a separação definitiva entre senadores, equestres e as pessoas comuns (Suet. Augustus, 44.1; Claudius, 21.3; Nero, 11.1; Domitianus, 8.3). Quanto às datas que assinalam a divisão dos assentos entre as ordens imperiais, existe certa imprecisão. Sabemos que o circo, como outros edifícios reservados aos espetáculos, também foi afetado diretamente pela resolução senatorial de 26 a.C., como atesta Suetônio (Aug. 44.1). Segundo essa resolução, eram reservados os primeiros assentos das filas iniciais para a ordem senatorial. Porém, baseado em Dião Cássio (*Historia Romana*, 60.7.4), Edmondson (2005, p. 18) afirma que foi somente em 41 que Cláudio

[...] teria atribuído uma seção específica de assentos para os senadores, o que sugere que até então nenhuma área específica de assento havia sido permanentemente reservado para o uso [dessa ordem]. Ao mesmo tempo, ele permitiu que os senadores, se não quisessem usar a toga senatorial completa, sentassem entre os espectadores de escalão menor.

A formulação jurídica recorrente sobre esses espaços nos leva a imaginar sobre como teria sido difícil fazer valer a legislação em face da lógica tradicional de apropriação do espaço circense, o que fica claro no relato de Suetônio (Domit. 8.3), uma vez que, ainda sob o governo de Domiciano, o povo comum não respeitava a distribuição social dos assentos, principalmente os dos equestres, cabendo ao imperador resolver o impasse. Sobre a *ordo equestre*, ainda de acordo com Dião Cássio (55.22.4), em 5, o Senado aprovou uma nova resolução, formulada por

⁷ Porém, eram na contribuição de fundos para a realização de jogos e instalação de complexos de entretenimento, vistos como melhoramento da vida cívica, que a elite local angariava o apoio dos membros menos abastados de sua comunidade e deixavam sua marca na paisagem citadina (EDMONDSON, 2005, p. 275). Afinal, os decuriões deveriam contribuir com fundos para a organização dos espetáculos no ato de seu ingresso na cúria da cidade como um ato de *evergetismo*.

Augusto, no sentido de os equestres também serem diferenciados do restante da população nas arquibancadas do circo, apartando-se, assim, do conjunto dos espectadores comuns. O que gera certa confusão aqui é que, segundo o que Tácito (*Annales*, 15.32) e Suetônio (*Nero*, 11.1) descrevem, foi somente no período neroniano, em 63, que os equestres teriam recebido assentos separados da plebe em definitivo, pois até então não havia diferenciação (indiscreti), como expresso na *lex Roscia theatralis* (67 a.C.), que se aplicava somente às quatorze filas do teatro (Cícero, *Pro Murena*; RAWSON, 1987, p. 102; POCIÑA PÉREZ, 1976, p. 435-442).⁸ No que concerne à repartição por gênero, de acordo com as fontes, parece não ter havido nenhuma tentativa de separar homens das mulheres no interior do circo, fato esse que parece ter sido combustível para a ironia e a crítica nos textos de Ovídio (*Am.* 3.2; *Ars Am.* 1.135-162) e de Juvenal (11.202).

Se as ordens superiores da sociedade romana desfrutavam de espaço próprio no circo, isso valia também para os integrantes da casa imperial. Afinal, é na extremidade superior da arquibancada que encontramos uma inovação introduzida por Augusto: a construção de um reduto fechado com pórtico, chamado puluinar (GOLVIN, 2008, p. 79-80).⁹ Localizado na melhor e mais proeminente parte da cauea, seu uso era restrito àqueles que presidiam ou patrocinavam os jogos (*editor spectaculorum*) e convidados especiais do imperador ou de sua família (Suet. *Claudius*, 4; RICH, 1890, p. 283-4; HUMPHREY, 1986, p. 78-83). Essa plataforma dava suporte ao camarote imperial, no *Circus Maximus* de Roma, e logo se tornou o principal sítio para a comunicação entre o imperador e os súditos, razão pela qual o circo romano era uma extensão quase obrigatória da paisagem urbana associada ao palácio imperial, onde quer que fosse construído (BELL, 2014, p. 493-4). A necessidade de um recinto elevado no qual se posicionava

⁸ Tal reconfiguração social foi paralela ao movimento de reestruturação física do *Circus Maximus*, uma vez que ocorreu durante o aterro do canal de água designado *euripus* que ficava tangenciando os muros na borda da arena. Com o aterro dessa faixa, novas fileiras senatoriais foram construídas sobre aquela área, mais próximas à arena, deixando as antigas e mais afastadas para os equestres (Plin. *Historia Naturalis* 8.21; HUMPHREY, 1986, p. 647, nota 240; EDMONDSON, 2005, p. 18).

⁹ “O circo [Máximo] foi restaurado por Augusto entre 30 e 7 a.C. Temos uma descrição bastante precisa em Dionísio de Halicarnasso [(*Antiquitates Romanae*, 3.68.1-4)], mas não sabemos exatamente quando o puluinar foi construído. Augusto nas suas *Res Gestae* [*Divi Augusti* (19.1)], menciona o puluinar (usando a palavra *naós*) entre as realizações importantes de seu reino” (GOLVIN, 2008, p. 80). Para Humphrey (1986, p. 180-186), o puluinar é muito antigo e remonta à época etrusca, onde poderia ser constituído de uma plataforma de madeira instalada na cauea, porém, não chegou até nós nenhuma menção de existência na época republicana ou antes de César (GOLVIN, 2008, p. 79).

o imperator **resultava da associação entre o espetáculo circense e a política, pois havia “[...] uma justaposição entre o circo e o palácio, justaposição esta que apareceu pela primeira vez em Roma, com o palácio no Palatino e o Circus Maximus e foi emulada em todas as capitais tetrárquicas: em Milão, Tessalônica e Sirmio [...]” (DODGE, 2014, p. 566).**

Na extremidade reta do circo, área diametralmente oposta a sphendóne, na qual as caueae se encontravam, eram construídos os carceres, conhecidos como coxias, portões de espera e preparação do páreo.¹⁰ Antes do século I a.C., toda essa estrutura era denominada oppidum, uma vez que seus portões e altas torres, nos seus extremos, lembravam a muralha de uma cidade (Varrão, De Lingua Latina, 5.153; POTTER, 2012, p. 183). Não sabemos exatamente a quantidade de carceres, **pois “edifícios para spectacula no norte da África, infelizmente, têm sido pobremente escavados” (LEONE, 2013, p. 101). Contudo, se concordamos com Cassiodoro (Var. 3.51.1-8),** somos levados a crer que geralmente eram doze os cárceres. Porém, segundo vestígios materiais, os cárceres poderiam ser oito, o que facilitava o acesso para duplas ou trios de atletas das quatro agremiações tradicionais: verdes, azuis, vermelhos e brancos. Esses portões, onde os corredores esperavam pelo início da prova, possuíam um tipo de válvula automática (cancelli) que se abria quando o sinal era dado e uma corda era removida (Sil. 16.316). Isso fazia com que todos os portões se abrissem ao mesmo tempo.¹¹ Por precaução, havia um grupo de homens (armentarii) a postos caso o dispositivo viesse a falhar. No centro dos carceres, divididos em dois grupos de seis cada (bissena ostios), ficava a chamada porta pompae, sempre aberta. Era através dela que a procissão circense entrava quando da abertura dos jogos (Aus. Epist. 28.12).

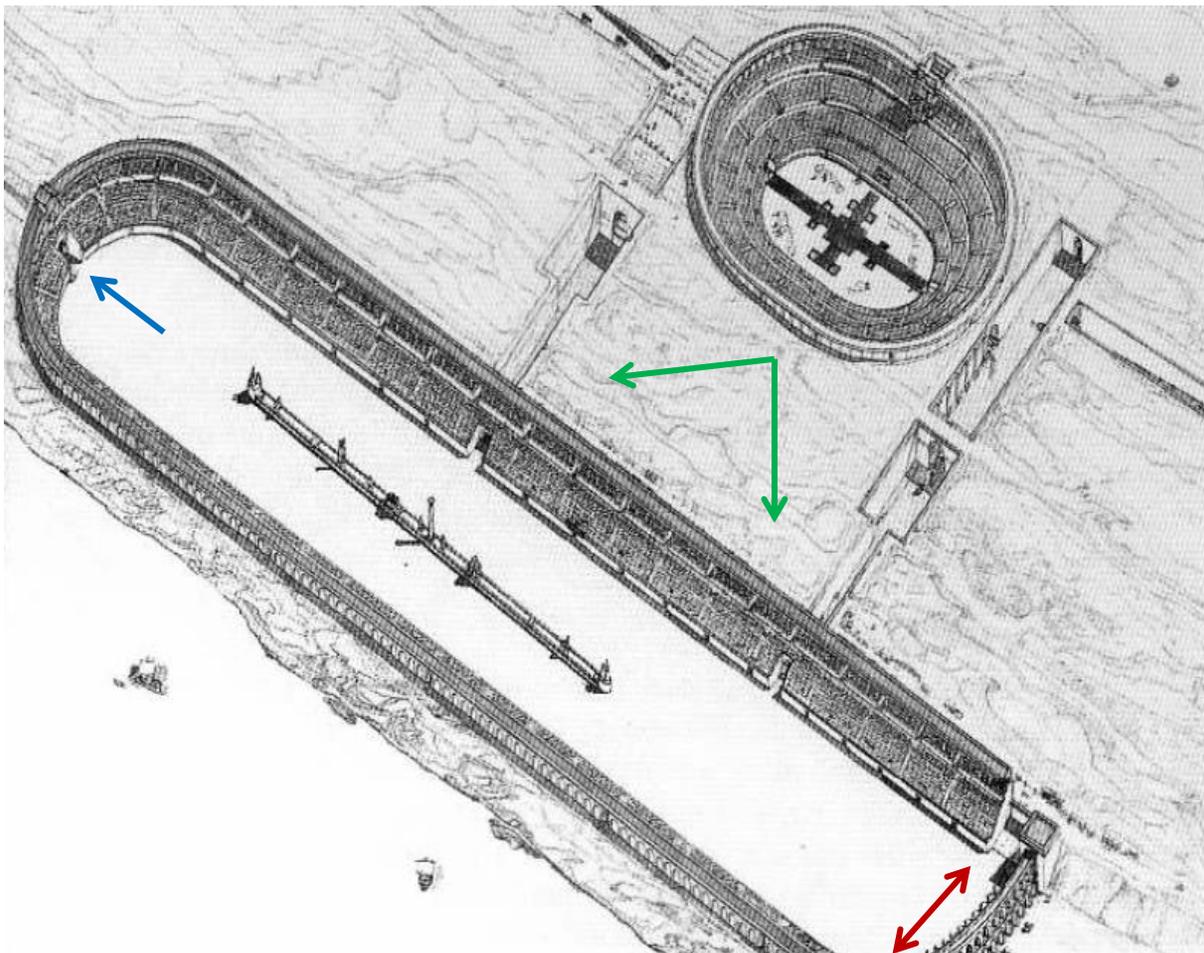
A fachada exterior do circo muito se assemelhava ao esquema decorativo dos teatros e anfiteatros, sendo composta por uma série de arcos e colunas que permitia o acesso do espectador e sua movimentação. Assim,

¹⁰ Os carceres foram conhecidos por inúmeros nomes na Antiguidade, entre eles: claustra (Estácio, Thebais, 6.399; Horácio, Epistulae, 1.14.9), crypta (Sidônio Apolinário, Carmina, 23.319), fauces (Cassiodor. Var. 3.51), ostia (Ausônio, Epistolarum liber, 28.11), fores carceris (Ovídio, Tristia, 5.9.29), repagula (Ovídio, Metamorphoses, 2.155; Sil. 16.318) e limina equorum (Sil. 16.317) (RICH, 1890, p. 285).

¹¹ Um fato curioso é que os portões eram desenhados para abrir para dentro, evitando assim qualquer tipo de perigo à vida dos armentarii, ou seja, os responsáveis por abrir manualmente as portas caso a válvula travasse ou não funcionasse. Além de Dionísio de Halicarnasso (Ant. 3.68.3-4) e Sílio Itálico (16.316), sobre esse dado existem inúmeros afrescos no Museu Britânico e no Museu Borgiano que representam e legitimam essa interpretação. Para maiores detalhes, cf. Anthony Rich (1890, p. 285).

[...] o circo encontra-se magnificamente decorado, a partir de todos os pontos de vista. Em uma descrição do século IV são elogiados, por exemplo, os muito ricos ornamentos de bronze dos estandes. O circo está rodeado por fora, na base e em sua totalidade, com portas em arco e escadas pelas quais poderiam entrar e sair de maneira tranquila milhares de pessoas simultaneamente. Sob os arcos desses átrios também existiam lojas e locais comerciais dos mais variados tipos para a maior comodidade dos espectadores, acima dos quais se encontravam as casas de seus proprietários; aparentemente, os dois átrios de saída se revezavam, um dedicado às lojas e o outro à entrada propriamente dita do circo (FRIEDLÄNDER, 1947, p. 48).

IMAGEM 7 – Reconstituição arqueológica do complexo lúdico do circo e anfiteatro em Leptis Magna, atual Al-Khums, Líbia, Norte da África, a 130 quilômetros ao leste de Trípoli. Destaque para os acessos ao circo: os corredores de acesso unilaterais, escavados entre os edifícios (uomitoria) [em verde]; nos dois encontros da cauea com o oppidum [em vermelho]; e a porta triumphalis [em azul]



Fonte: Maurin (2008, p. 95, destaque nosso).

Ainda sobre as entradas que facilitavam a movimentação, existiam, além da porta *pompae*, outros acessos e passagens que permitiam ao público adentrar o monumento: os *uomitoria*, ou seja, duas entradas nas extremidades de encontro da *cauea* com o *oppidum*, assim como acessos unilaterais, que geralmente propiciavam o ingresso vindo-se de outro edifício próximo como, por exemplo, a passagem escavada entre o circo e o anfiteatro em Leptis Magna (**Imagem 7**).¹² No extremo oposto da porta *pompae*, no centro do semicírculo, ficava a porta *triumphalis*, portão pelo qual o general romano que celebrava um triunfo passava no início de sua marcha. Essa porta foi mencionada inúmeras vezes pelos autores latinos, mesmo que, pelas indicações topográficas, possa referir-se também a qualquer outro portão que servisse para a finalidade do Triunfo, fosse ele dentro do circo ou não (PLATNER, 1929, p. 418-9). É provável que a uma das portas fosse associada a porta *libitinensis*, cujo nome deriva de Libitina, a deusa dos funerais. Somente por ela os corpos dos que morreram nos jogos poderiam ser carregados para fora do edifício (Hist. Aug. Commodus, 16.1-9; Dião Cass. 72.21.3; KYLE, 2001, p. 164).

