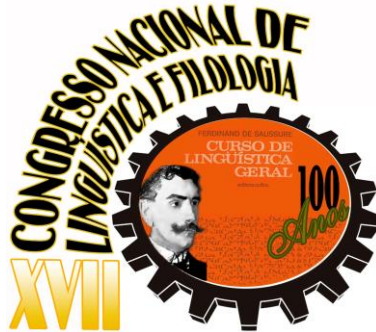


**ISSN: 15148782**

**CADERNOS DO CNLF, VOL. XVII, Nº 07**

**LÍNGUAS CLÁSSICAS E TEXTOS CLÁSSICOS**



**XVII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

**Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**Rio de Janeiro, 26 a 30 de agosto de 2013**



**RIO DE JANEIRO, 2013**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
INSTITUTO DE LETRAS**

---

**REITOR**

*Ricardo Vieira Alves de Castro*

---

**VICE-REITOR**

*Paulo Roberto Volpato Dias*

---

**SUB-REITORA DE GRADUAÇÃO**

*Lená Medeiros de Menezes*

---

**SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

*Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron*

---

**SUB-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA**

*Regina Lúcia Monteiro Henriques*

---

**DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES**

*Glauber Almeida de Lemos*

---

**DIRETORA INSTITUTO DE LETRAS**

*Maria Alice Gonçalves Antunes*

---

**VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS**

*Tânia Mara Gastão Saliés*

---

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Boulevard 28 de Setembro, 397/603 – Vila Isabel – 20.551-030 – Rio de Janeiro – RJ  
eventos@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – <http://www.filologia.org.br>

---

**DIRETOR-PRESIDENTE**

*José Pereira da Silva*

---

**VICE-DIRETORA**

*José Mário Botelho*

---

**PRIMEIRA SECRETÁRIA**

*Regina Celi Alves da Silva*

---

**SEGUNDA SECRETÁRIA**

*Anne Caroline de Moraes Santos*

---

**DIRETOR DE PUBLICAÇÕES**

*Amós Coelho da Silva*

---

**VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES**

*Eduardo Tuffani Monteiro*

---

**DIRETORA CULTURAL**

*Marilene Meira da Costa*

---

**VICE-DIRETOR CULTURAL**

*Adriano de Sousa Dias*

---

**DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS**

*Antônio Elias Lima Freitas*

---

**VICE-DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS**

*Luiz Braga Benedito*

---

**DIRETORA FINANCEIRA**

*Ilma Nogueira Motta*

---

**VICE-DIRETORA FINANCEIRA**

*Maria Lúcia Mexias Simon*

---

# **XVII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA**

**de 26 a 30 de agosto de 2013**

---

## **COORDENAÇÃO GERAL**

*José Pereira da Silva  
José Mario Botelho  
Marilene Meira da Costa  
Adriano de Souza Dias*

---

## **COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA**

*Amós Coelho da Silva  
Regina Celi Alves da Silva  
Anne Caroline de Moraes Santos  
Antônio Elias Lima Freitas  
Eduardo Tuffani Monteiro  
Maria Lúcia Mexias Simon  
Antônio Elias Lima Freitas  
Luiz Braga Benedito*

---

## **COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO**

*Ilma Nogueira Motta  
Eliana da Cunha Lopes*

---

## **COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO**

*Marilene Meira da Costa  
José Mario Botelho  
Laboratório de Idiomas do Instituto de Letras (LIDIL)*

---

## **SECRETARIA GERAL**

*Sílvia Avelar Silva*

---

## SUMÁRIO

0. Apresentação – *José Pereira da Silva* .....06
1. A religião no discurso de Cícero *De Haruspicum Responsis* – *Lara Barreto Corrêa e Luís Carlos Lima Carpinetti* .....08
2. Animal e humano no livro III das *Geórgicas* de Virgílio – *Mathews Trevizam*.....23
3. Cícero e o seu ideal político em face do discurso *De Haruspicum Responsis* – *Luís Carlos Lima Carpinetti* .....37
4. Gênero, estilo e comicidade no *Amphitruo* de Plauto – *Jorge Henrique Nunes Pinto* .....45
5. Latim, donato e a gramática normativa – *Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira*.....53
6. Sêneca, O Velho e as declamações no contexto do império – *Fernando Adão de Sá Freitas e Luís Carlos Lima Carpinetti* .....62
7. Cenografia da Arcádia nas *Bucólicas* de Virgílio e a imagem do pastor na cena enunciativa – *Zilda Andrade L. dos Santos* .....70
8. Filoctetes: a cartografia de um exilado – *Nelson Marques* ....83
9. Orfeu: os descaminhos do exílio e seus símbolos – *Mauricélia Ferreira das Neves* ..... 103

## APRESENTAÇÃO

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos tem o prazer de apresentar-lhe este número 07 do volume XVII dos *Cadernos do CNLF*, com 117 páginas, sobre LÍNGUAS CLÁSSICAS E TEXTOS CLÁSSICOS, e nove artigos resultantes dos trabalhos apresentados no XVII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, realizado do dia 26 a 30 de agosto deste ano de 2013, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por Fernando Adão de Sá Freitas, Jorge Henrique Nunes Pinto, Lara Barreto Corrêa, Luís Carlos Lima Carpinetti, Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira, Matheus Trevizam, Mauricélia Ferreira das Neves, Nelson Marques e Zilda Andrade L. dos Santos.

Sobre este mesmo tema ainda ficaram diversos outros trabalhos sem publicação do texto completo, cujos resumos estão em [http://www.filologia.org.br/xvii\\_cnlf/resumos/](http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/resumos/) LIVRO RESUMOS.pdf, porque os autores não conseguiram entregá-los de acordo com as regras e prazos estipulados.

Fica a nossa sugestão a esses autores, que reelaborem seus textos e os submetam à *Revista Philologus* ou os publiquem em outro lugar, porque serão importantes para o desenvolvimento das pesquisas em nossa especialidade.

Os textos publicados aqui serão integrados também à 2ª edição do *Almanaque CiFEFiL 2013* (em CD-ROM), que está sendo preparado e será enviado aos autores que não foram publicados na 1ª edição, que saiu na época do congresso.

Aproveitamos a oportunidade também para lembrar que todas as publicações do CiFEFiL são de livre acesso na Internet, e podem ser encontradas facilmente, através do programa de busca interna da página <http://www.filologia.org.br/buscainterna.html>, seja pelo título do trabalho, pelo nome do autor ou por palavras-chaves do tema de interesse do pesquisador. Trata-se de uma excelente ferramenta de pesquisa, que você deve aproveitar e indicar a seus colegas e amigos.

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos aguarda sua crítica e sugestão para melhorar suas publicações, e fica extremamente grato por qualquer crítica que for apresentada porque é delas que extrairemos as lições para os próximos trabalhos, para o progressos dos estudos linguísticos e filológicos brasileiros.