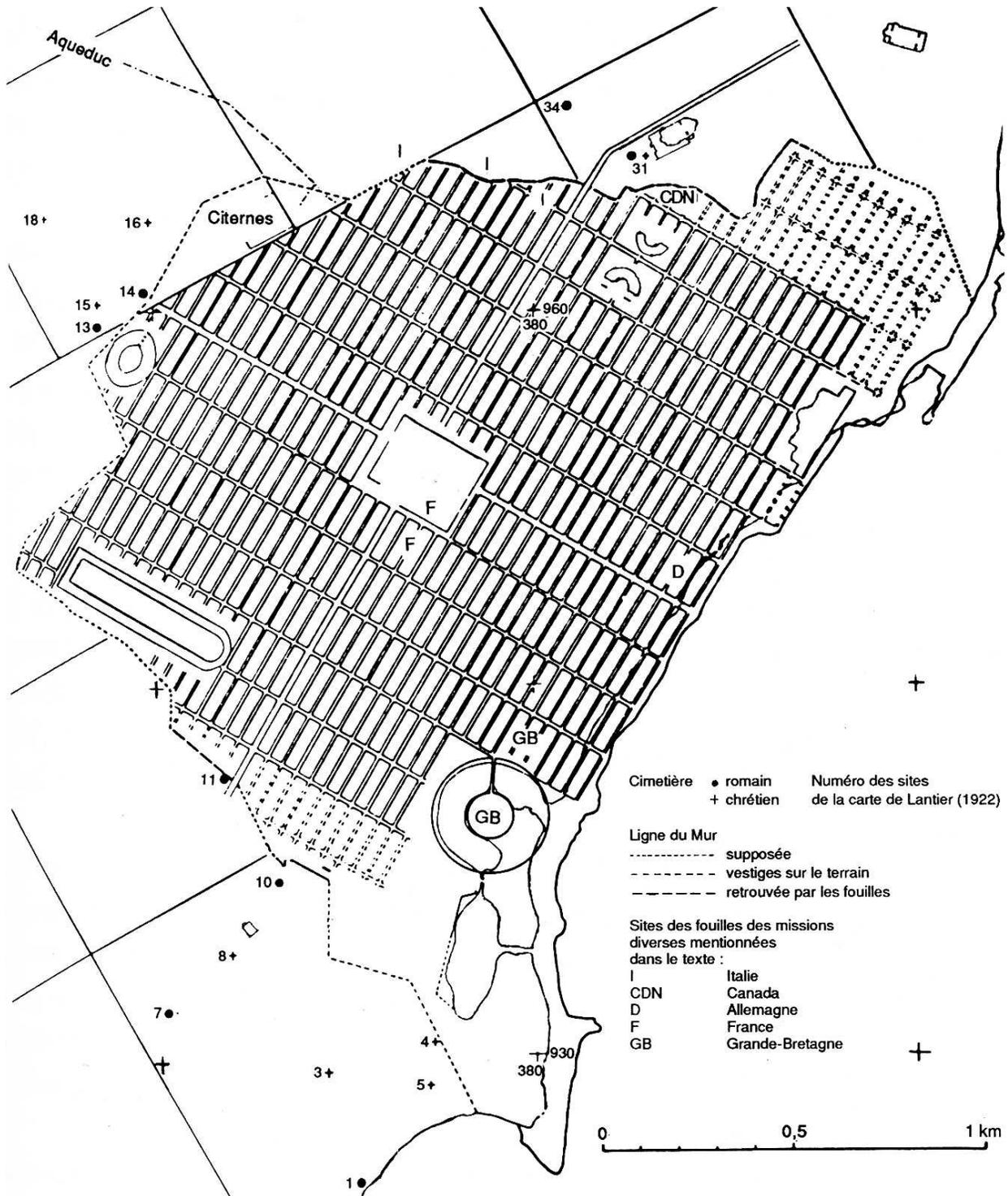
Os circos de Hadrumeto e Cartago

Passaremos agora para uma discussão pormenorizada da estrutura dos edifícios de Cartago e Hadrumeto relativos às corridas de carros. O circo cartaginês foi construído na periferia urbana oeste-noroeste (**Imagem 8**) e, como a maior parte dos circos africanos, sua construção é relativamente tardia, comparada aos anfiteatros e banhos, presentes no continente desde a metade do primeiro século. Segundo Humphrey (1986, p. 295), esse fato denotou

[...] bem a ordem de prioridades na cabeça dos líderes da próspera capital provincial: não era que os cidadãos [...] atribuíam pouca importância às corridas de cavalos, somente que outras necessidades tinham reivindicações prioritárias sobre os recursos disponíveis. Uma vez que essas necessidades fossem satisfeitas, o circo se tornava o próximo *desideratum*.

¹² Leptis Magna apresenta as melhores condições de estudo dos circos africanos, pois além de excelentes condições de conservação, já que foi uma cidade abandonada ainda na Antiguidade, está completamente escavada e foi longamente discutida por Procópio de Cesareia, em 561, em seu panegírico *De aedificiis* (6.4.1-11) ao reinado e à pessoa imperial de Justiniano I. Por todas essas características é o circo escolhido, preterindo o Circo Máximo de Roma, por John Humphrey (1986, p. 25-55) para iniciar as discussões de seu livro, no primeiro capítulo, esmiuçando, assim, inúmeros aspectos arquitetônicos e arqueológicos.

IMAGEM 8 – Mapa da centurição romana da *Colonia Iulia Concordia Carthago*, séc. II.
 Destaque à esquerda para a localização do circo dentro do cenário urbano



A construção do circo de Cartago data do final do primeiro século, por volta de 90-100, sob a dinastia dos Flavianos, tendo sido talvez determinada por Domiciano após a elevação de Cartago a capital da província da Zeugitânia. A Arqueologia não nos informa se essa é a primeira construção do gênero em Cartago ou se foi precedida por uma menos complexa, talvez de madeira, o que não deve ser descartado. O circo de Cartago foi o segundo construído na África, sendo apenas mais novo do que o circo de Vtica, na atual cidade de Bizerte, Tunísia, datado do período republicano. Na construção do edifício utilizaram-se basicamente cascalho e pedras. O circo foi ampliado mais tarde, durante o governo de Septímio Severo e, sob Teodósio, no final do século IV, foi restaurado (MAURIN, 2008, p. 92-4).¹³ Sua decoração arquitetônica e capacidade fazem jus à posição de capital da diocese da África: seus 570 x 80 x 129 m faziam com que comportasse, estima-se, entre 47.000 e 70.000 pessoas, fazendo dele o maior da África e o terceiro maior do Império, depois do Circo Máximo, em Roma, e do circo de Antioquia (HUMPHREY, 1986, p. 295-306).¹⁴ Seu posicionamento, na periferia da cidade, era fundamental em função de sua enormidade, porém, com o crescimento horizontal e devido à conurbação

¹³ **“Um circo monumental feito de pedra não pode ser considerado a condição sine qua non para a maioria das cidades provinciais participarem das corridas de carros. As mais importantes cidades e algumas outras que tinham um objetivo particularmente maior ou benfeitores de alto nível poderiam receber um circo monumental durante o primeiro ou segundo século, mas elas seriam a exceção e não a regra. A maioria das cidades simplesmente não tinha a necessidade de ter um circo monumental feito de pedra, de modo a participar da popularidade geral dos esportes hípicas. Isso deve ter sido considerado por muitos como um gasto desnecessário drenando os recursos das cidades, quando existiam sempre outras coisas para serem feitas com o dinheiro. Por que ter transtorno com a construção de um edifício enorme em pedra como tal quando as corridas de carros aconteciam em muitas das cidades e regiões próximas em um evento ocasional, possivelmente ocupando não mais que uma dúzia de dias durante um ano?”** (HUMPHREY, 1986, p. 295).

¹⁴ Os historiógrafos antigos não nos deram nenhuma informação específica sobre a população das cidades africanas durante o período romano, porém historiadores modernos vêm fazendo estimativas baseadas em estudos comparativos entre as densidades populacionais e os tamanhos das cidades durante o Medievo central e final. Assim, estudos tradicionais estimam que “[...] no momento do seu maior esplendor (c. 150-258), Cartago não contaria com menos de 300 mil habitantes, divididos em igual medida pelos limites entre o território da antiga colônia de Augusto e nos subúrbios adjacentes. A área da cidade augustana é conhecida por possuir aproximadamente duzentos e sessenta e dois hectares, e possuindo 150 mil residentes nesta área corresponderia a uma densidade de quinhentos e setenta habitantes por hectare. [...] A suposição de que a Vrbs [Roma] teria três vezes mais habitantes do que Cartago repousa sobre nenhum fundamento. A diferença entre as duas cidades [...] era provavelmente muito maior do que pode presumir a partir das áreas relativas das duas cidades e também comparando os seus tipos de habitats” (LEZINE, 1969, p. 70; 82). Porém, essa visão vem sendo contestada por trabalhos mais atuais, para um número mais modesto entre 90 mil e 70 mil pessoas durante a virada do segundo para o terceiro século, na época de Tertuliano. Mesmo com esses números menores, “[...] ela ainda pode ser considerada uma metrópole” (REBILLARD, 2012, p. 100).

dos núcleos urbanos em processo, logo seria fagocitado pela cidade (NORMAN, 1988, p. 17; FAUQUET, 2000, p. 283-303).

IMAGEM 9 – Mapa aéreo da cidade de Tunis, capital da Tunísia, antiga Cartago, com indicação para a localização do circo e do anfiteatro romanos, em destaque amarelo, a antiga linha férrea de Tunis a Marsa (Chemin de Fer)

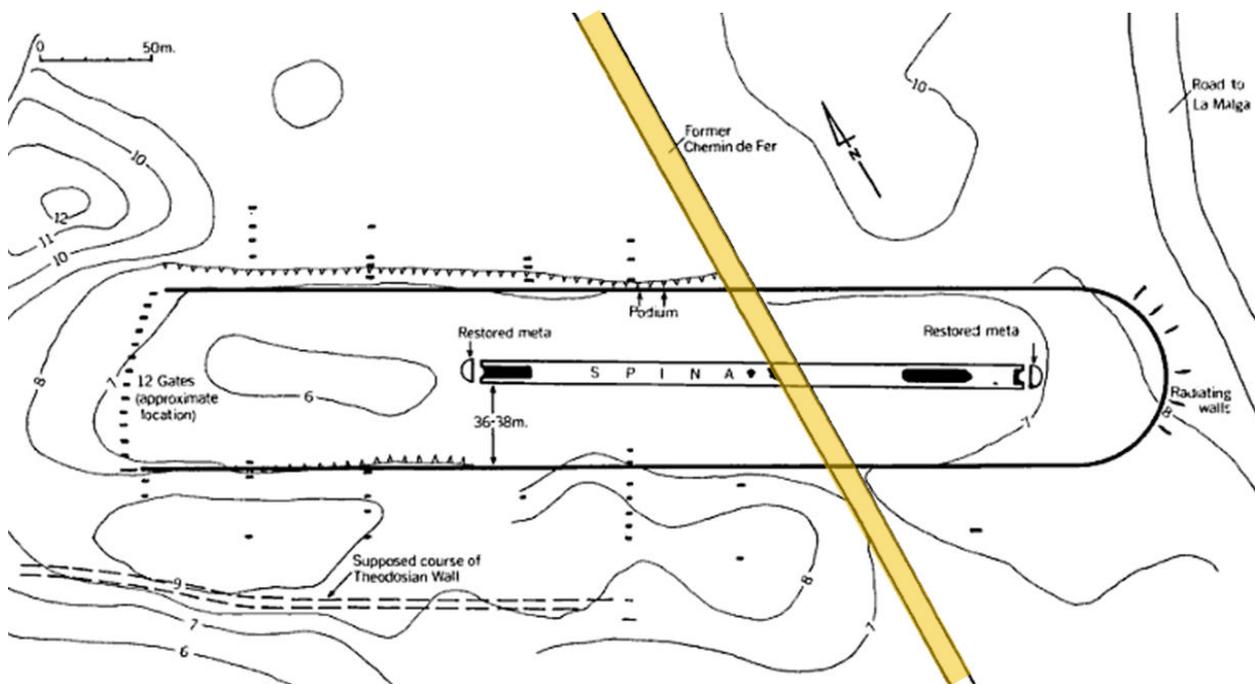


Fonte: Google Maps (destaque nosso).

O circo, além de parcialmente escavado, encontra-se bastante deteriorado em função das constantes pilhagens voltadas para a alvenaria e para o ímpeto construtor a partir do quinto século, quando este fora abandonado, bem como durante toda a Antiguidade Tardia e o Medievo Central. Além disso, a construção de prédios e demais instalações contemporâneas nas suas imediações dificultou uma escavação mais completa do que a mera prospecção restrita a certas seções, como a central atravessada pela antiga linha férrea de Tunis a Marsa (MAURIN, 2008, p. 94) (**Imagem 9**). As escavações que trouxeram resultados científicos mais seguros foram efetuadas por uma equipe polonesa, integrada por Andrzej Iciek, Aleksander Jagodziński, Jerzy Kolendo, Jacek Przeniosło, Szukaj Tałuc e Stanisław Porzeżyński, em 1972 e 1977, quando se descobriram algumas tábuas execratórias e constatou-se que a forma original do circo havia sido drasticamente modificada (HUMPHREY, 1989, p. 1). Uma equipe estadunidense também empreendeu trabalhos de escavação entre 1982 e 1989. Dela fazia

parte John H. Humphrey, fundador do Smithsonian Institution, investigador-chefe da American excavations at Carthage (1975-1989) e autor de vários trabalhos sobre o circo cartaginês – que deram continuidade ao trabalho dos arqueólogos poloneses, formulando uma proposta definitiva que clarifica o plano circense e contesta os dados obtidos nos trabalhos anteriores (Imagens 10). Foi durante essa prospecção arqueológica que Naomi J. Norman, líder da escavação de 1982 até 1990, encontrou também uma das necrópoles citadinas, ou seja, um amplo cemitério, em local próximo ao circo, onde havia diversas sepulturas intactas, soterradas por séculos de terra e sujeira. Depois do achado, começou-se uma nova escavação na necrópole (NORMAN, 1988, p. 10-19; PURDY, 1999, p. 1-2).

IMAGEM 10 – Plano reconstituído do circo romano em Cartago após as American excavations at Carthage (1982-1983), em destaque, a antiga linha férrea de Tunis a Marsa (Chemin de Fer)



Fonte: Humphrey (1986, p. 302, destaque nosso).

Já o circo de Hadrumeto foi edificado em meados do segundo século, sob a dinastia dos Antoninos (FOUCHER, 1964, p. 161-2),¹⁵ uma vez que, “[...] a partir do reinado de Adriano, a

¹⁵ Humphrey não concorda com a hipótese de Foucher (1964; 1984) sobre a datação do circo, uma vez que, em sua opinião, falta qualquer tipo de evidência para sustentar tal afirmação. Sendo assim, a única coisa que, segundo ele, pode ser afirmada é que “embora nenhuma evidência independente, da data do circo, exista, uma data posterior a de Cartago, mas não necessariamente mais tarde do que em Leptis Magna, deverá estar em conformidade com

cidade se torna susceptível a proporcionar edifícios públicos característicos das cidades africanas envolvidas na emulação monumental habitual” (TROUSSET, 2000, p. 3319). Durante sua construção, os engenheiros utilizaram a inclinação natural do terreno para instalar as arquibancadas (tal como em Leptis Magna). Por isso, o circo localiza-se na periferia ocidental da cidade, fora dos limites das muralhas, em sentido norte-nordeste a sul-sudoeste, a cerca de 500 m a oeste da cidade (Imagem 11).¹⁶

IMAGEM 11 – Sítios arqueológicos de Hadrumeto.

Destaque em verde para a região da atual Medina e, à esquerda, o circo romano



Fonte: Djelloul (2006, p. 14).

o que sabemos, geralmente, sobre a história e o desenvolvimento da cidade. Hadrumeto se tornou a capital da província de Byzacena no final do terceiro ou no início do século quarto, momento em que se pode imaginar que o circo tenha ganhado um novo sopro de vida. Assim, em Hadrumeto como em outros lugares, é possível que o **século quarto tenha sido um período de grande interesse no circo**” (HUMPHREY, 1986, p. 320).

¹⁶ Mesmo utilizando a depressão do vale tunisiano, os engenheiros antigos colocaram as arquibancadas inferiores diretamente na encosta e, em seguida, adicionaram subestruturas atrás para apoiar as camadas superiores. “Isso proporciona uma rara combinação dos dois métodos de assentos no mesmo arranjo de lugar: em outros circos do norte-africano, tende a ser um ou o outro, em vez de combinação dos dois” (HUMPHREY, 1986, p. 318).

Mais modesto que o de Cartago, o circo de Hadrumeto era um pouco menor em comprimento (400 x 120 m), com capacidade para cerca de 42.500 espectadores – sendo o terceiro maior em território africano, depois de Thysdrus (atual El Djem, Tunísia) e do de Cartago (HUMPHREY, 1986, p. 317-321; FAUQUET, 2000, p. 283-303; MAURIN, 2008, p. 92). Entre as similaridades de ambas as construções conta-se o emprego dos mesmos materiais – cascalho e pedras, principalmente. Além disso, o circo hadrumetino apresenta resíduos de mármore branco, que poderia ser o material original de sua decoração (CARTON, 1908, p. 17-20, 39-40; MAURIN, 2008, p. 94). Como apontando por Humphrey (1986, p. 319-320),

[...] o circo em Hadrumeto emergiu assumindo um lugar muito mais importante entre os circos norte-africanos do que têm tradicionalmente apontado. [...] Os restos sobreviventes mostram que ele era uma construção tal como a tradição monumental principal: possuía as paredes do pódio maciças, segurança para apoiar os assentos e uma colunata na parte de trás, mas também, provavelmente, em ambos os lados. A profundidade das arquibancadas era extraordinariamente grande, mais do que dos outros circos norte-africanos, com exceção da própria Cartago. No lado oeste, o arquiteto não se contentou com a colocação de assentos na encosta de calcário pré-existente: em vez disso, ampliou os assentos muito além do banco natural, através da construção de muros traseiros adicionais, a fim de proporcionar a capacidade de espectadores que a cidade considerava necessária.