Rio de Janeiro, dezembro de 2013.



---

(José Pereira da Silva)

## **A RELIGIÃO NO DISCURSO DE CÍCERO DE HARUSPICUM RESPONSIS**

*Lara Barreto Corrêa* (UFJF/PUC-Minas)

[lara\\_bc1@hotmail.com](mailto:lara_bc1@hotmail.com)

*Luís Carlos Lima Carpinetti* (UFJF)

[luilicarpinetti@oi.com.br](mailto:luilicarpinetti@oi.com.br)

### **1. Introdução**

A religião e a política têm intrincadas relações no mundo clássico e, neste discurso de pequena extensão, *De Haruspicum Responsis*, Cícero mostra sua maestria retórica, ao articular a tradição religiosa romana dentro do cenário político do conturbado final da República, atento às contradições do seu tempo e à defesa das instituições republicanas, em cuja defesa inclui a sua pessoa e a sua casa. Desta forma, o presente trabalho tem como finalidade trazer enfatizar os aspectos religiosos deste discurso, bem como o léxico referente às práticas religiosas, cultos e ao sagrado em geral, o léxico referente às práticas divinatórias e os termos de uso profano com origens religiosas.

### **2. Aspectos religiosos**

Discutir-se-á os aspectos religiosos, uma vez que esses têm muitos pontos em comum na articulação que deles faz Cícero. O respeito às tradições romanas, o culto aos deuses do Estado, a salvação comum e o laço social, que une os romanos num destino comum, são lembrados por Cícero como a salvaguarda dos valores que norteiam a vida dos cidadãos romanos.

### **3. Aspectos religiosos no discurso**

O escritor latino Sêneca tenta assim explicar o profundo sentido religioso dos etruscos. A diferença entre nós e os etruscos



é: nós pensamos que os raios são produzidos como resultado do choque das nuvens; já os arúspices, que são oriundos da Etrúria, sustentam que as nuvens se encontram para que se possam produzir raios. Visto que atribuem tudo à divindade, estão convencidos de que as coisas têm um significado não porque acontecem, mas que acontecem enquanto são portadoras de significados.

Na Antiguidade, os etruscos ganharam a fama de um povo respeitosa e particularmente voltado para a prática da interpretação das indicações divinas. Os sacerdotes-magos dos etruscos eram os arúspices; socialmente respeitados, eram encaminhados às artes divinatórias desde a mais tenra juventude, e provinham, na maior parte das vezes, das grandes famílias aristocráticas.

As práticas mais utilizadas para interpretar a vontade dos deuses eram a observação dos raios, o voo dos pássaros e o exame das vísceras dos animais sacrificados. Os romanos acabaram dependendo dos arúspices como os etruscos. Existiu um arúspice chamado Espurina que alertou a César com a famosa frase: “Fique atento aos idos de março” – vale lembrar que César foi assassinado no referido dia.

O poeta e político latino Sílio Itálico domina o espírito destes ritos, que eram observados em uma caverna manchada de sangue, entre os assobios e o lamento dos espíritos, em uma cena em que o comandante Aníbal consulta um arúspice antes de declarar guerra a Roma. Sobreviveu até os dias de hoje o instrumento de trabalho do arúspice, o pequeno exemplar de bronze de um fígado ovino, dividido em cortes, cada um dos quais com o nome da divindade que o governava.

Os áugures e os arúspices formavam uma importante corporação, nada de grande importância se fazia sem que eles fossem previamente consultados. Um áugure podia impedir uma deliberação pública sobre o pretexto de que os presságios não eram favoráveis e tinha como insígnia principal da sua função um bastão recurvado, o *lituus*, que lhe servia para delimitar o *templum* ou parte do céu de onde observava os presságios.

A fé nestas supersticiosas previsões foi depressa abalada. Conhece-se o procedimento de Clódio Pulcro, que, descontente com os seus presságios, mandou lançar ao mar os frangos sagrados, dizendo que os fizessem beber, já que não queriam comer. Catão e depois dele Cícero asseguravam que dois áugures, falavam dos áugures privados, não podiam olhar-se sem rir. Também Aníbal tinha razão em zombar do Rei da Prússia, que julgava mais útil consultar as entranhas de uma bezerra do que seus mais hábeis generais.

Auspícios é um termo genérico que designava entre os romanos os diversos presságios que se tiravam no geral do voo, do canto das aves e da maneira como elas comiam. Os responsáveis pela observação eram designados como áuspice ou áugure.

Os arúspices eram de origem etrusca e pertenciam a uma classe de sacerdotes romanos que faziam prognósticos, consultando as entranhas das vítimas oferecidas em sacrifícios. Rômulo estabeleceu em Roma os três primeiros arúspices e, aos poucos, prosperaram a ponto de formarem uma verdadeira ordem. Além do exame das entranhas das vítimas, tinham a tarefa de interpretar os tremores de terra, relâmpagos, eclipses etc. O termo aruspicina ou aruspicação é arte dos arúspices.

Cícero, em seu tratado *De Divinatione* (Tratado da Adivinhação), colocando-se em sua postura estoica, retrata a adivinhação em seus aspectos contraditórios e duvidosos, afirmando que a adivinhação é uma atividade do campo do insondável, apesar de ser uma espécie de necessidade que as pessoas têm de adiantar o que lhes vai acontecer. Em todo o tratado, ele fala dos sonhos e suas interpretações, dos auspícios e das atividades dos arúspices, além de relatar casos e situações envolvendo pessoas e acontecimentos marcantes da história.

A argumentação que coloca em dúvida a validade da adivinhação é aquela pela qual Cícero acredita que, se se recorre à adivinhação, o que havia sido traçado pelo destino acaba sendo posto em cheque pelo acaso da adivinhação, pela sua suposta imprecisão, uma vez que cada adivinho pode deduzir um presságio dife-

rentemente de outro; e torna-se difícil saber o que determina a leitura do mesmo através do exame das vísceras, uma vez que nunca serão conhecidos os critérios que nortearam tal leitura.

Cícero arrola muitos exemplos de pessoas famosas que recorreram a tais práticas, mas em tudo tem uma posição bastante cética em relação à adivinhação, acreditando que ela não suplanta a sua conduta estoica que valoriza a autodeterminação, a constância e a crença no destino, em tudo isso não acreditando no sentido de valorizar o que os adivinhos teriam a dizer em determinada encruzilhada da existência. O tratado *De Divinatione* dá um especial relevo à interpretação dos sonhos como uma forma de premonição quanto aos acontecimentos futuros, citando, por exemplo, o caso de César que sonhara dias antes de seu assassinato com imagens que apontavam para o seu fim iminente.

#### **4. O fundamento religioso do discurso *De Haruspicum Responsis***

O discurso em estudo tem um fundamento religioso, partindo de um intuito de defesa de sua própria casa, que se encontrava em suposta situação de falta para com os deveres religiosos de um romano, Cícero aborda todos os *optimates* de seu tempo, suas causas e mazelas, em especial Clódio, autor da acusação feita contra a sua casa. A religião e a política têm intrincadas relações no mundo clássico e, neste discurso de pequena extensão, Cícero mostra sua maestria retórica, ao articular a tradição religiosa romana dentro do cenário político do conturbado final da República, atento às contradições do seu tempo e à defesa das instituições republicanas, em cuja defesa inclui a sua pessoa e a sua casa.

#### **5. O léxico referente às práticas religiosas, cultos e ao sagrado em geral**

O texto do *De Haruspicum Responsis* traz uma quantidade expressiva de termos e expressões que remetem, direta ou indire-

tamente, à prática ou às concepções religiosas do tempo e da sociedade em que viveu Cícero, nos quais pode-se situar tal texto.

As cerimônias são aludidas no referido texto com os seguintes vocábulos: *altare*, *cruentare*, *hostia*, *sacerdos*, *expiatio*, *epulae*, *flamen*, *magmentarium*, *sacellum*, *sacrificium*, *sacrum*, *sacrilegium*, *maleficium*, *maledictum*, *fanum*, *crocota*, *antistes*.

O termo *altare* é de emprego raro, equivaleria em nossa língua atual a altar, tanto quanto *ara*. A diferença é que *altare* indica um dispositivo alto, mais alto do que costuma ser uma *ara*. O texto utiliza *altare* para ênfase e expressividade, ao se referir à indecência de Clódio “*ab altaribus religiosissimis fugatus*”: expulso dos altares sacratíssimos. (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 9).

As cerimônias sagradas aparecem no texto descritas com o substantivo neutro *sacrum*, que poderia também ser a forma equivalente do adjetivo neutro correspondente a sagrado. O ato de conferir sacralidade a alguém ou a alguma coisa é atualizado com um *sacrificium*, formado da raiz do adj. *sacrum* + raiz do verbo *facere*, que resultaria no sentido de tornar sagrada alguma coisa, mediante a oferta de uma vítima (*hostia*), com ou sem libação (*libatio*) que seria o ato de derramar vinho entre os cornos da vítima. A violação do sagrado, seja a profanação dos lugares, seja o desrespeito aos deuses ou a violação dos velhos costumes dos antepassados (*mos maiorum*), cabe na noção de sacrilégio (*sacrilegium*), para o qual cabe o sacrifício de expiação.

O sacrifício de animais acarretava o derramamento de sangue, e a efusão de sangue era considerada como muito agradável à divindade. Carregam esta conotação os seguintes termos: *cruentare*, *crudelis*, *cruentus*, *crudelissime*. Uma busca no texto de Cícero revela que a prática religiosa de sacrifícios de animais servia de base para a construção de metáforas acerca da prática política. “*...suo ductu et imperio cruento illo atque funesto...*”: com aquela sua direção e comando sanguinário e nefando. (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 3). Em outra passagem, ao narrar fatos com personagens humanos, Cícero alude ao mesmo termo utilizado nas

cerimônias sacrificiais “...Secures suas cruentari scelere noluit...”: Seus machados não quis que fossem ensanguentados com um crime. (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 35).

O termo *sacerdos* (sacerdote), bem como sua função correspondente *sacerdotium* (sacerdócio) aparece no texto. O sacerdote flamínio é aquele que se dedica ao culto de um deus específico, como, no exemplo do texto, o flamínio de Marte, L. Lântulo, “*flamen Martialis*” (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 12). Lântulo, que aparece qualificado com a função do sacerdócio, o é como costuma acontecer a todo magistrado ou pontífice, já que o sacerdócio é geralmente atribuição típica do cargo de magistrado. A esta função corresponde o apelativo *antistes*, que corresponderia à dignidade de bispo ou às variações de título dessa dignidade da Igreja Católica. A citação seguinte descreve as tarefas e funções abarcadas pela função sacerdotal:

...*Te appello, Lentule, – tui sacerdoti sunt tensae, curricula, praecentio, ludi, libationes epulaeque ludorum...*:

Faço apelo a ti, Lântulo, os teus carros sagrados, os carros comuns, o prelúdio musical, os jogos, as libações e os banquetes dos jogos pertencem a teu sacerdócio. (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 21).

Há no texto o vocábulo *crocota*, vestido açafião, usado pelas mulheres e sacerdotes de Cibele. Mesclando uma série de elementos incompatíveis, dos mais sagrados aos mais profanos, Cícero constrói a caricatura de Clódio, a quem dirige sua invectiva:

...*P. Clodius a crocota, a mitra, a muliebribus soleis purpureisque fasceolis, a strophio, a psalterio, a flagitio, a stupro est factus repente popularis...*:

P. Clódio, partindo de um vestido açafião, um turbante, sandálias de mulheres e fitinhas cor de púrpura, um porta-seios, uma harpa, uma infâmia, um estupro, tornou-se, de repente, membro do partido popular. (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 44).

Os lugares sagrados são alvo de alusão no texto *De haruspicum responsis*. *Fanum* designa o termo genérico para designar local sagrado; *sacellum* designa o que hoje conhecemos como capela e *magmentarium* indica o santuário para sacrifícios adicionais. “...*Putant enim ad me nonnulli pertinere magmentarium Telluris*

*aperire...*”: Alguns consideram, pois, que abrir o *magmentarium* de Télus a mim pertence (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 31). A governos monstruosos como o de Pisão, Cícero atribui ações restritivas quanto à cultura religiosa do povo romano:

*...L. Pisonem quis nescit his temporibus ipsis maximum et sanctissimum Dianae sacellum in Caeliculo sustulisse ?...:*

Quem desconhece que L. Pisão destruiu, nesses últimos tempos, uma capela muito grande e muito sagrada de Diana no Celículo? (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 32).

Há um tipo específico de sacrifício que é o de expiação, para aplacar a ira dos deuses e fazer cessar os males que afetam a vida dos homens em sociedade.

*...Audio quibus dis uiolatis expiatio debeatur...:*

ouço a quais deuses violados seria devida uma expiação (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 21).

*...Miores nostros... portentorum expiationes Etruscorum disciplina contineri putauerunt...:*

Nossos antepassados acreditaram que as expiações dos etruscos estavam contidas na disciplina dos etruscos (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 18).

A suspeita de que houve profanação dos jogos constituiria um malefício, coisa que requereria reparação ou expiação: “*...Multi enim sunt, credo, in quos huius malefici suspicio cadat!...*”: Existem muitos, na verdade, creio eu, sobre os quais cairia a suspeita deste malefício! (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 37). Também a maledicência dá ensejo à necessidade de expiação:

*...Quamquam, si me, tantis laboribus pro communi salute perfunctum, efferret aliquando ad gloriam in refutandis maledictis hominum improborum animi quidam dolor, quis non ignosceret ?...:*

Aliás, quem não me perdoaria se, consumido por tantas fadigas em prol da salvação comum, certa dor do espírito me levasse por vezes à glória, para refutar as maledicências dos homens maus? (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 17).