Como dito acima, Hadrumeto alcançou sua fase áurea no terceiro século, mesmo que, após a revolta de Gordiano I (238), em Thysdrus (atual El Djem), a cidade tenha perdido um pouco de relevância no contexto imperial (DJELLOUL, 2006, p. 16).¹⁷ Mesmo assim, a existência de um grande número de vestígios arqueológicos provenientes do século quarto parece indicar que, nessa época, os edifícios públicos ali foram restaurados tal como em outras partes do Império,

¹⁷ “Durante um período de aproximadamente três séculos, duas invasões estrangeiras alternadas assumiram a tutela de Roma, sem jamais poder reconstituir integralmente suas fronteiras” (SALAMA, 2010, p. 548 e ss.): a primeira delas foi a tomada vândala e, após, a retomada bizantina. Depois da invasão vândala em 429, Hadrumeto é renomeada para Hunerikópolis. A cidade destaca-se no contexto das Guerras Vândalas, entre 533 e 534, quando se torna uma das inúmeras Justinianópolis (Ἰουστινιανούπολις) do Império oriental. O conflito foi travado entre as forças do Império Romano do Oriente e o Reino Vândalo, com sede em Cartago. O trono bizantino foi implacável, obtendo assim um rápido e vitorioso desfecho, sendo a primeira das guerras de reconquista de Justiniano I, que, com os vândalos destruídos, restabeleceu a autoridade romana pela costa norte da África (LEONE, 2007, p. 127-280; 2013, p. 19-20).

ainda que a prioridade tenha recaído sobre os arcos monumentais e os banhos públicos (LEONE, 2007, p. 36; 92). O circo encontrava-se rodeado de necrópoles como pode ser visualizado no mapa anterior. Escavações arqueológicas, levadas a cabo desde o fim do século XIX, revelaram que próximo a ele, a oeste, ficava outro edifício de lazer desconhecido, provavelmente termas ou anfiteatro (FOUCHER, 1964, p. 166-9, TROUSSET, 2000, p. 3319-3320).

As primeiras escavações do circo de Hadrumeto ocorreram entre 1862 e 1863, tendo sido coordenadas pelo arqueólogo e numismata francês Ernest Charles François Babelon (1854-1924), que publicou os resultados em um atlas arqueológico do território tunisino, em 1893, em colaboração com René Louis Victor Cagnat e Salomon Reinach. No atlas, descreveu em minúcias os vestígios arqueológicos, incluindo também os monumentos das áreas urbanas e rurais, a exemplo do porto antigo, de alguns edifícios residenciais, das muralhas púnicas e romanas, do teatro, do aqueduto, das necrópoles fenícias e das cisternas. Destacamos, dessa fase, a descoberta de edifícios residenciais com imensos e bem conservados mosaicos e de duas igrejas, uma delas apresentando uma planta em formato de basílica. Além do trabalho incessante desses investigadores, devemos grande parte das informações sobre o sítio ao comandante Gustave Hannezo (1905) e ao comandante médico militar Louis-Charles Carton (1908), que, mesmo não procedendo a escavações extensivas no local, fizeram várias anotações publicadas em boletim específico pela Société archéologique de Sousse (1903-1934). Esta, fundada por Carton em 1903, reuniu militares, sacerdotes, médicos e entusiastas da Arqueologia interessados na história da Tunísia pré-moderna, suas ruínas e o desenvolvimento do protetorado francês na região do Sahel, conseguindo assim legar à posteridade uma imensa, preciosa e cuidadosa produção científica sobre Hadrumeto e regiões circundantes. Foi também Carton quem descobriu as necrópoles hadrumetinas e, em parceria com o monsenhor Augustin-Fernand Leynaud, organizou escavações sistemáticas. A importância do trabalho desses indivíduos é imensa, pois uma década antes da independência da Tunísia (20 de março de 1956) as ruínas romanas já sofriam com a conurbação geográfica, fruto do crescimento desenfreado da cidade contemporânea. Hoje, nenhum dos monumentos acima descritos é visível mais (DJELLOUL, 2006, p. 14). Mesmo que tenhamos consciência do serviço prestado por esses estudiosos, não devemos nos furtar à crítica, uma vez que muitas das escavações ocorridas entre o final do XIX e a primeira metade do século XX, segundo Leone (2007, p. 20),

[...] interagiu com o Colonialismo antigo e moderno e com um desejo de revelar as 'glórias dos primeiros empreendimentos imperiais'. [...] [Já] durante a era pós-colonial tem havido constantes interesses através da Antiguidade Tardia, em especial, nas fases vândala e bizantina. Ao mesmo tempo, uma abordagem mais pormenorizada e consciente, para o legado material, tem surgido.

Como podemos perceber, a experiência colonial foi tão prejudicial para os tunisinos, como para as demais nações africanas naquele contexto histórico, em vários aspectos, inclusive naqueles relacionados ao passado clássico e à formação de uma herança gloriosa do período romano. Assim, mesmo que tenham sido implementadas as primeiras escavações extensivas, coordenadas pelas equipes francesas, essas foram muito danosas, resultando em destruição em níveis muito profundos, o que dificultou ainda mais a reconstrução dos planos urbanos pelas equipes posteriores (WARD-PERKINS, 1996, p. 6; LEONE, 2007, p. 20).

Referências bibliográficas

Documentação primária literária

CASSIODORUS. *Variae*. Trans. notes and introd. S. J. B. Barnish. Liverpool: Liverpool University, 1992.

CICERO. For Lucius Murena. In: CICERO. *Letters to Friends*. Trans. D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University, 2001.

DIO CASSIUS. *Roman History: books 56-60*. Trans. E. Cary and H. B. Foster. Cambridge: Harvard University, 1924. v. 7.

HISTORIA AUGUSTA. *Scriptores Historiae Augustae*. Trans. D. Magie. Cambridge: Harvard University, 1921. v. 1.

JUVENAL. *Satires*. Trans. S. M. Braund. Cambridge: Harvard University, 2004.

OVID. *Heroides, Amores*. Trans. G. Showerman. Cambridge: Harvard University, 1931.

OVÍDIO. *Arte de amar*. Trad. N. Correia e D. M. Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. P. F. Alberto. São Paulo: Cotovia, 2007.

PLINY. *Natural History: books 8-11*. Trans. H. Rackham. Cambridge: Harvard University, 1940. v. 8.

PROCOPIUS. *On buildings*. Trans. H. B. Dewing and G. Downey. Cambridge: Harvard University, 1940.

- SILIUS ITALICUS. *Punica*. Trans. J. D. Duff. Cambridge: Harvard University, 1938. 2 v.
- STATIUS. *Thebaid: Books 1-7*. Translated by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University, 2004. v. 1.
- SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares*. Trad. Sady-Garibaldi. São Paulo: Ediouro, 2003.
- TÁCITO. *Anais*. Trad. L. Pereira. São Paulo: Ediouro, 1967.
- TERTULIANO. *A moda feminina; Os espetáculos*. Introd. A. M. Moreira; trad. F. Melro e J. Maia. Lisboa: Verbo, 1974.
- VARRO. *On the Latin Language: books 5-7*. Trans. R. G. Kent. Cambridge: Harvard University, 1938. v. 1.
- VITRUVIUS. *The ten books on architecture*. Trans. M. H. Morgan. Cambridge: Harvard University, 1914.

Obras de apoio

- BELL, S. Roman Chariot Racing: Charioteers, Factions, Spectators. In: CHRISTESEN, P.; KYLE, D. G. (ed.). *A companion to sport and spectacle in Greek and Roman Antiquity*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014. p. 492-504.
- BEM, L. A. de. Os Amores de Ovídio e sua composição intergenérica. *Anais do Seta*, n. 3, p. 625-635, 2009.
- CAMERON, A. *Circus factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*. Oxford: Clarendon, 1976.
- CARTON, L-C. Notes Hadrumétines. *Bulletin de la Société archéologique de Sousse*, a. 6, n. 11, p. 23-47, 1908.
- DJELLOUL, N. *Sousse, Ancient Hadrumetum*. Sousse: Contraste, 2006.
- DODGE, H. Venues for spectacle and sport (other than Amphitheaters) in the Roman World. In: CHRISTESEN, P.; KYLE, D. G. (ed.). *A companion to sport and spectacle in Greek and Roman Antiquity*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014. p. 561-577.
- DUNKLE, R. Overview of Roman Spectacle. In: CHRISTESEN, P.; KYLE, D. G. (ed.). *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014. p. 381-394.
- EDMONDSON, J. *Public Spectacles and Roman Social Relations*. Toronto: York University, 2005.
- FAUQUET, F. C. L. Le fonctionnement du cirque romain. Déroulement d'une course de chars. In: NELIS-CLEMENT, J.; RODDAZ, J-M. (ed.). *Le cirque romain et son image: actes du colloque tenu à l'Institut Ausonius, Bordeaux, 2006*. Bordeaux: Ausonius, 2008. p. 261-290.

FOUCHER, L. Hadrumetum. Paris: Universitaires de France, 1964.

FRIEDLÄNDER, L. H. Juegos y espectáculos romanos: desde Augusto hasta el fin de los Antoninos. Traducción del alemán por W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1947 [1862].

FUTRELL, A. The Roman games: a sourcebook. Padstow: Blackwell, 2006.

GINOUVÈS, R. (ed.). Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine. Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles. Rome: École française de Rome, 1998. t. 3.

GOLVIN, J-C. Réflexion relative aux questions soulevées par l'étude du puluinar et de la spina du Circus Maximus. In: NELIS-CLEMENT, J.; RODDAZ, J-M. (ed.). Le cirque romain et son image: actes du colloque tenu à l'Institut Ausonius, Bordeaux, 2006. Bordeaux: Ausonius, 2008. p. 79-90.

GROS, P. L'architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut- Empire. Les monuments publics. Paris: Picard, 1996. t. 1.

HANNEZO, G. Notes historiques sur Sousse III - Deuxième Partie. Bulletin de la Société archéologique de Sousse, a. 3, n. 3, p. 142-167, 1905.

HARRIS, H. A. Sport in Greece and Rome: Aspects of Greek and Roman Life. New York: Cornell University, 1972.

HUMPHREY, J. H. (ed.). The Circus and a Byzantine cemetery at Carthage. Ann Arbor: University of Michigan, 1988. v. 1.

HUMPHREY, J. H. Roman circuses: arenas for chariot racing. Los Angeles: California University, 1986.

HUMPHREY, J. H. The Polish archaeological and geophysical investigations at Carthage in 1972. In: HUMPHREY, J. H. (ed.). The Circus and a Byzantine cemetery at Carthage. Ann Arbor: University of Michigan, 1978. p. 195-296. v. 2.

KYLE, D. G. Spectacles of death in Ancient Rome. London: Routledge, 2001.

LAWRENCE, C. The charioteer of Delphi. London: Orion Books, 2007.

LEFEBVRE, H. The production of space. Trans. D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 2000. [1974]

LEONE, A. Changing Townscapes in North Africa: from Late Antiquity to the Arab conquest. Bari: Edipuglia, 2007.

LEONE, A. The End of the Pagan City: religion, economy, and urbanism in late antique North Africa. Oxford: Oxford University, 2013.

LEZINE, A. Sur la population des villes africaines. Antiquités africaines, v. 3, p. 69-82, 1969.

MAURIN, L. Les édifices de cirque en Afrique: bilan archéologique. In: NELIS-CLEMENT, J.; RODDAZ, J-M. (ed.). Le cirque romain et son image: actes du colloque tenu à l'Institut Ausonius, Bordeaux, 2006. Bordeaux: Ausonius, 2008. p. 91-108.

NORMAN, N. J. The Architecture of the Circus in the Light of 1982 Season. In: HUMPHREY, J. H. (ed.). *The Circus and a Byzantine cemetery at Carthage*. Ann Arbor: University of Michigan, 1988. p. 7-31. v. 1.

PLATNER, S. B. *Porta Triumphalis*. In: PLATNER, S. B.; ASHBY, T. (ed.). *A topographical dictionary of ancient Rome*. London: Oxford University, 1929. p. 418-419.

POCIÑA PÉREZ, A. Los espectadores, la Lex Rosela Theatralis y la organización de la Cavea en los Teatros Romanos. *Zephyrvs: Revista de prehistoria y arqueología*, n. 26-27, p. 435-442, 1975-1976.

POTTER, D. S. *The victor's crown: a history of Ancient Sport from Homer to Byzantium*. Oxford: Oxford University, 2012.

PURDY, J. Ancient Voices Speak Again in Carthage. *Research Reporter, University of Georgia*, v. 25, n. 2, p. 1-5, 1995.

RAWSON, E. *Discrimina ordinum: The Lex Julia Theatralis*. *Papers of the British School at Rome*, v. 55, p. 83-114, 1987.

REBILLARD, É. *Christians and their many identities in Late Antiquity: North Africa, 200-450 CE*. Ithaca: Cornell University, 2012.

RICH, A. *Circus*. In: SMITH, W. (ed.). *A dictionary of Greek and Roman antiquities*. London: John Murray, 1890. p. 283-288.

TROUSSET, P. *Hadrumetum (Sousse)*. In: CAMPS, G.; CHAKER, S. (ed.). *Encyclopédie berbère*. Paris: Peeters, 2000. p. 3307-3319. v. 22.

WARD-PERKINS, B. *Urban Continuity?* In: CHRISTIE, N.; LOSEBY, S. T. (ed.). *Towns in transition: Urban evolution in late antiquity and the early Middle Ages*. Aldershot: Scolar, 1996. p. 4-17.

TORNANDO-SE UM GOVERNANTE IMPOPULAR: A RELAÇÃO DE TIBÉRIO CÉSAR AUGUSTO COM OS LUDI ROMANI DURANTE SEU PRINCIPADO

Rafael da Costa Campos

O propósito de nossa exposição consiste de uma avaliação sobre a postura política do Imperador Tibério César Augusto com relação à promoção dos jogos públicos oficiais durante o seu Principado. Mediante o relato apresentado por Tácito nos Anais, e pontualmente na Vida de Tibério apresentada por Suetônio, nos interessa observar o potencial de influência da população concentrada nesse tipo de celebração, em especial os ludi scaenici, no âmbito dos chamados ludi Romani, os jogos romanos, com sua multiplicidade de significados e sua grande representatividade para a sociedade romana. Segundo Imperador da dinastia dos Césares Júlio-Claudianos, Tibério ascendeu ao posto de mandatário da coletividade romana após o falecimento de seu pai adotivo, Otávio Augusto, no ano de 14 d.C. Ao herdar o posto de Princeps e o legado de manutenção da Res publica restituta, este soberano tinha atrás de si mais de quatro décadas de transformações políticas, sociais e religiosas promovidas pelo seu antecessor, cujas reformas, embora baseadas em valores morais e amparadas na reafirmação da tradição e das instituições republicanas, em verdade desvelaram o início de um processo de estabelecimento de um sistema político baseado em um poder centralizador e autocrático.

Nesse contexto, apresentamos a primeira menção feita por Tácito em relação ao comportamento de Tibério César a respeito dos jogos públicos. Uma vez tendo assumido o Principado, este Princeps celebrou jogos em honra do falecido e deificado Augusto, os Jogos Augustais (ludos Augustalis). Durante esta ocasião, Tácito afirma (Anais, 1.54.2) que um tumulto se originou da competitividade dos atores envolvidos. Sem mais detalhes, este autor complementa que (TÁCITO, Anais, 1.54.2) Augusto havia sido indulgente com esse tipo de entretenimento, exemplificado por sua aquiescência diante das exortações de amor de seu consorte Mecenas por um ator chamado Batilo; e de fato pessoalmente não se afastava deste entusiasmo, e julgava condescendente a um bom cidadão (civiles) imiscuir-se aos prazeres da população. Por outro lado, Tácito encerra afirmando (Anais, 1.54.2) que a maneira de Tibério se comportar era outra, mas tendo sido o povo suavemente manejado durante tantos anos, ele não havia ainda se atrevido a conduzi-los em uma direção mais dura.

Em outra passagem, sobre a ocorrência de uma séria confusão durante o ano 15 d.C. envolvendo atores no teatro, Tácito é taxativo ao afirmar (Anais, 1.77.1) que

A indisciplina no teatro, que havia se iniciado recentemente no ano anterior, irrompeu gravemente desta vez, com um massacre não somente entre os da plebe, mas também entre a soldadesca e um centurião, tendo sido ferido um tribuno da corte pretoriana, enquanto tentava conter abusos sobre os magistrados e a dissensão entre o vulgo¹.

249

Em decorrência desses fatos, os senadores teriam proposto que os pretores pudessem usar o açoite em casos relacionados aos atores, o que provocou protesto de Hatério Agripa, tribuno da plebe. Tácito (Anais, 1.77.3) pontua que esta intervenção surtiu efeito, pois Augusto outrora havia dito que os atores estavam isentos de agressões, considerações que Tibério não se atreveria a contrariar. Por outro lado, outras medidas foram decretadas, entre as quais a de que os senadores não deveriam adentrar as residências dos pantomimos, que equestres não deveriam **se aproximar destes quando estivessem em público, “ou fossem assistidos em outro lugar que**

¹ At theatri licentia, proximo priore anno coepta, gravius tum erupit, occisis non modo e plebe set militibus et centurione, vulnerato tribuno praetoriae cohortis, dum probra in magistratus et dissensionem vulgi prohibent.

não no teatro” (aut alibi quam in theatro spectarentur), e que os pretores pudessem penalizar com o exílio a intemperança (immodestiam) dos espectadores (TÁCITO, Anais, 1.77.4).