As concepções religiosas se acham representadas no texto pelos seguintes vocábulos: *supplicium*, *potestas*, *numen*, *fatum*, *fatalis*, *fas/ius*, *anniuersarius*, *Apollo*, *sanctus*, *uotum*.

Os deuses têm um ser, impingem sobre a vida do homem seus códigos e determinam penalidades sobre quem infringe seus desígnios. O ser dos deuses é o *numen*, que é aquilo que faz os deuses serem o que são: a força física de Hércules, a sabedoria de Minerva, a majestade de Júpiter. Assim é que Cícero diz que o *numen* dos deuses tudo rege e governa: “...*quod deorum numine omnia regi gubernarique perspeximus...*”: porque vimos claramente que, pelo poder dos deuses, todas as coisas são reguladas e governadas (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 19). O substantivo *potestas* aparece no texto, mas não se aplica aos deuses, e sim aos homens:

*...Quamquam ad facinoris disquisitionem interest adesse quam plurimos, – ita est enim interpretatio illa pontificum ut eidem potestatem habeant iudicum – religionis explanatio uel ab uno pontifice perito recte fieri potest, – quod idem in iudicio capitis durum atque iniquum est – tamen sic reperietis frequentiores pontifices de mea domo quam unquam de caerimoniis uirginum iudicasse...:*

...ainda que seja interessante que haja muitíssimas pessoas presentes à investigação do delito – assim é, pois, a famosa interpretação dos pontífices, que tenham para o mesmo caso o poder de juízes – ou poderia a explicação religiosa ser feita, acertadamente, por um só pontífice perito – porque, a mesma situação é dura e injusta em um julgamento capital – assim verificareis que pontífices emitiram julgamento sobre a minha casa, em número muito maior do que, algum dia, sobre as cerimônias das virgens (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 13).

O substantivo *supplicium* refere-se a uma súplica dirigida aos deuses, seja para obter alguma coisa, seja em ação de graças, ou como marca de submissão, mas tendeu a especializar-se no sentido sacrifício oferecido para aplacar os deuses como sequência a uma falta cometida, ou tem, na língua comum, sem dúvida, por eufemismo, o sentido de “castigo” infligido, depois o suplício. Aparece no texto a ocorrência desse substantivo na seguinte passagem:

*...Secures suas cruentari scelere noluit; nomen quidem populi Romani tanto scelere contaminavit ut id nulla re possit nisi ipsius supplicio expiari...:*

Seus machados não quis que fossem ensanguentados com um crime; certamente manchou o nome do povo romano com tão grande crime que não poderia ser expiado com nenhuma outra coisa senão com suplicio de si próprio (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 35).

O nome *anniuersarius* significa, etimologicamente, o que volta a cada ano. Este termo marca a sua aparição no texto na seguinte passagem:

*... L. Pisonem quis nescit his temporibus ipsis maximum et sanctissimum Dianae sacellum in Caeliculo sustulisse ? adsunt uicini eius loci; multi sunt etiam in hoc ordine qui sacrificia gentilia illo ipso in sacello stato loco anniuersaria factitarint...:*

Quem desconhece que L. Pisão destruiu, nesses últimos tempos, uma capela muito grande e muito sagrada de Diana no Celículo1? Estão presentes aqui vizinhos daquele lugar; há muitos também neste senado que passaram a celebrar, continuamente, os sacrifícios anuais de família, naquela mesma capela, em lugar estabelecido (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 32).

*Sanctus* é o participio passado de *sancio* (consagrado, sacramentado, estabelecido) e aparece no texto como “consagrado”: “...*quae denique nostri maiores tam sancta duxerunt ...*”: essas coisas que nossos antepassados julgaram tão consagradas (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 28). *Fas* é aquilo que agrada aos deuses, e os homens só estarão no beneplácito dos deuses se o que fizerem não estiver em desacordo com essa espécie de direito divino, a que se chama *fas*. Cícero lembra a oposição de *fas / ius*, oposição entre a vontade dos deuses e as leis humanas: “...*Oratores contra ius fasque interfectos...*”: “Oradores foram assassinados contra o direito dos homens e o dos deuses.” (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 34). Os homens mantêm comércio com os deuses na base de promessas (*uotum*):

*...nostri imperatores maximis et periculosissimis bellis huic deae uota facerent eaque in ipso Pessinunte ad illam ipsam principem aram et in illo loco fanoque persoluerent...:*



no decorrer de guerras bastante importantes e perigosas, nossos generais faziam, porém, promessas a esta deusa e as pagavam, na própria cidade de Pessinunte, em frente ao próprio famoso altar principal e no famoso lugar consagrado (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 28).

Há menção a diversos deuses, entre eles Apolo e os deuses do destino (*fatum*) e o adjetivo correspondente (*fatalis*). O destino é uma divindade cega, inexorável, nascida da Noite e do Caos. Todas as outras divindades lhe estavam submetidas. Os céus, a terra, o mar e os infernos estavam sob seu império: nada podia mudar o que ele tivesse resolvido; em resumo, o Destino era, ele próprio, essa fatalidade, segundo a qual tudo acontecia no mundo. Júpiter, o mais poderoso dos deuses, não pode aplacar o Destino, nem a favor dos outros deuses, nem a favor dos homens. As leis do destino eram escritas desde toda a eternidade, em um lugar onde os deuses podiam consultá-las. Seus ministros eram as três Parcas, eram elas encarregadas de executar suas ordens. Representam-no tendo sob os pés o globo terrestre, e agarrando nas mãos a urna que encerra a sorte dos mortais. Dão-lhe também uma coroa recamada de estrelas, e um cetro, símbolo de seu poder soberano. Para fazer entender que ele não variava, os antigos o representavam por uma roda que prende uma cadeia. No alto da roda está uma grande pedra, e em baixo duas cornucópias com pontas de flechas. São as leis cegas do Destino que tornaram culpados tantos mortais, apesar de seu desejo de permanecer virtuosos: em Ésquilo, por exemplo, Agamenão, Clitemnestra, Jocasta, Édipo, Etéocles, Polinice e outros não podem subtrair-se à sua sorte. Só os oráculos podiam entrever e revelar aqui em baixo o que estava escrito no livro do Destino. A figura de P. Cipião aparece como predestinada para a destruição de Cartago, depois de vários golpes aplicados por inúmeros imperadores:

*...Etenim, ut P. ille Scipio natus mihi uidetur ad interitum exitiumque Carthagini, qui illam, a multis imperatoribus obsessam, oppugnatam, labefactam, paene captam, aliquando quasi fatali aduentu solus euertit, sic T. Annius ad illam pestem comprimendam, extinguendam, funditus delendam natus esse uidetur et quasi diuino munere donatus rei publicae...:*

Com efeito, como o famoso P. Cipião me parece nascido para a derrota e destruição de Cartago, que, sozinho, com uma espécie de chegada fatal, outrora revolveu aquela, por muitos imperadores invadida, sitiada, arruinada, quase capturada, assim T. Ânio parece ter nascido para frear, extinguir, destruir completamente aquela ruína e, por uma espécie de presente divino, ter sido concedido à República (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 6).