Por fim, um último acontecimento, anos mais tarde, embora sem a reincidência de um tumulto dessa natureza, causou uma grande comoção na sociedade romana, e sem dúvida pode ser inserida no escopo da relação de Tibério César com os jogos. Durante o início do ano de 27 d.C., com o Princeps residindo na ilha de Capri e governando o Império fora da Cidade de Roma, um desastre ocorreu na municipalidade de Fidenae: o desmoronamento de um anfiteatro. Teria certo Atilio, descendente de um liberto, resolvido construir um anfiteatro para celebrar jogos gladiatórios. Contudo, sem o devido cuidado de estabelecer a construção em terreno firme e com infraestrutura de madeira adequada; sem dinheiro suficiente ou buscando popularidade, mas por uma sórdida recompensa (sed sordidam mercedem) (TÁCITO, Anais, 4.62.1). Tácito (Anais, 4.62.2) **responsabilizará indiretamente Tibério pela tragédia**: “[...] ávidos de tal, e tendo sido mantidos à distância por Tibério em seu governo, com satisfação homens e mulheres de **todas as idades confluíram vastamente devido à proximidade da região**”². Cinquenta mil espectadores teriam sido esmagados ou aleijados com a catástrofe, e Atilio foi conduzido ao exílio. Após o ocorrido, o Senado teria decretado que futuramente ninguém poderia celebrar um espetáculo gladiatório caso não possuísse quatrocentos mil sestércios e que nenhum anfiteatro poderia ser construído em solo que não fosse de comprovada confiabilidade (TÁCITO, Anais, 4.63.1).

Elencadas as evidências, passemos a algumas considerações. Na sociedade romana, os jogos portavam uma variedade de significados de natureza política, social, religiosa e cultural. Subsídios para a exposição de ideias e valores, os jogos eram experiências múltiplas e complexas que afetavam diferenciadamente indivíduos e grupos sociais. De modo geral, em uma ampla parte das sociedades do Mediterrâneo Antigo, a celebração de disputas esportivas ou musicais, combates gladiatórios e espetáculos teatrais faziam parte de um conjunto de festividades religiosas capitaneadas pelo Estado. Uma vez que o significado mais elementar da palavra latina religio representa o elo que liga pessoas e lugares aos deuses (REHM, 2007, p. 184), a realização dos

² [...] adfluxere avidi talium, imperitante Tiberio procul voluptatibus habiti, virile ac muliebre secus, omnis aetas, ob propinquitatem loci effusius [...].

jogos também deve ser considerada a partir do pressuposto da vinculação dos indivíduos à experiência e o contato com o sagrado. Celebrados após as procissões e os sacrifícios aos deuses, os jogos eram a terceira e principal atividade dos festivais, com a celebração das aptidões físicas e artísticas – o que havia de mais louvável na expressividade humana – e a exaltação das mensagens religiosas que também celebravam a ordem.

É difícil datar o surgimento ou precisar as origens dos jogos romanos. Em contrapartida, podemos afirmar que sua presença na península itálica é a resultante da convergência e interação com sociedades que lá habitavam ou circulavam, como os gregos e os etruscos. Nos primeiros tempos da República, os *ludi Magni* ou *ludi Romani*, conferidos em honra a Júpiter, eram celebrados nas frentes de batalha como clamor pelo apoio divino às tropas. Posteriormente, os jogos foram adicionados ao cerimonial religioso urbano. Uma vez que o botim de guerra era fonte de recursos para as festividades, não tardou para que lideranças militares passassem a se apresentar enquanto agentes conscienciosos perante os deuses e o estado, fornecendo subsídios para o entretenimento dos cidadãos romanos. Em 366 a.C., os jogos passaram a ser responsabilidade dos edis de Roma, e em concomitância ao expansionismo econômico e territorial, a competição entre os membros da aristocracia romana agregou-se a uma relação de forças entre a assimilação de elementos da cultura mediterrânica oriental e a preservação da moralidade tradicional.

Cada vez mais suntuosos, aos jogos oficiais regulares foram acrescentados também outros, extraordinários e privados – muitas vezes empreendidos como elogio fúnebre a grandes generais, em sua maioria para a celebração de vitórias militares e com espetáculos gladiatórios (*munera*) e caçadas de animais (*venationes*). Com o desenvolvimento da sociedade romana, sua expansão territorial e militar, e seu crescimento econômico, durante a República e indubitavelmente durante o Império, ambas as modalidades se constituíram como a mais evidente demonstração pública do militarismo em Roma, o oferecimento da experiência da guerra à sua plateia, bem **como do exotismo e da dramatização da “civilização” que Roma oferecia à suas fronteiras** (REHM, 2007, p. 193).

As cerimônias públicas eram a arena da vida política republicana, centros de poder onde as ideias centrais da cultura romana encontravam expressão, cuja interação entre aristocracia e

plebe fornecia para a primeira um reflexo de como esta era reconhecida pelo restante da sociedade (SUMI, 2008, p. 2-12; p. 264.). Naturalmente, havia junto a isto o desejo de protagonismo na oferta dessa experiência. Durante a República, os jogos foram utilizados como instrumentos de influência do eleitorado em meio às intensas disputas por cargos e magistraturas na carreira pública. O aumento da regularidade e da suntuosidade das celebrações passou a ressaltar o desejo da elite romana de captar os sentimentos, os interesses, e obter a adesão da população. A constante preocupação dos aristocratas em moldar-se às diversas circunstâncias políticas que se avizinhavam à época dos jogos, bem como as tentativas de transmitir mensagens convenientes aos seus interesses desvelaram, pela magnitude das celebrações e dádivas, uma competição cada vez mais cruenta. Artifícios por vezes questionados por vozes dentro da própria aristocracia, finalmente os jogos tornaram-se mais um elemento da ascensão individual de líderes, que em meio às dissensões civis acarretaram o colapso do sistema político republicano.

Nesse sentido, é justamente nesse momento que a Cidade de Roma viu a construção de seu primeiro anfiteatro permanente em pedra. No ano de 55, externo às muralhas da capital, erigido por Pompeio no Campo de Marte, e com seus assentos centrais dispostos como uma espécie de extensão do templo da Vênus Vitoriosa (Venus Victrix), esse general tentou evitar as críticas senatoriais, que temiam que esse tipo de estrutura pudesse incentivar aglutinações políticas (REHM, 2007, p. 185). Em termos arquitetônicos, essa edificação transcende a outro nível as costumeiras instalações encontradas no período republicano, de forte influência grego-helenística, denominadas *phlyax* em virtude do tipo de vaso encontrado na região sul da Itália, geralmente em madeira e bastante mais modestas – com possíveis exceções – do que Pompeio construiu no presente ano.

Embora essa estrutura precedente não tenha de modo algum desaparecido durante o período imperial, o anfiteatro de Pompeio caracteriza-se como o primeiro grande exemplo de arquitetura imperial, **cujo simbolismo dessa edificação se vinculará ao ideal de “ser um romano”** (romanas), e cuja plateia se tornará uma potente expressão visual do Império Romano em um microcosmo (BEACHAM, 2007, p. 220). Os espetáculos devem ser assim considerados como o mais importante espaço de interação direta entre o soberano e seus súditos, não raramente levando o primeiro a resoluções instantâneas (FUTRELL, 2006, p. 36). Assim, é importante destacar que

entre a arena e as arquibancadas existiu um locus de heterogeneidade social. Garrafonti (2005, p. 134-5) destaca que, abaixo do semblante de normatividade impresso pela legislação romana sobre os jogos, a estrutura arquitetônica e a distribuição socialmente estratificada dos assentos, existiu uma multiplicidade de identidades, situações, conflitos e atitudes, distintas visões de mundo em permanente tensão e negociação.

A descrição fornecida por Tácito a respeito do incidente em Fidenae é ilustrativa: o deslocamento de indivíduos de ambos os sexos, de diferentes lugares e, portanto, de diversos grupos sociais deu-se em um pretensão vácua de oferecimento de espaço para a multifacetada celebração dos jogos. Capitaneada por um oportunista – com fins pecuniários ou não – a construção mal edificada culminou em uma tragédia de indireta responsabilidade do Imperador.

Devemos compreender o papel do Imperador nesse contexto. Em 27 a.C., com Augusto proclamado princeps, gradualmente operou-se uma restrição na competitividade política e o uso dos jogos como instrumento para tal. Junto de seus associados, o primeiro Imperador romano iniciou um processo de legitimação autocrática no qual ele e sua linhagem passaram a representar o cerne da autoridade moral, religiosa, e de um consenso geral pela estabilidade política e militar no território mediterrânico. Com suas reformas, o resgate de arcaísmos morais desemboçou na centralização do Imperador como promotor dos *ludi romani*, ampliados e aperfeiçoados para a promoção de sua soberania. Augusto centralizou e expandiu a promoção e administração dos jogos públicos: estabeleceu-se um calendário permanente de espetáculos e de locais para disputas gladiatórias, estrategicamente dispostos em centros administrativos e zonas militares em várias regiões do Império.

Em 22 a.C., Augusto transferiu a responsabilidade da administração dos jogos gladiatórios imperiais dos edis para os pretores. Os jogos passaram a receber uma quantia de investimento do erário, que podia ser acrescida – sob certos limites – de recursos individuais provenientes de outros magistrados. Os jogos públicos passaram a ser a celebração de vitórias militares do Imperador, ou a comemoração de aniversário de eventos importantes da tradição romana, identificados a partir do Principado como realizações de membros da família imperial, bem como de nascimento ou funeral dos mesmos. Em 29 a.C., o futuro Princeps promoveu jogos em memória de seu pai adotivo Júlio César, junto do término do templo em sua homenagem no Fórum

romano. Assim, Augusto soube se autopromover como um líder sequioso dos costumes ancestrais (*mos maiorum*), restituidor da grandeza de outrora; seu posto (*statio*) estava relacionado ao carisma político endossado por suas virtudes, cujo elo foi a *auctoritas*, (CROOK, 2008, p. 117; p. 121) um conceito por si só de forte conotação religiosa. Constituiu-se a veneração de um líder escolhido pelos deuses, que substituiu a ostentação individual pela pública *magnificentia* (magnificência pública em obras, jogos e festivais); uma interação entre a imagem projetada pelo Imperador e as honras a ele concedidas de modo relativamente espontâneo, um processo gradualmente desenvolvido ao longo dos anos (ZANKER, 1998, p. 2-3).

No presente contexto, podemos deduzir uma óbvia diferença de comportamento entre Tibério e Augusto. Este último vale-se de sua presença para reiterar o pacto político com a coletividade que Tácito, em uma perspectiva distanciada pelo tempo, compreende que é nada mais do que a fachada de uma autocracia sendo estabelecida e compactuada. Todavia, Augusto teria tido mais tato político para compreender a necessidade da presença do líder e da demonstração de seu carisma naquele momento; um soberano precisava fazer-se presente e visível, especialmente em um espaço como o do teatro. Desde o período precedente, os indivíduos da aristocracia tinham consciência da reverberação política trazida pela liberdade de expressão que o anonimato na multidão fornecia à plebe. Artificiosamente, Tácito contrapôs aqui as ações de Tibério com o seu antecessor: é apresentada a projeção de um outro soberano mais afeito ao contato presencial com seus governados, cujo espaço de contato político historicamente constituído para tal era justamente o ambiente do anfiteatro. Nesse sentido, Tácito reconstitui, mediante o emprego da descrição direta e da auto revelação do caráter, um Tibério César cuja personalidade política revela um indivíduo arrogante, distante, e com pouquíssimo apreço pela plebe (DAITZ, 1960, p. 30). Conjuga-se aqui a dita arrogância (*superbia*) inerente à sua linhagem (TÁCITO, Anais, 1.4) e também a hipocrisia, insinuada pela constatação de que ele fora levado a agir de maneira mais suave – seguindo o exemplo político de seu antecessor – com a plebe do que realmente gostaria.

Trata-se, portanto, de sua capacidade de celebração do ideal da *civilitas* do governante. No presente contexto, esse conceito abarca a qualidade de sociabilidade política própria de um bom governante, que busca agir como um concidadão, atenuando a impressão de distanciamento

hierárquico, especialmente perante seus pares da aristocracia senatorial romana. Idealmente, um civiles Princeps deve saber expressar proximidade na mesma medida em que afirma sua autoridade e superioridade pelo prestígio. No que tange aos demais grupos sociais, desde Augusto configurou-se algo similar a um modelo de benfeitor-beneficiário, fruto de interconexões culturais mediterrânicas entre gregos e romanos: a sociabilidade política convergiria de um ideal de interação paritária para outro que reitera o evergetismo e configura a imagem de um soberano benfeitor, piedoso e atento aos gostos da população, e um conjunto de virtudes a serem entronizadas e disseminadas a todos e por todo o Império: *aequitas*, *pietas*, *virtus*, *liberalitas*, *providentia* e *pudicitia*.

Consequentemente, o que se esperaria do beneficiário – neste caso a própria população imperial – seria lealdade. Essa relação de reciprocidade tornou-se gradualmente a base das interações do Princeps – o *pater patriae* – e da família imperial com a coletividade romana. Embora a virtude da liberalidade (*liberalitas*) tenha sido associada a Augusto em sua posteridade, sua promoção passou também a fazer parte integrante dos slogans políticos dos Imperadores. Cícero já associava essa liberalidade com a justiça (*iustitia*), a benignidade (*benignitas*) e a beneficência (*beneficentia*). Contudo, a reabilitação da *liberalitas* é contemporânea ao relato de Tácito, recebeu especial consideração por parte de filósofos como Sêneca, e recomendação fundamental a um bom Imperador, como Plínio, o Jovem fizera a Trajano³.

Desse modo, a exemplo de doações monetárias, frumentárias, construções, empréstimos à aristocracia e subvenções diversas, vultosos teriam sido os seus gastos pessoais com jogos e espetáculos (NOREÑA, 1991, p. 159-60), e a promoção de jogos pode ser considerada uma extensão de sua liberalidade. Todos esses exemplos constituíram-se como mecanismos da constante difusão de uma ideia política de consenso, noção fundamental para a sustentação do poder imperial. Em contrapartida, a postura mais austera de Tibério se converterá em ônus para a sua popularidade: uma vez que ficou a cargo de um liberto enriquecido demonstrar sua torpe liberalidade com a construção de um frágil e inseguro anfiteatro, a tragédia ocorrida em Fidenae teria sido o resultado de uma postura de pouca atenção ao ideário burilado por Augusto e,

³ Cícero, *Dos Ofícios*, 1.14, 1.20, 1.42 e 1.50; Sêneca, *Epístolas*, 66.13 e 115.3; Plínio o Jovem, *Panegírico a Trajano* apud MANNING, 1985, p. 74-5.

consequentemente, de pouca atenção aos anseios da população e a alguns dos componentes mais elementares da própria tradição romana. Mediante essa análise, podemos afirmar que a tragédia de Fidenae exemplifica, por meio do relato de Tácito, o distanciamento de Tibério no que se referiu ao atendimento dos anseios da população pela realização de jogos públicos, nos moldes atendidos pelo seu antecessor. Tal fato convergirá para a sua impopularidade e sua má posteridade.