Os jogos se tornam importantes neste texto, porque sobre eles recai a suspeita de que foram profanados ou celebrados sem o devido cuidado. A eles se referem os seguintes vocábulos: *megalésia*, *curriculum*, *tensae*, *praecentio*. *Curriculum* é carro comum, *tensa* é carro sagrado, *praecentio* é prelúdio musical.

Há inúmeras menções ao nome dos jogos megalésios, em latim *Megalésia*. Veja a seguinte ocorrência:

*...Nam quid ego de illis ludis loquar, quos in Palatio nostri maiores ante templum in ipso Matris Magnae conspectu Megalesibus fieri celebrarique uoluerunt, qui sunt more institutisque maxime casti, sollemnes, religiosi, quibus ludis primum ante populi consessum senatui locum P. Africanus, iterum consul, ille maior dedit, ut eos ludos haec lues impura polluerit?...:*

Por que, pois, eu vos falarei daqueles jogos que nossos antepassados quiseram que fossem feitos e celebrados no Palatino, em frente ao templo e sob o próprio olhar da Grande Mãe, nos jogos megalésios, que são pelo costume e instituições imensamente castos, solenes e religiosos, a cujos jogos aquele nosso antepassado P. Africano, cônsul em segundo mandato, pela primeira vez reservou lugar no senado, diante do assento do povo, para que este flagelo impuro tenha profanado aqueles jogos? (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 24).

Na sequência seguinte, aparecem os seguintes vocábulos que entram na composição de uma celebração dos jogos:

*...Te appello, Lentule – tui sacerdoti sunt tensae, curricula, praecentio, ludi, libationes epulaeque ludorum ...:*

Faço apelo a ti, Lêntulo, os teus carros sagrados, os carros comuns, o prelúdio musical, os jogos, as libações e os banquetes dos jogos pertencem a teu sacerdócio (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 21).

## 6. O léxico referente às práticas divinatórias

O texto anunciará, no título, que tratará das respostas dos arúspices e é sobre essas respostas que Cícero articula sua oratória. Evidencia-se no texto a ocorrência dos seguintes vocábulos que se referem à prática divinatória: *augur*, *augustus*, *augurium*, *auspicium*, *haruspex*, *monstrum*, *ostentum*, *omen*, *portentum*, *prodigium*, *signum*, *praedicatio*.

*Haruspex* é um substantivo composto de *harum* (entranhas, vísceras) + *spicio* (olhar), daí olhar, examinar as entranhas; como da mesma forma *auspicium*, de *avis* (ave) + *spicio* (olhar), olhar, examinar as aves, seu voo. Cícero retorna sempre às falas dos arúspices como motivação de sua arenga e sustentação de sua extensa e densa argumentação. Assim observa-se, como ocorre em praticamente todas as situações, que os arúspices aparecem via de regra como sujeito dos verbos *dicere* e *loqui* : “...*Sed, quoniam mea causa expedita est, uideamus nunc quid haruspices dicant...*”: Mas, já que minha causa foi resolvida, vejamos agora o que diriam os arúspices (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 18).

*Augur* designa o águere, sacerdote que fornece os presságios que asseguram o crescimento de um empreendimento. O adjetivo derivado é *augustus*, consagrado pelos águeres ou empreendido sob augúrios favoráveis. O adjetivo só se aplica a coisas, durante todo o período republicano; apenas no ano 727 de Roma é que se vê esse adjetivo aplicado a Otávio, com o sentido do grego Σεβαστός (a quem se deve reverência). *Augurium* designa o presságio favorável no sentido mais amplo da palavra. É um termo muito mais compreensivo que *auspicium*, que designa simplesmente a observação dos pássaros, e a época arcaica distingue nitidamente os dois termos. Mas a identidade fonética da sílaba inicial e também o fato de que o presságio mais fácil a tomar e o mais difundido era fornecido pela observação do voo dos pássaros causaram as confusões de sentido – de resto parciais – entre *augur*, *augurium* e *auspex*, *auspicium*. Deve-se notar que nunca *auspex* foi empregado para designar a qualidade de *augur*. *Augur* é título oficial, sacerdote magistrado, fazendo parte de um colégio,

cuja ação é submetida a regras. De *augur* derivam as formas verbais ativas e depoentes *auguro* e *auguror*, de que derivam augurar, inaugurar, sendo que o depoente não aparece antes de Cícero. A forma que dá origem a nossos vocábulos agouro é aquela que sofreu dissimilação e que aparece na época imperial *agurium* e *agustus*, do qual derivam o nome mês de agosto, do calendário em vigência até hoje (cf. ERNOUT, 2001, p. 57). O termo *augur* aparece no texto em uma situação na qual, referindo-se a Clódio, Cícero remete à consulta que seu adversário fazia aos áugures:

*...Augures interrogabat, quae ita lata essent, rectene lata essent; illi uitio lata esse dicebant...:*

Perguntava aos áugures quais coisas, nessas condições, haviam sido manifestadas e se haviam sido manifestadas corretamente; diziam-lhe que haviam sido manifestadas com deficiência (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 48).

A palavra *monstrum* ou *monestrum* que traduzimos por prodígio é um termo do vocabulário religioso, da mesma raiz de *monéo* e significa prodígio que dá advertência acerca da vontade dos deuses; como consequência, objeto ou ser de caráter sobrenatural, monstro.

*Monstra dicuntur naturae modum egredientia, ut serpens cum pedibus, avis cum quattuor alis, homo duobus capitibus, iecur cum distabuit in coquendo:*

São chamados prodígios aqueles seres que ultrapassam o modo da natureza como a serpente com pés, a ave com quatro asas, o homem com duas cabeças, o fígado que se dissolveu ao cozinhar (Sexto Pompeu Festo, gramático latino do séc. II d.C.).

*Ostentum* tanto quanto *portentum* traduzem-se por prodígio, presságio, portento, maravilha. *Ostentum* tem também a mesma raiz do verbo *ostendo* que quer dizer mostrar. *Portentum* é derivado de um composto de *por* + *tendo* e designa um presságio revelado por algum fenômeno estranho ou contrário às leis naturais; daí “coisa maravilhosa, monstruosidade, monstro”.

*Prodigium* teria etimologia contestada. Pensa-se na formação *prod* + *agiom*, que faria pensar na raiz de *ago*, mas também há

hipóteses que fazem pensar também na formação desse substantivo a partir da raiz de *aio*: palavra profética.