Se essa é a percepção do autor, compreensível da tônica de um abrangente questionamento de restrição de toda a liberdade de expressão política que veio à tona junto do Principado, é importante observarmos a perenidade da existência do poder potencial do povo, inclusive no **âmbito de uma autocracia. Em relação ao primeiro excerto analisado, e especificamente ao “suave manejo da plebe” por meio da celebração dos jogos, não podemos deixar de destacar que Tácito desqualifica essa em sua complacência ou pretensa passividade. O próprio emprego do termo vulgus para “povo” (que poderia nesse trecho denotar “vulgo”, em sua acepção pejorativa), retifica não somente a sua condição de subalternidade natural, mas também de coparticipante das transformações políticas sucedidas durante o governo de Augusto. Para Mouritsen (2004, p. 14-17), a representatividade do termo dentro do ideário romano foi, na prática, restringida pela aristocracia senatorial desde o início da República, com a existência de uma lacuna entre seu peso institucional e a representação cotidiana de seus interesses, condição que permaneceu também durante o Principado; embora não tenha havido um mecanismo de exclusão formal, sua participação sempre foi desencorajada por uma variedade de razões institucionais e práticas, fundamentalmente embasadas na estrutura aristocrática da sociedade. A possibilidade – bem como a necessidade – desta recepção talvez tenha justificado a permissividade de certos Imperadores mesmo diante de comentários negativos (YAVETZ, 1969, p. 21).**

Assim como Augusto, Tibério não cessaria esse canal de comunicação instantâneo a respeito dos anseios, discursos em conflito, e externalização da opinião pública, porquanto não tivesse afeição a esse tipo de ambiente. Mais ainda, em oposição à ideia de uma massa passiva e alheia, **o termo ‘povo’ apresenta-se como um conceito político e poder em potencial do que como um conjunto de indivíduos com real poder decisório. A impressão que Tácito tenta fornecer ao seu leitor, longe da passividade, rapidamente se mostra bem outra: a do tumulto.**

Nada incomum na trajetória do anfiteatro e dos jogos públicos, durante o governo de Augusto e Tibério, especialmente a presença dos atores era um fator de promoção da desordem, mas também indícios do poder da performance teatral. Com especial aos *ludi scaenici*, devemos considerar que os mesmos elementos carismáticos do ritual religioso – cativar da melhor maneira possível a graça e a mercê dos deuses – eram estendidos ao ambiente do teatro, atenuando as diferenças entre drama e ritual, ações estéticas e ações efetivas. Ao contrário de uma noção contemporânea desse gênero, o ambiente do teatro – a edificação em si e sua permanência – e a performance eram sagrados: a combinação cativante de poesia, música e dança, possuía uma funcionalidade quase mágica, um enunciado performativo inerente (MARTIN, 2007, p. 46-50). Com a diferença de que entre os romanos as apresentações teatrais ou jogos cênicos (*ludi scaenici*) eram dedicadas a uma variedade de divindades e incluindo, a partir de Tibério, imperadores deificados, a tônica religiosa permanece semelhante.

Assim, o potencial comunicativo da linguagem era muito grande. As proposições decretadas pelo Senado como decorrência de um acúmulo de perturbações em um curto espaço de tempo refletem o poder de influência dos atores. Eram as performances deles – mais do que as peças teatrais e seus autores, que causavam repercussão, principalmente durante o período imperial: entre Augusto e Nero, atores profissionais eram bastante populares e cortejados como celebridades da época, não somente entre e a plebe, mas também entre a aristocracia senatorial e a ordem equestre. Com a anuência de Tibério, o encaminhamento de severas restrições à interação dos membros destes dois grupos sociais com os atores revela a ambivalência desse relacionamento.

Os bem-educados romanos da aristocracia conheciam bem – tanto pela leitura e a encenação – as peças de autores como Menandro, Eurípides, Plauto e Terêncio. Os diversos gêneros teatrais que se desenvolveram entre os gregos e que se difundiram posteriormente na cultura helenística e por fim na sociedade romana competiam variavelmente pela aprovação popular ou pela rejeição da elite. Por exemplo, no seio desta, especialmente entre os moralistas, havia forte rejeição à natureza considerada sentimentalista ou exagerada da performance trágica, ou ao comportamento errático dos atores – geralmente escravos ou estrangeiros. A aristocracia

acreditava que essas características apelavam para os instintos mais primitivos dos indivíduos e que, portanto, deveriam ser suprimidas (GRIFFITH, 2007, p. 31-2).

Entre os atores, os mais populares depois dos gladiadores e condutores de biga, e possivelmente os mais esteticamente interessantes e complexos eram os pantomimos. O grave tumulto relatado por Tácito em 15 d.C., e as medidas tomadas pelo Senado como resultado do ocorrido, envolveram artistas profissionais desse gênero. A pantomima – que surgiu praticamente em simultaneidade com o próprio anfiteatro de Pompeio – consistia de uma performance combinada de discurso, canção, dança, música, gestualidade e coreografia, na qual geralmente se encenava atos ou estórias mitológicas em que um ou mais atores interagiam silenciosamente no palco acompanhados de um narrador e de músicos (GRIFFITH, 2007, p. 35). Mediante a utilização de vários tipos de máscaras, o pantomimo romano era um virtuoso que desempenhava múltiplos personagens durante uma encenação. Denard (2007, p. 156) afirma que a atuação do pantomimo sustentava um distanciamento estético da realidade pela separação de signos-sistemas de performance: o ator dançava expressivamente, gesticulava sobremaneira com as mãos, mas portava uma máscara sem boca, diferentemente da tragédia ou da comédia.

Se o mencionado Bátilo ganhou fama pela ênfase no gênero cômico de pantomima, este estilo praticamente desaparece durante o restante do Principado, tendo sido substituído pelo gênero trágico. Assim, a pantomima trágica – simplesmente pantomima – tornou-se um cultuado elemento da tradição cultural romana; de um lado, uma elite agia enquanto curadora da qualidade poética, e de outro temas mitológicos, movimento e música eram intuitiva e emocionalmente acessíveis a todos.

Portanto, não é surpreendente que os espectadores no teatro tivessem constituído verdadeiras torcidas – com padrões de cantos, vaías, palmas - aspecto que por si mesmo pode ter representando um elemento da própria estética da pantomima (DENARD, 2007, p. 157). Entretanto, ao analisarmos a reação de Tibério perante os tumultos e o envolvimento de atores, devemos compreender que as reprimendas tomadas transcenderam meras manifestações de preconceito de classe: atores de pantomimas também se tornaram vetores políticos importantes durante o período imperial. Em Roma, um ator profissional cultuado pela população poderia moldar as reações políticas de seus espectadores, determinando reações favoráveis ou contrárias a

certas causas ou indivíduos. De acordo com Denard (2007, p. 157-8), uma ordem política que exerceu seu poder mediante a manipulação do domínio estético e religioso poderia facilmente ser ameaçada pelo seu duplo teatral; úteis para aqueles que buscavam popularidade massiva, os atores poderiam rapidamente ser descartados se a associação com esses se tornasse um estorvo para a poderosa e conservadora minoria moral, ou a manipulação da licença teatral uma ameaça direta.

Como conclusão, teceremos algumas considerações. É interessante resgatarmos ilustrativamente Suetônio (Vida de Tibério, 57.2) e sua afirmação de que Tibério frequentemente dizia para deixar que o odiassem, contanto que o respeitassem. Mais especificamente, nos valem de Tácito (Anais, 1.76.3-4), que enumera rumores para o distanciamento do Princeps destes espetáculos: aversão a aglomerações, seu temperamento ou receio de comparação com a solícitude de Augusto aos eventos; a indisposição talvez explicasse a redução nos custos dos jogos e apresentações, cortes nos pagamentos dos atores e a limitação dos pares de gladiadores (SUETÔNIO, Vida de Tibério, 34.1). Como pudemos nos trechos referentes aos incidentes no teatro em 14 e 15 d.C., é possível que Tibério não considerasse sua posição política suficientemente segura a ponto de suprimir uma forma de entretenimento transformada em um direito da plebe por força do hábito. E após a morte do príncipe Druso Cláudio em 23 d.C., Tibério retomara o assunto perante o Senado, que por fim banira os atores da Itália por todo o resto de seu governo (eles só retornaram por iniciativa de Gaio César), a despeito dos clamores da população (TÁCITO, Anais, 4.14).

Barbara Levick (1999, p. 93-4) afirma que Tibério foi consciente – amargamente consciente – de sua impopularidade, o que teria tornado ainda mais difícil qualquer grande esforço desse Princeps em se congregar com a população. Embora atento no atendimento das principais demandas da população, Tibério tinha dificuldades em tolerar as constantes flutuações de opinião do público. Já Robin Seager (2005, p. 115-6) afirma que Tibério demonstrou genuína atenção nos momentos em que a seguridade da população esteve em risco, não obstante incidentes como os tumultos nos jogos e as restrições impostas converteram-se em impopularidade para ele.

De todo modo, para um indivíduo bastante preocupado com sua reputação para a posteridade, Tibério teria sido bastante descuidado com respeito à opinião das camadas inferiores, uma vez

que a história não era escrita por membros da plebe (LEVICK, 1999, p. 95). O interesse de Tibério em relação à preservação do prestígio da aristocracia senatorial e equestre eclipsaram sua iniciativa em relação à plebe. Tal comportamento é compreensível pelo natural desinteresse da própria aristocracia em relação aos outros grupos sociais, embora em última instância o resultado tenha sido politicamente desfavorável para o Princeps. Após ter deixado Roma em 26 d.C. e ter constituído uma corte imperial em Capri, esta ordem de coisas apenas se intensificou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEACHAM, R. "Playing places: the temporary and the permanent". In: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2007. p. 202-226.

CROOK, J. A. "Political History, 30 B.C to 14 A.D". In: **BOWMAN, A. K.; CHAMPLIN, E.; LINTOTT, A.** (ed.). *The Cambridge Ancient History – Second Edition*. Cambridge: Cambridge University, 2008. pp. 70-112.

DAITZ, S. G. "Tacitus' Technique of Character Portrayal". *The American Journal of Philology*, Maryland, v. 81, n. 1, p. 30-52, 1960.

DENARD, H. "Lost theatre and performance traditions in Greece and Italy". In: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2007. p. 139-162.

FUTRELL, A. *The Roman Games: a Sourcebook*. Oxford: Blackwell, 2006.

GRIFFITH, M. "Telling the tale': a performing tradition from Homer to pantomime". In: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2007. p. 13-35.

LEVICK, B. *Tiberius the Politician*. London: Routledge, 1999.

MANNING, C. E. "Liberalitas – the decline and rehabilitation of a virtue". *Greece & Rome*, v. 32, n. 1, p. 73-83, 1985.

MARTIN, R. P. "Ancient theatre and performance culture". In: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2007. p. 36-54.

NOREÑA, C. F. *The communication of the emperor's virtues*. *The Journal of Roman Studies*, v. 91, p. 146-168, 1991.

REHM. "Festivals and audiences in Athens and Rome". In: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2007. p. 184-201.

SEAGER, R. *Tiberius*. London: Routledge, 2005.

SUETÔNIO. Lives of the Caesars. Loeb Classical Library. Traduzido por C.J. Rolfe. Vol. 1 e 2. London: Cambridge University, 1928.

SUMI, G. S. Ceremony and Power: Performing Politics in Rome between Republic and Empire. Ann Arbor: Michigan University, 2005.

TÁCITO. The Annals. Traduzido por A.J. Woodman. London: Hackett, 2004.

YAVETZ, Z. Plebs and Princeps. London: Duckworth, 1969.

ALCÍNOO VERSUS ODISSEU NA CORTE DOS FEÁCIOS: EVIDÊNCIAS PRELIMINARES DE UM JOGO DISCURSIVO

Rafael de Almeida Semêdo¹

Os cantos VI a XIII da Odisseia narram a estadia de Odisseu junto aos feácios. Durante esse período, o protagonista passa por um processo paulatino de transformação desde sua chegada como anônimo perdido em andrajos no canto VI até sua partida em plena forma como glorioso herói veterano da Guerra de Troia no canto XIII. O único recurso de que o herói dispõe para completar seu processo de transição e conquistar a volta para casa junto aos feácios é, com efeito, a palavra. Ele não possui mais armas, companheiros, navios. Aliás, ao acordar na ilha, não possui nem mesmo roupas. Apenas através de sua habilidade retórica o herói consegue obter sucesso em seu último desafio antes da volta a Ítaca, a parada na ilha de Esquéria, e a conquista do favor do casal real feácio.

O encontro com Nausícaa no início do canto VI é paradigmático para esse argumento. Desnudo e acabado depois de passar dias à deriva boiando pelo mar, Odisseu acorda em território

¹ Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento à minha pesquisa (processo nº 2016/05138-9), da qual o presente trabalho se origina; ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, que financiou, através da verba Proap, minha ida ao evento no qual este trabalho foi apresentado; aos organizadores da VI Jornada de Estudos Clássicos da Ufes, por haverem idealizado e executado um evento tão simpático e bem sucedido; e a André Malta, pela zelosa orientação durante meu percurso no mestrado.

desconhecido e ouve vozes próximas. Nausícaa está no local com suas servas porque, induzida por Atena, decidiu ir lavar roupas para seu casamento. Como Odisseu consegue convencer uma donzela desconhecida a auxiliá-lo, levando-se em conta o estado deplorável em que se encontra? Naturalmente, com sua maior arma, e a única que lhe resta naquele momento – sua habilidade retórica:

στῆ δ' ἄντα σχομένη· ὁ δὲ μερμήριξεν Ὀδυσσεύς,
 ἦ γούνων λίσσοιτο λαβῶν εὐώπιδα κούρην,
 ἦ αὐτως ἐπέεσσιν ἀποσταδὰ μιλίχιοισι
 λίσσοιτ', εἰ δείξειε πόλιν καὶ εἶματα δοίη.
 ὡς ἄρα οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι,
 λίσσεσθαι ἐπέεσσιν ἀποσταδὰ μιλίχιοισι,
 μὴ οἱ γοῦνα λαβόντι χολώσαιτο φρένα κούρη.
 αὐτίκα μιλίχιον καὶ κερδαλέον φάτο μῦθον·

[Nausícaa] estacou diante dele. E Ulisses refletiu se haveria de endereçar súplicas à donzela de lindo rosto, agarrando-lhe os joelhos, ou se deveria antes ficar onde estava e suplicar-lhe com doces palavras (*epéessin... mellixíois*), para que ela lhe desse roupas e indicasse a cidade. Enquanto pensava foi isto que lhe pareceu mais proveitoso: suplicar-lhe do lugar onde estava com doces palavras (*epéessin... mellixíois*), com medo de que ao agarrar-lhe os joelhos o coração da jovem se zangasse. De imediato proferiu um discurso doce, mas proveitoso (*mellixion kai kerdaléon... mûthon*):”
 (Od. VI, 141-8, trad. Lourenço)

No referido passo, Homero evidencia o movimento voluntário de Odisseu de utilizar o discurso **para atingir determinado objetivo: através de “doces palavras” e de um “discurso proveitoso”**, o herói pretende fazer com que a donzela lhe dê roupas e lhe indique o caminho para a cidade. Como bem sabemos, dada a notável habilidade retórica de Odisseu, sua empresa é bem sucedida. Com um discurso altamente conveniente e bajulador (Od. VI, 149-85), o herói conquista o favor da donzela, que lhe concede tudo que foi pedido.

Esse padrão em que Odisseu, privado de qualquer recurso material, precisa conquistar o favor de seu anfitrião através apenas da palavra perpassa toda sua estadia no país dos feácios. Ao adentrar a corte real, o herói encontra outro entusiasta do bom discurso, um apreciador da arte retórica que adentra seu jogo e interage com ele de igual para igual: Alcínoo, o mestre do nóos. Neste trabalho, proponho uma leitura da interação entre Odisseu e Alcínoo como um embate retórico no qual o soberano e o herói se digladiam através de jogos de palavras, cada um com seus próprios objetivos em mente. Odisseu, o herói *polýmetis*, **“muita-astúcia”**, quer impressionar seu anfitrião ao mesmo tempo em que deseja manter-se anônimo. Já Alcínoo, o rei cujo nome é composto pelos elementos *alkí*, **“força”**, e *nóos*, **“intelecto”**, deseja, a todo custo, tentar fazer com que seu hóspede revele sua identidade. Toda essa interação se desenrola através de uma comunicação sutil abaixo da superfície das palavras, na qual a habilidade retórica dos dois desempenha um papel preponderante. Neste trabalho, aponto a evidência introdutória para tal argumento: as primeiras palavras trocadas entre o soberano e o herói no salão real.

Tal como o primeiro encontro de Odisseu com Nausícaa é paradigmático para exemplificar a habilidade retórica do herói e seu uso consciente do discurso para atingir seus objetivos, a primeira aparição de Alcínoo no épico ocorre, também, com Nausícaa, e, da mesma forma, serve como modelo para como sua interação com Odisseu na corte feácia de desenvolverá.

A cena antecede o encontro entre a donzela e o herói mencionada anteriormente. Induzida por Atena, Nausícaa pede ao pai que lhe permita lavar roupas para seu casamento. Constrangida de trazer à tona o assunto de seu matrimônio, a moça justifica seu pedido dizendo querer lavar as roupas de seus irmãos. Longe de crer na história da menina, Alcínoo capta sua real motivação, como o narrador deixa claro em Od. VI, 66-7:

ὥς ἔφατ'· αἶδετο γὰρ θαλερὸν γάμον ἐξονομῆναι
πατρὶ φίλῳ· ὁ δὲ πάντα νόει καὶ ἀμείβετο μύθῳ·

Assim ela [Nausícaa] falou, pois se envergonhava de mencionar o viçoso casamento

ao caro pai. Mas ele tudo compreendeu (*νόει*) e respondeu com o dizer

A utilização do verbo nóeo, **“apreender por meio do nóos”, isto é, “compreender”, é altamente** representativa. A conexão entre o verbo nóei e o substantivo nóos, elemento que compõe o nome da personagem é óbvia: Alcínoo, aquele que carrega o nóos em seu nome, é aquele que percebe (nóei), aquele que capta o que se esconde por trás das palavras de sua interlocutora e compreende, fazendo uso de seu intelecto, suas reais intenções. Apesar disso, ele não se ofende com a tentativa de ser enganado. Sem acusar a captação da mentira, o pai entra no jogo da filha, e, fazendo-se de ingênuo, concede seu pedido (Od. VI, 68-70).