*Omen* significa presságio, e dá a entender que *omen* tem muitas vezes o sentido de palavra de bom ou de mau augúrio, presságio dado pela voz, e *nomen* está sempre em estreita ligação com *omen*: *bona nomina, bona omina* (bons nomes, bons presságios). De *omen*, temos a derivação *ominosus*, que se dizem de toda espécie de presságios. Outros itens lexicais derivados de *omen*: *ominor, ominaris* etc; *abominor, -aris* etc.

No trecho seguinte, encontra-se a indicação de que as previsões dos deuses do destino se acham contidas nos livros dos advinhos de Apolo. É o trecho seguinte:

*...Ego uero primum habeo auctores ac magistros religionum colendarum maiores nostros, quorum mihi tanta fuisse sapientia uidetur ut satis superque prudentes sint qui illorum prudentiam non dicam adsequi, sed quanta fuerit perspicere possint, qui statas sollemnisque caerimonias pontificatu, rerum bene gerendarum auctoritates augurio, fatorum ueteres praedictiones Apollinis uatum libris, portentorum expiationes Etruscorum disciplina contineri putauerunt...:*

Eu, primeiramente, tenho nossos ancestrais como inspiradores e mestres das práticas religiosas a serem cultivadas, dos quais me parece ter sido tão grande a sabedoria, que são suficientemente e superiormente prudentes aqueles que poderiam, eu não diria, alcançar a prudência dos antepassados, mas examinar claramente o quão extensa ela foi. Eles, que julgaram que as cerimônias estabelecidas e solenes estão contidas no pontificado, que as garantias estão contidas no augúrio dos empreendimentos a serem bem conduzidos, que as antigas profecias dos destinos estão contidas nos livros dos advinhos de Apolo e as expiações das calamidades estão contidas na doutrina dos Etruscos (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 18).

Referindo-se à Grande Mãe, de cujos jogos Cícero denuncia a profanação, Cícero lembra os sinais (*signa*) por meios dos quais se pode entrever o perigo:

*...Haec igitur uobis, haec populo Romano et scelerum indicia ostendit et periculorum signa patefecit...:*

Foi esta, pois, que a vós, esta que ao povo romano mostrou os indícios dos crimes e revelou os sinais dos perigos (CARPINETTI & CORRÊA, 2013, p. 24).

O termo *praedicatio*, que se traduz por proclamação, elogio, profecia aparece, entre várias ocorrências

#### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CARPINETTI, Luís Carlos Lima; CORRÊA, L. B. *O discurso de Cícero De Haruspicum Responsis: Guia de Leitura*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2013.

## ANIMAL E HUMANO NO LIVRO III DAS *GEÓRGICAS* DE VIRGÍLIO

Matheus Trevizam (UFMG)  
[matheustrevizam2000@yahoo.com.br](mailto:matheustrevizam2000@yahoo.com.br)

### 1. *Introdução do tema e primeira exemplificação geral, externa ao livro III*

Os olhares do crítico para as *Geórgicas* virgilianas parecem, com muita frequência, convidar ao avanço das leituras para além da obviedade da superfície. Ocorre, na verdade, que o poeta escolheu, neste poema, os meros assuntos rústicos como uma espécie de suporte metafórico para a discussão de ampla gama de questões mais profundas, como os destinos de Roma em um tempo tão conturbado e incerto quanto o fim das guerras civis,<sup>1</sup> o papel do divino em nossa realidade cotidiana,<sup>2</sup> os eventuais nexos entre diligência e violência na atuação do *rusticus* sobre a natureza domada do *fundus* em que opera,<sup>3</sup> os limites entre nossa condição humana e outros possíveis modos de existir no mundo...<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Wilkinson, 1997, p. 161: Suppose this passage (l, 498-504) were written at the end of 36 or early in 35. That is just about the time we should presume that Virgil was finishing Book I. The finale follows quite naturally and embodies the emotions of the day. Virgil would not feel called upon to modify it later. I much prefer this conception to the idea that the lines about Caesar were inserted after Actium, even though a man of thirty-four could still be called *iuuenis*. There was a feeling abroad about this time that Rome must be under a primal curse which someone had to expiate.

<sup>2</sup> Cf. WILKINSON, 1997, p. 151-152: If asked to formulate a *Credo*, Virgil would probably have been reluctant; but, if pressed, he might have complied somewhat as follows: 'I believe that there is a power working in the universe. Sometimes I call it simply "natura", but with a more positive feeling than Lucretius, who uses the term rather as a personification of the way in which things work: it is a kind of life-force – *quippe solo natura subest*. More often, especially in human and moral contexts, I call it "Jupiter" or "Pater".'

<sup>3</sup> Cf. Virgil, 1994a, p. 196: 210-11 *illae altum nidis petiere relictis, / at rudis enituit impulsu uomere campus*: this captures the dilemma of Book 2, and of the poem as a whole: cultural progress imposes loss and suffering on nature; to ignore the latter ('*enituit* suggests

A respeito desse último polo significativo, ricamente “acoplado” à trama de todo o poema, importa para nós, de início, atentar para o fato de que a confusão de barreiras entre os vários reinos naturais (humanidade, animalidade e universo botânico) não constitui algo exclusivamente ligado aos assuntos rústicos do terceiro livro da obra, ou seja, ao âmbito pecuário ali abordado, mas também se dispersa por vários outros pontos do texto:

Ac dum prima nouis adolescit frondibus aetas,  
 parcendum teneris; et dum se laetus ad auras  
 palmes agit laxis per purum immissus habenis, 365  
 ipsa acie nondum falcis temptanda, sed uncis  
 carpendae manibus frondes interque legendae.  
 Inde ubi iam ualidis amplexae stirpibus ulmos  
 exierint, tum stringe comas, tum brachia tonde:  
 ante reformidant ferrum: tum denique dura  
 exerce imperia et ramos compesce fluentis. 370

E, enquanto se desenvolve a primeira idade com novas folhas, as tenras devem-se poupar; e enquanto se impele alegre aos ares a vara, atirando-se pelo espaço com rédeas soltas, a videira ainda não deve ser experimentada a corte de foice, mas com as mãos em gancho devem ser retiradas as folhas e colhidas do meio. Depois, quando já saírem, tendo abraçado os olmos com fortes troncos, então poda a coma, então corta os braços: antes, temem o ferro: então, enfim, exerce duros comandos e reprime os ramos espalhados.

(*Geórgicas* II, 362-370, tradução minha).

As linhas acima, que foram extraídas do livro II das mesmas *Geórgicas*, no qual o poeta se ocupa de discorrer sobre aspectos variados do tópico rústico da arboricultura, exemplificam para o leitor um momento de interpenetração entre o mundo das plantas e o dos seres humanos. Trata-se, como notamos, de um trecho no

---

beauty and order in contrast with what was previously wild and rugged' (Page) is to simplify and distort the poem.