Race (1993, p. 79) argumenta que, frequentemente, as primeiras aparições de personagens na Odisseia servem como introdução a suas características essenciais na obra e revelam seu éthos. Elas servem de referência inicial sobre como se pode esperar que, ao longo do épico, suas personalidades e comportamentos se desenrolarão. O estudioso embasa sua argumentação nas primeiras aparições de diversas personagens da Odisseia (Telêmaco, os pretendentes, Helena, Penélope, Menelau e outros), que correspondem exatamente à maneira como eles atuam no restante da obra. Race não menciona, curiosamente, a questão da sagacidade do senhor dos feácios na cena em questão. O espaço que reserva para ela em seu artigo é ínfimo, e ele se concentra, sobretudo, em Nausícaa (p. 92-4). Mas a primeira aparição de Alcínoo, argumento aqui, revela muito bem seu modo de ser e agir ao longo de toda sua figuração na Odisseia: do canto VII ao XIII, o rei se mostrará, de fato, altamente perspicaz e sensível às nuances subliminares do discurso, detectando-as na fala de seus interlocutores e delas também se utilizando. Assim como compreende (nóei) as intenções de Nausícaa, Alcínoo compreenderá as intenções veladas daquele com quem mais se relacionará durante os cantos subsequentes, Odisseu, e se utilizará também, ele próprio, da comunicação astuta.

Richardson (2007) argumenta que grande parte da conversação na Odisseia é complexa e vai além da superfície do discurso. Em diversas situações, o que uma personagem fala não é exatamente aquilo que deseja comunicar: por baixo da camada superficial de seu discurso, intenções outras se escondem, e a decodificação ou não destas mensagens subliminares depende da perspicácia daqueles que as recebem. A linguagem, amiúde, é elemento que ofusca em vez de iluminar, e consequências nefastas geralmente recaem tanto sobre aqueles que se expressam de forma direta quanto sobre os que acreditam prontamente no que lhes é dito. Num mundo

marcado pela constante ameaça, onde não se sabe em quem se pode confiar e quem é perigoso, o jogo do discurso velado e sua decodificação se mostra como recurso indispensável para a sobrevivência, e separa os perspicazes vencedores dos ingênuos vencidos:

Nas mãos de Homero, a linguagem tende mais ao obscurecimento do que à iluminação. Seus personagens, via de regra, não dizem o que têm em mente, e a conversação em seu épico é um tipo de jogo em que alguns são melhores jogadores do que outros. Jogar o jogo adequadamente requer uma habilidade afiada de utilizar palavras para transmitir ideias indiretamente e uma sensibilidade perceptiva do que se quer dizer em vez do que foi dito. A conversação na *Odisseia* é um quebra-cabeças secreto, inteligível e recompensador apenas para aqueles que sabem resolvê-lo, e desconcertante para os que acreditam literalmente no que é dito (p. 133).

Richardson afirma que a cena entre Alcínoo e Nausícaa é paradigmática para este modelo: a filha diz uma coisa enquanto pensa outra; o pai compreende suas segundas intenções e a responde positivamente, embora esteja consciente do artifício por ela utilizado.

O rei dos feácios adentra, portanto, já em sua primeira aparição no épico, o rol dos grandes jogadores do discurso – jogadores que são, todos eles na Odisseia, caracterizados pela inteligência, pelo recurso, pelos nóoi (Odisseu, Menelau, Nestor, Atena, Penélope, Eumeu). Da mesma forma como se dá a interação entre Alcínoo e sua filha na cena em questão, se dará toda sua interação com Odisseu no paço real. Passemos, então, para a análise específica do primeiro encontro entre o soberano e o herói, o qual, argumento, serve de introdução paradigmática à maneira pela qual se desenrola toda a interação entre os dois.

Odisseu adentra o palácio dos Feácios no início do canto VII envolto em uma nuvem de invisibilidade conferida por Atena. Tão logo ele se posiciona diante do casal real, a nuvem é dissipada, e repentinamente o herói aparece no salão. Logo ele se dirige aos joelhos de Arete e pede acolhimento (Od. VII, 146-52). Impressionado pela aparição repentina do herói, Alcínoo parece curioso em saber quem é aquela figura peculiar que surgiu magicamente no salão. Entretanto, sendo um anfitrião temente aos códigos da hospitalidade, ele sabe não ser adequado questionar seu hóspede diretamente naquele momento. Apenas após havê-lo alimentado e provido

todos os cuidados devidos torna-se aceitável perguntar sobre sua identidade. Mas isso não lhe impede de experimentar extrair essa informação antes da hora devida. Fazendo uso de um artifício retórico para questioná-lo indiretamente, e, conseqüentemente, não ferir as leis da hospitalidade, o soberano faz uma tentativa velada de pedir pela identificação do convidado.

Ele inicia seu discurso estrategicamente, esclarecendo sua fidelidade aos códigos de hospitalidade de maneira consciente:

ἤῶθεν δὲ γέροντας ἐπὶ πλέονας καλέσαντες
 ξεῖνον ἐνὶ μεγάροις ξεινίσσομεν ἠδὲ θεοῖσι
 ῥέξομεν ἱερὰ καλά, ἔπειτα δὲ καὶ περὶ πομπῆς
 μνησόμεθ', ὥς χ' ὁ ξεῖνος ἄνευθε πόνου καὶ ἀνίης
 πομπῆ ὑφ' ἡμετέρῃ ἦν πατρίδα γαῖαν ἴκηται
 χαίρων καρπαλίμως, εἰ καὶ μάλα τηλόθεν ἐστί,
 μηδέ τι μεσσηγύς γε κακὸν καὶ πῆμα πάθησι

Ao surgir da Aurora convocaremos maior número de anciãos, para recebermos o estrangeiro aqui no palácio e sacrificarmos aos deuses belas vítimas; depois pensaremos no seu transporte, para que o estrangeiro sem sofrimento e sem dor chegue, acompanhado por nós à sua terra pátria rapidamente, regozijando-se, apesar de aqui ter chegado de tão longe.
 (Od. VII 189-95)

Já de início, portanto, o rei manifesta sua inclinação em atender às súplicas do estrangeiro, dizendo que lhe proverá o que ele pediu, o transporte para casa. Assim, ele deixa claro que está seguindo a conduta que se espera de um anfitrião adequado. E então, apenas depois de tê-lo estabelecido claramente, ele segue para a parte mais delicada de seu discurso: a tentativa furtiva de descobrir a identidade do estrangeiro antes do devido momento.

εἰ δέ τις ἀθανάτων γε κατ' οὐρανοῦ εἰλήλουθεν,
 ἄλλο τι δὴ τόδ' ἔπειτα θεοὶ περιμηχανόωνται.
 αἰεὶ γὰρ τὸ πάρος γε θεοὶ φαίνονται ἔναργεῖς
 ἡμῖν, εὖθ' ἔρδωμεν ἀγακλειτὰς ἐκατόμβας,

δαίνυνταί τε παρ' ἄμμι καθήμενοι ἔνθα περ ἡμεῖς.

Porém se ele for um dos imortais, descido do céu,
outra coisa doravante estarão os deuses a planejar:
é que antes sempre se nos revelaram de forma clara,
quando oferecíamos as gloriosas hecatombes; e eles,
conosco sentados, conosco participavam do banquete.
(Od. VII, 199-203)

Sutilmente, sem uma confrontação direta, o rei questiona se o estrangeiro **não poderia ser “um dos imortais, descido do céu”**. Mas o que se esconde por trás dessa pergunta retórica é uma tentativa velada de fazer com que o hóspede se identifique. De acordo com de Jong (2001, p. 181),

Sua especulação, de fato, convida o estrangeiro a revelar quem ele é. Embora [Alcínoo] se dirija aos nobres feácios e fale do estrangeiro na terceira pessoa, fica claro que a intenção é que suas palavras sejam ouvidas também pelo estranho (que, de fato, reagirá, embora não diga seu nome), uma instância de diálogo indireto. A longa ‘luta pelo nome de Odisseu’ começou.

A autora aponta que essa é uma instância de endereçamento indireto: enquanto Alcínoo dirige-se aos nobres feácios, é a Odisseu, na realidade, a quem ele deseja falar. A pergunta é apenas uma isca para que o estrangeiro possa, possivelmente, dizer quem ele é. Questionando-o dessa maneira, indireta e sutilmente, o rei não incorre no risco de ofendê-lo em seu direito como hóspede de permanecer anônimo naquele momento. Ao mesmo tempo, se o estrangeiro, por algum motivo, sentir-se confortável em se revelar, o rei consegue satisfazer sua curiosidade sem quebrar nenhuma parte dos ritos da hospitalidade. Essa é a primeira evidência que aponta para as habilidades de Alcínoo como jogador do jogo do discurso.

Mas Odisseu não cai na armadilha de seu interlocutor. Ele deseja permanecer anônimo, e para fazê-lo sem ofender seu anfitrião, responde a Alcínoo com um discurso igualmente cuidadoso. Astuciosamente, da mesma maneira indireta pela qual o rei lhe questiona, ele se esquivava da pergunta. O herói inicia sua fala respondendo à última parte da pergunta:

“Ἄλκίνο', ἄλλο τί τοι μελέτω φρεσίν· οὐ γὰρ ἐγὼ γε
 ἀθανάτοισιν ἔοικα, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,
 οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, ἀλλὰ θνητοῖσι βροτοῖσιν.
 οὔς τινας ὑμεῖς ἴστε μάλιστ' ὀχέοντας οἰζῶν
 ἀνθρώπων, τοῖσιν κεν ἐν ἄλγεσιν ἰσωσαίμην·
 καὶ δ' ἔτι κεν καὶ μᾶλλον ἐγὼ κακὰ μυθησαίμην,
 ὅσσα γε δὴ ξύμπαντα θεῶν ἰότητι μόγησα.

Alcino, pensa antes noutra coisa! Pois não tenho
 semelhança com os imortais, que o vasto céu detêm,
 quer pelo corpo quer pela natureza, mas sim com os mortais.
 Quem conhecerdes entre os homens com maior fardo
 de desgraças, a esse me assemelho nos meus sofrimentos.
 E longamente eu vos poderia contar todos os males,
 todos os que por vontade divina tiver que passar.
 (Od. VII, 209-14)

Assim, o estrangeiro elegantemente esquiva-se do questionamento de Alcínoo sobre sua identidade, e, por meio de uma manipulação consciente das palavras, consegue mantê-la em segredo. Tudo que ele faz é afirmar não ser um deus e haver sofrido muitos males, mas nada revela sobre quem é. Ele o faria com prazer, mas:

ἀλλ' ἐμὲ μὲν δορπῆσαι ἐάσατε κηδόμενόν περ·
 οὐ γάρ τι στυγερῆ ἐπὶ γαστέρι κύντερον ἄλλο
 ἔπλετο, ἢ τ' ἐκέλευσεν ἔο μνήσασθαι ἀνάγκη
 καὶ μάλα τειρόμενον καὶ ἐνὶ φρεσὶ πένθος ἔχοντα,
 ὡς καὶ ἐγὼ πένθος μὲν ἔχω φρεσίν, ἡ δὲ μάλ' αἰεὶ
 ἐσθέμεναι κέλεται καὶ πινέμεν, ἐκ δέ με πάντων
 ληθάνει, ὅσσ' ἔπαθον, καὶ ἐνιπλησθῆναι ἀνώγει.

No entanto deixai-me jantar, apesar da minha tristeza.
 Pois nada existe de mais detestável do que o estômago,
 que à força obriga o homem a pensar em comida,
 mesmo quando oprimido com tristeza no espírito,

como agora me sinto oprimido; mas de modo incessante
me recorda o estômago a comida e a bebida, fazendo-me
esquecer tudo o que sofri, exigindo que o encha.
(Od. VII, 215-21)

Esse é um discurso altamente tático, pois com ele Odisseu consolida claramente sua posição como suplicante protegido pelo código de hospitalidade, invocando habilmente seu direito de permanecer anônimo naquele momento. Assim, apoiando-se na proteção conferida pelas leis da hospitalidade e enfatizando sua posição como hóspede, o herói defende-se da tentativa do rei pedindo-lhe que o deixe comer – uma maneira decorosa e não agressiva de comunicar que deseja manter seu privilégio como suplicante de não precisar revelar-se até haver comido. Ele **oferece apenas uma informação vaga (“sou alguém que muito sofreu”)**, e em seguida estabelece que isso é tudo que pretende dizer naquele momento, atendo-se a seus direitos como hóspede.

Prosseguindo novamente de maneira tática, o estrangeiro conecta seu desejo de permanecer anônimo a outro privilégio garantido pelo código de hospitalidade: o auxílio no transporte de volta para casa.

ὕμεῖς δ' ὀτρύνεσθε ἅμ' ἠοῖ φαινομένηφιν,
ὥς κ' ἐμὲ τὸν δύστηνον ἐμῆς ἐπιβήσετε πάτρης,
καὶ περ πολλὰ παθόντα· ἰδόντα με καὶ λίποι αἰῶν
κτῆσιν ἐμῆν δμῶάς τε καὶ ὑπερεφές μέγα δῶμα.

Quanto a vós, apressai-vos ao surgir da Aurora
para levardes este desgraçado para a sua terra pátria,
depois de tantos males. E que a vida me abandone quando
eu tiver visto os meus haveres, os meus servos e o alto palácio.
(Od. VII, 222-25)

Novamente invocando seus direitos de suplicante em uma comunidade respeitosa aos laços sagrados da hospitalidade, o herói deseja usufruir de mais um benefício devido aos hóspedes em necessidade: a ajuda para retornar a casa. Assim, depois de buscar estabelecer sua posição

como suplicante e continuar com sua refeição anonimamente, ele deseja lembrar seu anfitrião de mais um de seus direitos.

Da mesma forma que Alcínoo abre seu discurso fazendo jus às normas adequadas da hospitalidade para suavizar a pequena transgressão que tenta em seguida, Odisseu conclui sua resposta, também delicadamente, esclarecendo que pretende receber o favor de seu anfitrião sem precisar dar-lhe nada em retorno naquele momento, sobretudo sua identidade. O mesmo recurso que Alcínoo usa para suavizar seu ataque é o que Odisseu usa para solidificar sua defesa: os códigos de hospitalidade. Invocando-os sutilmente em seu discurso, o herói logra manter-se anônimo e lembra do direito de receber auxílio na volta a casa. Como pretendo haver demonstrado, as sagradas leis da hospitalidade não são invocadas explicitamente, mas permanecem latentes nos discursos de cada um dos interlocutores.

Na cena em questão, as personagens estabelecem uma comunicação abaixo da superfície, sem demonstrar às claras o que querem dizer. Alcínoo tenta fazer o estrangeiro revelar-se sem **quebrar nenhuma lei da hospitalidade: “Veja, sou temente aos códigos sagrados, e não tenho intenção de transgredi-los. Entretanto, não deixo de estar curioso em saber quem é você que apareceu aqui tão repentinamente. Quem sabe, se eu tentar algo estratégico, você não acabe se revelando?”** Odisseu, por sua vez, responde também indiretamente à tentativa do rei: **“Sei bem que você quer que eu me revele, mas eu me aterei ao direito de manter minha identidade em segredo, e nisso estou protegido pelos códigos da hospitalidade. Aliás, aproveito a oportunidade para lembrá-lo de providenciar minha volta a casa.”**

O efeito das palavras do herói na plateia é imediata, como o narrador explicita:

ὥς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπήνεον ἠδ' ἐκέλευον
πεμπέμεναι τὸν ξεῖνον, ἐπεὶ κατὰ μοῖραν ἔειπεν.

Assim falou, e todos **aprovavam** e incitavam o rei a conduzir o estranho, pois falara **com adequação**.
(Od. VII, 226-7)

A caracterização do discurso como “adequado”, “de acordo com a moíra”, esclarece as habilidades de Odisseu com as palavras: ele é aquele que as utiliza na ordem correta e no momento certo. Por meio de um discurso bem colocado, através do qual ele se esquivava da tentativa do rei, ele obtém um efeito favorável na corte dos feácios graças à sua aptidão retórica. Falando adequadamente, de maneira prazerosa, o herói, além de sustentar seu anonimato, ganha ainda a aprovação dos príncipes feácios e dá mais um grande passo em direção à obtenção de seu transporte para casa. O narrador não explicita o efeito da resposta de Odisseu especificamente em Alcínoo, mas, logo na cena seguinte ele é demonstrado implicitamente: o rei se encanta tanto com o discurso de seu hóspede que chega a oferecer-lhe a mão da filha em casamento.