<sup>4</sup> Cf. Wilkinson, 1997, p. 124: In Virgil both ploughman and yokemate are distressed at the loss of a fellow worker. Their feeling is social. 'Quid labor aut benefacta iuuant?' as one said in laments of the human dead: 'Ah, what avails...?'



qual o *magister* agrário preceitua ao *discipulus* sobre os corretos tratos à videira em cada fase vital da planta: dessa maneira, quando o pé de uvas ainda é jovem e, portanto, não tão capaz de resistir a duras medidas da parte do agricultor, mesmo que com o intuito de “limpá-lo” ou fazê-lo desenvolver-se com esmero, “deve-se poupar”. É bastante significativo do efeito antropomorfizante que aventamos ter Virgílio empregado em v. 362 o termo *adolescit* para referir-se ao desenvolvimento vegetal, pois, como sabemos, tal palavra facilmente nos remete ao próprio plano da formação de jovens humanos: no dicionário latino-francês de Félix Gaffiot, na verdade, registram-se os sentidos “jeune homme/jeune femme” para o substantivo *adulescens* e “grandir, se développer” para o próprio verbo *adolescere* (GAFFIOT, 1934, p. 51). Ora, embora esse último também se possa aplicar à designação do crescimento de plantas e seres vivos *em geral*, a própria existência de elementos adicionais na sequência, fortemente associáveis a um vocabulário em princípio indicador de *peessoas*, parece-nos reforçar e permitir, desde as linhas do começo do excerto, uma leitura como aquela aqui proposta.

São tais elementos os vocábulos *comas* (“coma”, “cabeleira”) e *brachia* (“braços”), de v. 368, bem como *reformidant* (“temem”), de v. 369, e *exerce imperia* [“exerce (duros) comandos”], de v. 370, pois, a rigor, designam partes da anatomia humana ou experiências que preferiríamos, do ponto de vista lógico, relacionar a homens e mulheres, não a simples videiras. No caso das duas últimas expressões mencionadas, importa distinguir que *reformidant* se refere a algo experimentado *pelas próprias* parreiras, enquanto *exerce imperia* a algo que *se impõe* sobre elas, por uma espécie de endurecimento da atitude do *agricola* para com as plantas quando, já amadurecidas e robustas, toleram tratos de cultivo mais enérgicos. Com isso aludimos inclusive à “poda” das folhas dessa espécie arbórea (*stringe* – v. 368), bem como ao “corte” (*tonde – idem*) de seus ramos, atitudes vinculadas a alguma violência na medida em que em si correspondem a coibir e extirpar partes integrantes do “corpo” das parreiras.

Deve-se explicar, por outro lado, que a ideia de “exercer comandos” sobre as plantas contribui para humanizá-las na medida em que nos faz pensar em contextos fortemente vinculados à imposição social da disciplina, a exemplo daqueles educacionais, militares<sup>5</sup> ou mesmo políticos, como se, ultrapassada a juventude, então devessem experimentar com mais ênfase um jugo constritor de seus impulsos de plena liberdade. Quanto ao emprego do verbo *reformidare* (“temer”), evidentemente se trata de algo aplicado a parreiras apenas por um mecanismo de licença poética, já que normalmente não se diria que uma planta pudesse ter tais sentimentos.

Na sequência de nossa exposição, buscaremos descrever como tal efeito de esmaecimento de barreiras entre mundos (humano e animal) se dá no próprio livro III das *Geórgicas*, parte da obra favorecedora de semelhantes elaborações por parte do poeta na medida em que a amiudada abordagem do tema do trato humano com o gado favorece, naquele contexto, frequentes justaposições entre os traços definidores de nossa espécie e os dos seres “irracionais”.

## **2. *Animal e humano no livro III das Geórgicas: superficial diferenciação, identificação pela experiência do Amor e da Peste, ou por outros fatores***

Em termos de sua estruturação, já se observou,<sup>6</sup> o livro III das *Geórgicas* divide-se em duas metades, respectivamente identi-

---

<sup>5</sup> Também em *Geórgicas* II, 279-283 o poeta aproxima o trato das vinhas, postas em *disciplinadas* fileiras, daquele cabível a um exército humano a comandar (TREVIZAM, 2006, p. 198).

<sup>6</sup> Cf. VIRGIL, 1994b, p. 95-96: 284-94 The second proem – The proem to the second half of the book (treating smaller animals) balances that at 1-48; see 292-3, 294nn. The passage also looks to the opening of Book 4 (286, 289-90nn.). This proem helps to underscore the bipartite nature of the book, and ultimately to emphasize the two great crescendos which in each half follow the technical or didactic parts – the twin devastations brought by *amor* and by the plague. On the poetic programme of these lines see introduction, pp. 1-3.

ficadas com a inicial parcela de abordagem do trato dos animais de grande porte – bovinos e equinos – e a seção seguinte, na qual os pequenos rebanhos – de ovinos e caprinos – passam a receber a atenção do *magister* didático. A passagem de uma a outra, inclusive, é formalmente sinalizada nesta obra por meio do artifício da intercalação de um “segundo prólogo” (v. 284-294), espaço para que o poeta “se desculpe” pela humildade do assunto técnico que vai adentrar – o trato dos animais menores, bem o vimos –, ao mesmo tempo em que reconhece na dificuldade mesma de sustentar poeticamente semelhante empresa uma forma de diferenciar-se do comum dos autores,<sup>7</sup> os quais preferem manter-se em “rotas” mais seguras, mas também menos promissoras sob estritos âmbitos criativos.

Como impressão inicial a respeito das relações estabelecidas no livro em pauta entre os seres humanos e os animais, sobressai-se, conforme esperado em uma parte da obra ocupada da pecuária, o aspecto da *cura*, ou “cuidado” que se dá como algo direcionado do polo de forças inteligente e “superior” (o homem) para o “inferior” (os animais). Esses necessitam, assim, ser selecionados desde antes da fecundação, através da escolha das melhores matrizes reprodutoras (v. 49-71); além disso, os bons garanhões devem apresentar, como traços físicos, o colo ereto, o ventre pouco volumoso, o peito abundante em músculos... (v. 72-94). Ainda neste aspecto reprodutivo, início de tudo em semelhante parte da lida rústica, o *magister* didático esclarece que, no tempo da monta, antes convirá emagrecer as *fêmeas*, mas *engordar* os machos, no primeiro caso para evitar o entorpecimento dos órgãos reprodutivos; no segundo, para que os filhotes não repercutam, com a própria fragilidade física, a débil compleição dos pais (v. 123-156).