Tal jogo do discurso, no qual o rei e o herói estabelecem uma comunicação abaixo da superfície das palavras, se desenvolve progressivamente com o passar da interação entre os dois. Enquanto Alcínoo busca desvendar o mistério da identidade de seu hóspede, ao mesmo tempo em que busca mostrar-lhe a glória de seu povo, Odisseu esforça-se por manter-se anônimo, encantando sua plateia com discursos belos para conquistar presentes e seu retorno para casa. O processo culmina com o questionamento definitivo de Alcínoo sobre a identidade do estranho no canto VIII, após o haver notado (noéo) por duas vezes escondendo as lágrimas ao ouvir as canções de Demódoco sobre Troia. Assim, o rei faz o pedido definitivo pela identificação de seu hóspede (Od. VIII, 536-586). Odisseu, por sua vez, responde com seu mais longo e poderoso discurso de toda a Odisseia: os apólogos, a narrativa de suas aventuras pelo mar, dos cantos IX a XII. O espaço aqui não me permite desenvolver o argumento mais profundamente, mas espero haver deixado neste trabalho suas bases bem indicadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE JONG, I. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University, 2004.
- FRAME, D. *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven: Yale University, 1978.
- FRISK, H. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch (band II)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1970.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KNUDSEN, R. *Homeric Speech and the Origins of Rhetoric*. Baltimore: John Hopkins University, 2014.

MARGOLIN, U. Structuralist approaches to character in narrative: The state of the Art. *Semiotica*, v. 75, n. 1-2, p. 1-24, 1989.

MARGOLIN, U. The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative. *Poetics Today*, v. 7, n. 2, p. 205-225, 1986.

MOST, G. **The structure and function of Odysseus' Apologoi**. *Transactions of the American Philological Association*, The Johns Hopkins University, v. 119, p. 15-30, 1989.

RICHARDSON, S. Conversation in the *Odyssey*. *College Literature*, v. 34, n. 2. *College Literature*, p. 132-149, 2007.

RICHARDSON, S. Truth in the Tales of the "Odyssey". *Mnemosyne*, v. 49, fasc. 4. Leiden: Brill, 1996. p. 393-402.

RICHARDSON, S. *The Homeric Narrator*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1990.

SULZBERGER, M. **Ὄνομα ἐπώνυμον**. Les noms propres chez Homère et dans la mythologie grecque. *Revue des Études Grecques*, v. 39, n. 183, p. 381-447, 1926.

VON KAMPZ, H. *Homerische Personennamen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

WEBBER, A. The hero tells his name: formula and variation in the Phaeacian Episode of the *Odyssey*. *Transactions of the American Philological Association*, The Johns Hopkins University, v. 119, p. 1-13, 1989.

CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IMAGEM DO ATLETA COMO ARGUMENTO RETÓRICO EM TEXTOS DA ANTIGUIDADE

Zilda Andrade Lourenço dos Santos¹

O uso de determinadas metáforas se mostra recorrente na Antiguidade para servir de apoio argumentativo à exploração de algum tópico, visando a aplicação prática pelos efeitos da analogia que um recurso metafórico proporciona. Neste trabalho, o foco de atenção se volta para o uso comum da imagem do atleta e as similaridades que podem ser identificadas no desenvolvimento de diferentes tópoi. Nota-se que o funcionamento da metáfora tem o papel de fornecer alguns aspectos de seus significados em analogia às instruções da aquisição de valores éticos, morais e práticos, por meio do uso retórico dos tópoi. Com base na retórica antiga, Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 474) identificam que a palavra tópos (τόπος), no singular, e tópoi (τόποι), no plural, foi emprestada do grego e corresponde ao latim locus communis, do qual resultou lugar-comum. A noção destes termos consiste numa ideia de aceitação de certos postulados, por determinados grupos, a partir de elementos sobre especificado tema e a

¹ Este artigo é um recorte de alguns pontos que integram o segundo capítulo da terceira parte da tese de doutorado em Letras da Ufes, intitulada O discurso constituinte como determinante no uso de tópoi e argumentos retóricos na construção das epístolas de Sêneca e Paulo (2017).

viabilidade de fundamentação para a persuasão. Um tópos é um esquema discursivo característico de um tipo de argumento. Discussões de questões sobre o sentido de tópos e sua aplicação na retórica antiga têm ampliado a compreensão de seu uso na Antiguidade, como observado nas pesquisas de Curtius (1996) e Thom (2003), em estudos que acrescentam novas considerações aos sentidos mais originais do termo.

Aristóteles (Rh. II, 1392a) usa esse princípio de lugar-comum quando desenvolve os pontos sobre os tópicos, como fonte de argumentação. Em seus estudos, no contexto da nova retórica, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 95) adotam o vocábulo lugares em substituição ao termo tópoi. Partindo das reflexões de Aristóteles sobre tópica, Perelman e Olbrechts-Tyteca ponderam que os lugares formam um arsenal indispensável, do qual, de um modo ou de outro quem quiser persuadir outrem deverá lançar mão.

Um dos mecanismos de abordagem dos tópoi, como concebido na Antiguidade, é a identificação de temas recorrentes, sempre retomados e retirados das fontes dos lugares-comuns, em diferentes épocas. Em suas pesquisas, Curtius (1999, p. 121) observa que **“no antigo sistema da retórica, a tópica é o celeiro de provisões”**. Os autores na Antiguidade utilizavam temas de um lugar-comum como uma espécie de arquivo de acesso aos mais diversos assuntos,² descobrindo neles facetas ainda não exploradas, ou mesmo dando uma interpretação ainda não ventilada. Thom (2003, p. 82) aproveita-se das contribuições de Curtius e ordena as questões sobre os tópoi dividindo-os em três grupos, de acordo com a adequação ao gênero de discurso: o tópos retórico especificamente caracterizado por sua função nas estratégias argumentativas; o tópos literário tipicamente usado na construção poética; o tópos filosófico como organizador dos temas no desenvolvimento de diferentes discursos, sendo mais adequados ao campo da moral, da ética e da religião.

Em sua aula inaugural no Collège de France,³ Hadot (2012, p. 36) aponta que muitos tópoi recorrentes na Antiguidade mantiveram sua permanência na cultura ocidental como modelos pré-

² Curtius (1999, p. 133) apresenta o tópos **exordial**: **“Deve-se evitar a preguiça”**. São citados alguns autores da Antiguidade como Horácio, Ovídio, Sêneca, Marcial **que tratam desse tema**. Curtius observa que **“o tópos da preguiça pode chegar a tal ponto que escrever poesia é aconselhado como remédio contra a ociosidade e o vício.”** No texto bíblico também há presença desse tópos **que focaliza o tema “preguiça”**. **“Vai ter com a formiga, ó preguiçoso; olha para os seus caminhos, e sê sábio”** (Provérbios 6.6).

³ Pierre Hadot pronunciou sua aula inaugural da cadeira de História do Pensamento Helenístico e Romano intitulada Elogio da Filosofia Antiga, em 18 de fevereiro de 1983.

fabricados que podem ser identificados por meio de metáforas e máximas e que para o escritor ou pensador se mostram indispensáveis para expressão do pensamento. Hadot cita como **exemplo a máxima “conhece-te a ti mesmo” e a metáfora “a força da verdade”**. Na continuidade de sua exposição sobre os tópoi da Antiguidade e a presença desses recursos no contexto da contemporaneidade, Hadot (2012, p. 38) dinamizou, no seu curso ofertado, a análise de tópicos **da Antiguidade que tomam como base o aforismo de Heráclito, conhecido como: “a natureza gosta de se esconder.”** A proposta consiste em analisar a trajetória do uso deste aforismo, observando **“os significados que a fórmula tomará, ao longo da Antiguidade e posteriormente, em função da evolução da ideia de natureza”**. Nesse mesmo contexto do já-dito que se atualiza, Hansen (2012, p. 168) observa que **“os grandes autores são lidos para colher aqui e ali certo número de sentenças úteis à causa que é exposta”**. Nessa mesma linha de raciocínio, Hansen faz as seguintes alegações:

Quando o orador fala eficazmente, compõe a memória do destinatário como reconhecimento do que é dito, para isso, repete os lugares-comuns que são patrimônio da memória coletiva, especificando as qualidades que os particularizam como se estivessem muito próximos dos ouvintes (HANSEN, 2012, p. 170).

Mediante essa formulação de Hansen é possível conceber que muitos tópoi podem ser desenvolvidos com base em exemplos, citações e metáforas, e que cada um destes tem sua validade arquivada na memória coletiva.

O que se observa na Antiguidade é o uso da metáfora como meio de ilustração para reforço do uso argumentativo dos tópoi. Nessa perspectiva, Aristóteles aponta aspectos da metáfora que são aplicáveis ao campo da argumentação. Alexandre Jr. (2005, p. 48), em sua introdução à tradução da Retórica, **comenta que Aristóteles deixa transparecer a ideia de que “o movimento metafórico do conhecido para o desconhecido por meio de uma semelhança entre os dois é a estrutura que subjaz a todo raciocínio humano”**. Decerto, de alguma forma, o uso da metáfora possibilita o conhecimento do que se pretende significar com o recurso do emprego de uma analogia que favorece a comunicação entre falantes.

Em uma de suas epístolas a Lucílio, Sêneca também defende o uso da metáfora, atentando para o efeito favorável de seu uso no discurso.

Encontro em ti, contudo, algumas metáforas que, sem serem audaciosas, são de certo modo atrevidas; encontro símiles – mas proibirem-nos o uso destas figuras a pretexto de que só nos poetas elas são legítimas, significa que não se leram os autores antigos, de uma época ainda não deformada pela obsessão da eloquência. Tais autores, embora falando com simplicidade e com a única preocupação de se fazerem entender têm um estilo repleto de comparações, que, aliás, reputo necessárias aos filósofos, não pela mesma razão que aos poetas, mas como meio de superar as limitações da linguagem e de permitir, quer ao orador quer ao auditório, a apreensão da direta da matéria em causa (SÊNECA, Ep. 59. 6).

Sobre o valor do uso da metáfora, Sêneca avalia essa importância como um recurso da linguagem que favorece uma melhor compreensão de certas ideias expostas no discurso. Para Sêneca, o uso de metáforas não determina um propósito de eloquência no discurso, mas torna o estilo mais acessível pelas vantagens das comparações que favorecem o entendimento do conteúdo exposto. A defesa de Sêneca se apresenta em harmonia com as instruções de Aristóteles sobre o funcionamento da retórica em relação ao uso da metáfora, orientando que a similaridade pretendida deve ser bem compreendida e não um enigma a ser decifrado.

Ao defender o uso da metáfora no discurso, Sêneca considera que ela não é somente necessária aos poetas, mas pelo seu caráter de fornecer comparações tem uma grande utilidade para uso dos filósofos. Observa-se que na Antiguidade, o uso de certas metáforas torna-se parte integrante de um lugar-comum como fornecedoras de tópicos acessíveis tanto a poetas quanto a filósofos. Desse modo, nota-se que certas metáforas integram um depósito na constituição de lugares-comuns acessíveis aos escritores da Antiguidade, e em cada gênero de discurso os significados são extraídos distintamente. Como apresentação dessa prática de uso de metáforas, como apoio argumentativo ao uso de determinados tópoi, toma-se o exemplo da imagem do atleta, integrante desse lugar-comum como observado em diferentes autores.

Platão, na obra *A República* (X, 613b) faz uma comparação entre o justo e o atleta, focalizando uma cena de competição entre corredores com comportamentos divergentes, em relação à capacidade de completar a corrida com o mesmo vigor da partida inicial.

Os violentos e celerados não serão como certos corredores que na saída se portam muito bem, porém na volta quase não correm? De um salto dão início à corrida,

mas no fim tornam-se ridículos, orelhas caídas nos ombros, ao se retirarem sem a coroa, ao passo que os verdadeiros corredores chegam até à meta final, levantando o prêmio e obtêm a coroa? Não é isso o que, de regra, acontece com os justos? Chegados à meta de seus empreendimentos, das relações com os homens e da própria vida, gozam de boa reputação e recebem de seus concidadãos os prêmios merecidos (PLATÃO, Rep. X, 613b).

Platão opõe o mau corredor ao bom corredor, em comparação ao injusto e justo. O bom corredor mantém o equilíbrio de seus movimentos para conseguir alcançar o final da competição. A partir da analogia da premiação do bom corredor com a do homem justo, o tema toma uma direção que aborda questões sobre julgamento depois da morte, tendo como foco os justos e injustos no juízo final.

No campo da filosofia, na obra *Ética a Nicômaco* (I, 1099a), Aristóteles também faz menção metafórica alusiva à imagem do atleta: **“Tal como nos Jogos Olímpicos, não são os mais belos e os mais fortes que são coroados, mas os competidores (pois dentre eles, alguns são vencedores).”** No atletismo, para ser coroadado, é indispensável a participação e observação das regras da competição para se ter a chance de alcançar a vitória e ser premiado. Com o recurso da figura do atleta, Aristóteles constrói a premissa de que **“também as coisas belas e boas da vida tornam-se um ganho aos que agem corretamente”**.

Aristóteles desenvolve alguns argumentos retóricos com o recurso do uso da metáfora do atletismo, no desenvolvimento do tópos **“a coragem como virtude”**. Em um dos tópicos destacados, Aristóteles (EN. III, 1116b) alega que a experiência frente a determinados tipos de perigo funciona como coragem, ou seja, o fato de alguém se sentir bem preparado para enfrentamento de determinada situação o torna corajoso. Como estratégia retórica é usada a figura do soldado bem preparado para a guerra e a do atleta bem treinado para a luta, “[...] atletas bem treinados que lutam contra simples amadores, pois, nesses tipos de competições, não é o mais corajoso que é o melhor combatente, mas aquele que é mais forte e cujo corpo é mais bem treinado”. O que pode servir de base para garantia da vitória não é a coragem do amador em competir com o atleta, mas a competência deste em relação ao seu próprio preparo e treinamento.

Aristóteles usa outra metáfora no campo do atletismo para servir como argumento no desenvolvimento do tópos **“a coragem”**, destacando o tópico do enfrentamento dos riscos para

obtenção da vitória. Assim, o encorajamento em encarar os sofrimentos é condição necessária à atitude nobre de superar as dificuldades para alcançar o prêmio no final da competição.

Não que devemos pensar que o objetivo da coragem não seja uma coisa agradável, mas apenas é ocultada pelas circunstâncias que a acompanham, como acontece semelhantemente nas competições de ginástica, pois, entre os pugilistas, o fim para o qual eles combatem é agradável, a coroa e as honras, enquanto que os golpes que eles recebem são dolorosos para o corpo, assim como seus esforços e como são muitos os golpes e esforços, o fim, que é único e pequeno, parece não possuir nada de agradável (ARISTÓTELES, EN. III, 1117b).

Aristóteles faz uma analogia entre a imagem do lutador e a do homem corajoso, ambas tendo em comum o enfrentamento do sofrimento como condição para o merecimento dos louros da vitória.

O uso da metáfora do atleta entre os escritores da Antiguidade era recorrente, sinalizando que esse recurso retórico ocupava um lugar-comum, oferecendo condições para diferentes aplicações. Nesse sentido, Foucault menciona que Demétrio, o Cínico, lançou mão dessa mesma imagem para comparar o atleta ao sábio. Foucault (2011, p. 274) nota que **“o cínico é como o atleta que se prepara para a olimpíada, luta contra os males, contra os vícios e contra a tentação.”**

Na construção da comparação entre sábio e atleta, algumas características são colocadas em destaque. Foucault (2010, p. 287) ressalta que na concepção de Demétrio, o Cínico, o treinamento do bom atleta deve ser voltado para alguns movimentos elementares como garantia para a condição física. Assim, a formação atlética do sábio, por similaridade, fundamenta-se nas práticas básicas e necessárias para fortalecer o indivíduo em seus enfrentamentos no transcorrer de sua existência.

Na Antiguidade greco-romana, havia um propósito abrangente na forma de ensino que tanto se voltava para o fortalecimento dos músculos do corpo físico, como também da moralidade e da formação do caráter. Veyne (2009, p. 27) observa que a educação romana do primeiro século d.C. tinha como ideal moldar o caráter do cidadão romano, com o propósito de dar uma formação que permitisse ao indivíduo na fase adulta se esquivar dos vícios causadores da decadência. Um dos princípios básicos dessa educação se voltava para exercícios de condicionamento físico,

independente de uma preparação específica voltada para o atletismo. Com esses fundamentos direcionadores da formação do indivíduo desenvolve-se o tópos **“é preciso exercitar-se”**. A imagem mais simbólica para ilustração deste tópos é a do atleta.

No campo da filosofia antiga, a busca da sabedoria pautava seu discurso no tópos **“é preciso exercitar-se”**. **Hadot expõe que na Antiguidade, as escolas filosóficas adotavam como princípio a prática de exercícios necessários à aquisição da sabedoria que eram comparados aos exercícios físicos, que também compunham o sistema da educação voltada à formação do cidadão.**

[...] cada escola representará então uma forma de vida, especificada por um ideal de sabedoria. A cada escola corresponderá assim uma atitude interior fundamental: por exemplo, a tensão entre os estoicos, a descontração entre os epicuristas; certa maneira de falar: por exemplo, uma dialética impactante entre os estoicos, uma retórica abundante entre os acadêmicos. Todavia, em todas as escolas serão praticados exercícios destinados a assegurar o progresso espiritual na direção do estado ideal da sabedoria, exercícios da razão que serão para a alma análogos ao treinamento de um atleta” (HADOT, 2012, p. 23).

De acordo com as observações de Hadot, o ponto comum entre as escolas filosóficas na Antiguidade se firmava no tópos **“é preciso exercitar-se”**. **É nessa perspectiva que a metáfora da imagem do atleta torna-se uma fonte significativa para analogias aplicáveis ao uso do método educacional das escolas filosóficas.**

No contexto do estoicismo, Sêneca lança mão de argumentos retóricos fornecidos pelo uso da metáfora não com a finalidade de ornamento, mas para dar relevo e amplitude às suas ideias na forma de aconselhar seu amigo Lucílio, como mostra o trecho desta epístola:

Um atleta que nunca foi ferido é incapaz de afrontar o combate de ânimo alto. Só aquele que viu correr o próprio sangue, que sentiu os dentes rangerem sob os golpes, que, lançado por terra, suportou sobre o corpo o peso do adversário sem, embora abatido, nunca deixar abater o ânimo, só aquele que se ergue com mais energia de cada vez que é derrubado pode descer à arena com esperança de vencer (SÊNECA, Ep. 13.2).

Sêneca instrui Lucílio sobre o enfrentamento das dificuldades e a necessidade do vigor renovado na luta corpo a corpo contra as forças opostas, em relação aos valores morais defendidos pela filosofia estoica. Com essa imagem de um lutador que precisa manter o ânimo para ter oportunidade de vencer, Sêneca argumenta, com a força dessa imagem, que alguém pode cair na luta, mas precisa reerguer-se e enfrentar o opositor. No conselho de Sêneca, ele incentiva Lucílio a encarar a luta contra a fortuna, e não se deixar escravizar ou ser vencido por ela.

Ainda, nesse espírito de enfrentamento das dificuldades no transcorrer da vida, novamente Sêneca convoca a força argumentativa da imagem do atleta em seus enfrentamentos nas competições.

Quantas pancadas não apanham os pugilistas no rosto, e em todo o resto do corpo? No entanto, submetem a essa tortura apenas pela ambição da glória. E não apanham pancadas apenas porque lutam, mas também para que possam lutar: o próprio treino já é uma tortura. Pois também nós devemos superar todos os confrontos, embora a nossa recompensa não seja uma coroa, uma palma, ou um toque de trombeta a fazer silêncio no estádio para que se pronuncie o nosso nome (SÊNeca, Ep. 78.16).

Sêneca invoca a imagem do pugilismo,⁴ uma modalidade do atletismo considerada bastante agressiva, para enfatizar a ideia do enfrentamento do indivíduo aos embates que lhe avultam no cotidiano da vida. Na cena dessa luta descrita por Sêneca, a própria preparação para o embate representa uma tortura como condição da eficácia na conquista final.

Na sequência da escrita de suas epístolas, Sêneca novamente faz uso da imagem do atleta como recurso para sua argumentação, extraindo outras aplicações que essa metáfora fornece.

Os atletas precisam de grande quantidade de comida e bebida, de muitos unguentos, sobretudo de um treino intensivo: tu, para atingires a virtude, não precisarás de dispendir um tostão em equipamento! Aquilo que pode fazer de ti um homem de bem está dentro de ti. Para seres um homem de bem só precisas de uma coisa: a vontade (SÊNeca, Ep. 80.3.4).

⁴ O pugilismo é uma luta com punhos, sendo um dos esportes mais antigos da humanidade. Segundo o Dicionário Aurélio (1986), o termo pugilismo é referente ao pugilato que origina do latim pugillatu e designa uma modalidade do esporte de luta com socos com uso dos punhos.

Com base nesta metáfora que toma a imagem do atleta como ponto de referência, Sêneca desenvolve sua argumentação a partir do valor atribuído ao esporte e à competição, tão valorizados na cultura grega e romana, construindo um paralelo entre o corpo do atleta e a alma daquele que se dispõe a adquirir a sabedoria. A cena que evoca os pontos importantes para o fortalecimento do corpo do atleta pode ser construída vividamente no imaginário do leitor. Observa-se a relevância da comparação que permite sobressair a importância dos exercícios e da alimentação, como condições fundamentais na aquisição da resistência corporal. Para a resistência da alma a condição essencial é a vontade, pois esta é sustentação da alma para fortalecimento do homem de bem. A ação não será correta se não for correta a vontade e a vontade não será correta se não for correto o caráter. Com o uso dessa metáfora, Sêneca explora o tópos **“disciplina do corpo e da alma”, usando o atletismo como argumento exemplar.**

Contemporâneo a Sêneca, o Apóstolo Paulo também faz uso da metáfora do atleta, no campo do discurso religioso, em sua primeira epístola à igreja de Corinto. Então, identifica-se que Paulo requer a figura do atleta como aplicação em alguns pontos de comparação de seus significados, no campo religioso.

De acordo com as considerações de Becker (2007, p. 85), Paulo se mostra como um grego em contextos cristãos, quando faz referência ao seu apostolado comparado ao combate no estádio de um ginásio grego. Com base nessas observações, Becker visualiza a influência de uma socialização helenístico-urbana que tornou Paulo familiarizado tanto com as tradições filosóficas gregas quanto com as mais populares.

A cena construída apresenta o atleta numa árdua competição, para conquista da coroa da vitória, como mostra a descrição:

Não sabeis que aqueles que correm no estádio, correm todos, mas um só ganha o prêmio? Correi, portanto, de tal maneira a consegui-lo. Os atletas se absterem de tudo; eles, para ganhar uma coroa perecível; nós, porém, para ganharmos uma coroa imperecível. Quanto a mim, é assim que corro, não ao incerto; é assim que pratico o pugilato, mas não com alguém que fere o ar. Trato duramente o meu corpo e reduzo-o à servidão, a fim de que não aconteça que tendo proclamado a mensagem aos outros, venha eu mesmo a ser reprovado (PAULO, 1 Cor. 9. 24-27).

O próprio Paulo se inclui como esse atleta que corre e também disputa para atingir o alvo, demonstrando que a ação de controle do corpo é princípio básico para enfrentamento da luta. Para obtenção da vitória na competição é necessário que haja concentração, esforço e espírito de conquista.

A meta para conseguir o troféu da vitória ainda não foi alcançada, mas a coroa, no sentido cristão, é prometida não ao que chegar primeiro, mas ao que vencer todos os obstáculos e completar a corrida. Vencedor é o que alcança o final da corrida, visto que esta disputa não se processa em relação ao outro, mas aos obstáculos que se interpõem à frente de quem corre.

Ao analisar e avaliar o cuidado de si no contexto da Antiguidade, com um foco orientado para os dois primeiros séculos de nossa era, Foucault faz alguns comentários que podem ser aplicados aos argumentos que Paulo sugere silenciosamente com a estratégia do uso da metáfora da imagem do atleta. Foucault (2010, p. 200) observa a importância do hábito da concentração, a **partir da seguinte expressão: “praticar caminhada sem olhar para os lados.” É preciso caminhar olhando em frente, o que significa concentrar-se para não perder o alvo.** Para desenvolver essa ideia, Foucault também parte da metáfora criada com a figura do atleta, na preparação para a corrida ou para a luta, no treino do gesto pelo qual o arqueiro lançará a flecha em direção ao **alvo. Assim, também a aplicação dessa metáfora aludida consiste em “construir o vazio em torno de si, não se deixando levar e nem distrair pelos ruídos, ou pelos que estão em volta.”** Torna-se fundamental a concentração da atenção na meta que se quer alcançar. Concentração é uma expressão muito significativa no esporte. De certo modo, essa é também uma possibilidade de aplicação da metáfora do atleta usada por Paulo, como força persuasiva para convencimento dos pertencentes à igreja de Corinto. O alvo a ser alcançado se volta para o ideal do processo da santificação. O próprio Paulo se inclui como esse atleta que corre e também disputa para atingir a meta, demonstrando que a ação de controle do corpo é princípio básico para enfrentamento da luta. Para obtenção da vitória na competição é necessária a concentração, esforço e espírito de conquista. A partir dessa discursividade, a coroa apresenta-se como uma metonímia que se mostra na representação da vitória. Com tal simbolismo, Paulo contrapõe perecível e perene, pois a coroa de louro tem curta durabilidade, enquanto a coroa do reino eterno dura para sempre.

Na segunda metade do século I d.C. destacam-se também os escritos de Quintiliano e suas estratégias retóricas que operam por meio de metáforas instigantes. Uma dessas é a do uso da imagem do atleta que contribui para ilustração do desenvolvimento do tópos **“é preciso exercitar-se”, com outras conotações em seus significados. Alguns pontos deste** tópos são desenvolvidos ao longo do livro dez da obra *Institutio oratoria*. A primeira identificação destacada é a analogia da imagem do orador com a do atleta.

Mas como não é possível alcançar a excelência, a não ser por começar do princípio, assim, tão logo um processo se inicie, começam a se tornar mínimas as coisas que vieram em primeiro lugar. Em verdade, nós não estamos aqui dizendo de que maneira um orador haja de ser formado; quanto a isso, da melhor forma, ou o quanto melhor podemos julgar, já o dissemos. Em outras palavras, queremos dizer de que maneira um atleta, que já tenha aprendido de seu treinador todas as táticas, haja de ser preparado para um embate. Assim, com essa perspectiva, instruíamos aquele que já saiba identificar e organizar as ideias, que já tenha alcançado a racionalidade do selecionar e do colocar as palavras; a ele instruíamos de que modo, em um discurso, possa o melhor, o mais facilmente pôr em prática tudo aquilo que já tenha aprendido. (QUINTILIANO, *Inst.* X, 1, 4).

O ponto que Quintiliano destaca do tópos em questão é relacionado ao preparo prévio e técnico do orador e do atleta, como comparação. Os pré-requisitos na formação do orador e do atleta são indispensáveis para que as instruções que antecedem a apresentação do discurso ou a competição obtenham sucesso.

Outra forma de analogia é feita por meio da comparação entre o ato da expressão do pensamento na escrita e a concentração para o resultado final em algumas modalidades do esporte.

Para que possamos conseguir isso com eficiência é preciso voltar sempre ao que se acabou de escrever. Com certeza, além do fato de que, assim, o que se segue se liga melhor ao que antecede; aquele calor próprio da reflexão, que se arrefece por causa da demora do ato de escrever, refaz integralmente suas forças e, tal como um território reconquistado, retoma seu ímpeto. É isto o que exatamente vemos acontecer nas competições de salto, ou seja, os atletas buscam tomar impulso numa distância bem grande e se lançam em velocidade para o ponto aonde se precise chegar; tal como em competições de arco e flecha, retrocedemos o braço

e, no momento de atirar as flechas tensionamos para trás as cordas (QUINTILIANO, Inst. X, III, 6).

Para destacar um dos aspectos do uso do tópos “**é preciso exercitar-se na escrita**”, Quintiliano procura realizar comparações com modalidades do esporte como o salto e o lançamento de arco e flecha. Ele traz à memória tais modalidades, enfatizando o momento de preparação que antecede a execução final, aplicando o significado dessas imagens ao ato da escrita na produção de um texto. Na continuidade, Quintiliano recorre ao uso da imagem do atleta como analogia à imagem do escritor.

Por idêntica razão a riqueza verbal da linguagem da história há de ser, algumas vezes, utilizada em algumas situações em que se faz necessário o exercício do esportista, como também na estimulação livre, característica das construções dialogadas. Não será de modo algum prejudicial o exercício lúdico de compor poemas. Coisa semelhante acontece aos atletas: interrompida, de tempos em tempos, a severa obrigação de dietas e de exercícios, eles se refazem pelo repouso e por uma alimentação mais saborosa (QUINTILIANO, Inst. X, 5, 15).

Na comparação feita por Quintiliano, nos exercícios da escrita é importante uma mudança no ritmo da rotina do ato de escrever para uma tarefa mais lúdica, assim como o atleta interrompe o ritmo de seus exercícios para um repouso em suas obrigações de atleta.

Berger (2004, p. 205) pondera que a metáfora só adquire sentido em um determinado contexto na medida em que, a partir dela mesma, resulta ao menos uma consequência a mais. Nestes termos, esse autor destaca o caráter lógico da metáfora, por permitir que a relação básica que lhe deu origem permita acréscimos às suas características, fato esse que torna convincente o uso deste recurso. Portanto, ao ser retirada de um lugar-comum, a metáfora torna-se compatível para diferentes aplicabilidades.

O uso da metáfora como argumento retórico, como indicado por Aristóteles (Rh. III, 11, 1412a) **tem a função de indicar “as coisas apropriadas ao objeto em causa, mas não óbvias, tal como na filosofia é próprio do espírito sagaz estabelecer a semelhança mesmo com entidades tão diferentes”**. Pode-se pensar que, na Antiguidade, a imagem do atleta tornou-se um símbolo metafórico que ocupou relevância em um lugar-comum de onde poderiam ser retiradas analogias

variadas, com aplicações das mais diversas no campo da retórica, na sustentação do desenvolvimento de diferentes tópoi.

O uso retórico da metáfora da imagem do atleta serve para a construção de significados da disciplina do corpo, em seus vários aspectos. Cada autor que lança mão de tal recurso explora um determinado aspecto, de acordo com os propósitos dos ensinamentos a serem transmitidos aos leitores. O uso da metáfora da imagem do atleta como argumento retórico cumpre a função de auxiliar o desenvolvimento do tópos **“o cuidado do corpo”** que se interliga ao tópos **“é preciso exercitar-se”** e os demais tópicos que resultam do tema mais amplo. As analogias que essa metáfora fornece contribuem também para a dinâmica da noção do cuidado de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE JÚNIOR, M. Introdução e notas da tradução de Retórica. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. Trad. Luciano Ferreira de Souza. São Paulo: Martin Claret, 2015.

ARISTÓTELES. Retórica. Introdução, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

ARISTÓTELES. Tópicos. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007

BERGER, K. Hermenêutica do Novo Testamento. Trad. Nélio Schneider. São Leopoldo: Sinodal, 2004.

BÍBLIA. Português. Bíblia de estudos palavras chave. Almeida revista e corrigida. 4 ed. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

CHARAUDEAU, P; MAINGUENEAU, D. Dicionário de análise do discurso. Coordenação dos tradutores: Fabiana Romeu. São Paulo: Contexto, 2008.

CURTIUS, E. Literatura europeia e Idade Média latina. Trad. Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 1996.

FERREIRA, A. B. de H. Novo dicionário da língua portuguesa. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, M. A coragem da verdade – o governo de si e dos outros II. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, M. A hermenêutica do sujeito. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HADOT, P. Elogio da filosofia antiga. Trad. Flávio Fontenelle Loque. São Paulo: Loyola, 2012.

HANSEN, J. A. Lugar Comum. In: MUHANA, A.; LAUDAMA, M.; BAEOLIN, L. A. (org.). Retórica. São Paulo: Annablume, 2012.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. Tratado de argumentação: a nova retórica. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLATÃO. A República. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUPPA, 2000.

QUINTILIANO. Institutio oratória, livro X. In: REZENDE, A. M. Rompendo o silêncio. Tradução e comentários do livro X de Institutio oratoria. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

REZENDE, A. M. Rompendo o silêncio. Tradução e comentários do livro X de Institutio Oratoria. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

SÊNECA. L. A. Cartas a Lucílio. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

THOM, J. C. The mind is its own place. Defining the topos. In: FITZGERALD, J. T.; OLBRICHT, T. H.; WHITE, M. Early Christianity and classical culture. Boston: Brill, 2003.

VEYNE, P. (org.). O Império romano. In: História da Vida Privada. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Este volume foi diagramado utilizando-se a família tipográfica Adobe Myriad.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que não seja para qualquer fim comercial; em contrário, constitui violação da LDA 9610/98.