Depois do nascimento da cria, os cuidados se voltam para os próprios filhotes, quer sejam da espécie bovina, quer da espécie

---

<sup>7</sup> *Geórgicas* III, 291-293: *Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis/ raptat amor; iuuat ire iugis, qua nulla priorum/ Castaliam molli deuertitur orbita cliuo.* – “Mas do Parnaso pelas desertas escarpas me arrebatou/ o doce amor; agrada seguir nas alturas, por onde nenhum carro/ dos predecessores vai dar a Castália por suave encosta” (tradução minha).

equina: esses derradeiros, assim, devem ser “educados” para os afazeres bélicos, de transporte e competitivos de que, talvez, um dia irão ocupar-se. Isso se dá inclusive com expô-los aos barulhos das trombetas, das rodas e dos freios (v. 179-208) para criar, pelo hábito, a tolerância. Por sua vez, os animais de menor porte não menos necessitam das atenções e próximas medidas dos donos: então, para as ovelhas, é forçoso cuidar de que disponham de ervas para alimentar-se nos redes, bem como de palhas estendidas sobre o solo de seu local de descanso, medida profilática contra os males da sarna e da gota, advindos da friagem (v. 284-299).

Quanto às cabras, necessitam de água fresca e de medronhos e, embora não tenham tanta utilidade quanto os ovinos, não deixam de oferecer itens de valia para o *agricola*, como os pelos empregados em determinados têxteis grosseiros (v. 300-313). Além disso, enquanto se deve cuidar de que elas mesmas pastem nos bosques, em meio a carvalhos e ameixeiras, as ovelhas se alimentam diariamente nos campos, segundo o andamento de uma rotina por que zela seu cuidador, a fim de evitar-lhes os danos do calor excessivo, da fome e da sede (v. 314-338). Para a obtenção do leite, convém alimentar os animais com codesso, lódão e ervas salpicadas de sal, e com ele se faz o queijo, transportado à cidade para o comércio (v. 394-403).

Por fim os cães, empregados para a guarda nos *fundi rustici*, devem de preferência ser nutridos com o gordo soro do leite e escolhidos de modo a nada temerem, nem os ladrões, nem os lobos, nem os assaltantes (v. 404-413). Afastam-se as serpentes das imediações dos locais onde se movimentam e alojam os animais domésticos com o emprego de medidas como a queima da madeira de cedro e do gálbano em tais áreas, pois que, talvez, essas substâncias teriam propriedades repelentes (v. 414-439). Contra os males da *scabies* (“sarna”), melhor seria aos camponeses lavar as ovelhas doentes em águas correntes ou passar-lhes sobre os corpos unguentos como a cera, o enxofre e o pez (v. 440-469). Se tal doença fosse tão grave quanto a experimentada pelos animais (e até homens) na província do *Noricum* (v. 474 *et seq.*), acrescentamos,

cuidado algum bastaria para remediar o irrefreável avanço do contágio e da própria morte...

Não há que se imaginar, porém, semelhante diferenciação entre os animais e seus cuidadores no todo da presente parte das *Geórgicas*, temos insistido: na verdade, se o conjunto de medidas rústicas que acabamos de mencionar denota alguma supremacia de nossa espécie sobre os brutos, pois esses assim acabam dependendo, no ambiente camponês, das corretas e racionais ações dos donos a fim de bem alimentar-se, proteger-se das intempéries e recuperar-se de doenças menos graves, por exemplo, já um elemento *destruturador* da ordem no *fundus* como o *Amor*/ins-tinto sexual contribui para *equiparar* tais “mestres” e dominados.

A esse respeito, segundo um peculiar direcionamento dado por Virgílio à questão do sexo nesta obra,<sup>8</sup> embora se façam obviamente imperiosos os cruzamentos dos animais, com vistas à contínua renovação dos rebanhos do *rusticus*, tal força da natureza também assume aqui sentidos associáveis a tirânicos e destrutivos poderes. Ocorre, com efeito, segundo as descrições espalhadas pelo poeta ao longo do texto, que os ímpetos dos animais domésticos e selvagens, aflorados na época da reprodução, possam reverter-se em violência, sobretudo caso impedidos de concretizarem o que lhes impõem os instintos: isso explica a temível errância da leoa desejosa pelos campos, quando se esquece até dos filhotes (v. 245-246), os ataques associáveis aos ursos nos “bosques” (*silvas* – v. 248), a fúria do javali e da tigresa (v. 248), bem como os riscos, para o homem, das jornadas em meio aos “campos desertos” (*solis... in agris* – v. 249) da Líbia, em certas épocas do ano. Na sequência, o poeta continua:

Nonne uides ut tota tremor pertemptet equorum    250  
corpora, si tantum notas odor attulit auras?  
Ac neque eos iam frena uirum neque uerbera saeua,

---

<sup>8</sup> WILKINSON, 1997, p. 131: The horrific outburst lust as destroyer which comes as climax of the first part of Book 3 obliterates all memory of normal breeding. Moreover, the only loves of human beings mentioned prove disastrous – Leander, Aristaeus, Orpheus. Sexual jealousy drives the Thracian women to their horrible crime.

non scopuli rupesque cauae atque obiecta retardant  
 flumina correptosque unda torquentia montis. 255  
 Ipse ruit dentesque Sabellicus exacuit sus  
 et pede prosubigit terram, fricat arbore costas,  
 atque hinc atque illinc umeros ad uolnera durat.  
 Quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem  
 durus amor? Nempe abruptis turbata procellis  
 nocte natat caeca serus freta; quem super ingens 260  
 porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant  
 aequora; nec miseri possunt reuocare parentes  
 nec moritura super crudeli funere uirgo.  
 Quid lynces Bacchi uariae et genus acre luporum  
 atque canum? Quid quae imbelles dant proelia cerui? 265

Acaso não vês como espasmos abalam o corpo todo  
 dos cavalos, apenas com trazer o odor os ares conhecidos?  
 E já não os retardam freios humanos, duros golpes,  
 penedos, grutas escavadas e rios opostos  
 retorcendo com suas águas arrebatados montes.  
 O próprio porco sabélico se precipita, afia os dentes,  
 escava a terra com o pé, esfrega as costas numa árvore  
 e aqui e ali fortalece as espáduas para os ferimentos.  
 Que dizer do jovem em cuja medula o duro desejo revolve  
 um grande fogo? Decerto atravessa tarde, na noite escura,  
 mares agitados por tempestades que caem; sobre ele  
 tropeja a vasta porta do céu, reclamam-no os mares dilacerados  
 contra os escolhos, os pais infelizes não o podem chamar de volta,  
 nem, ainda, a moça prestes a morrer de uma morte cruel.  
 O que dos lincos mosqueados de Baco e da dura estirpe dos lobos  
 e cães? O que dos combates que os cervos imbeles travam?

(*Geórgicas* III, 250-265, tradução minha).

Ora, o que lemos no excerto acima mostra-nos também um animal não agreste como o cavalo – ou outros como o cão e o porco – em frenesi instigado pelos duros aguilhões do desejo. Isso claramente significa que *Amor*, longe de apenas confinar-se na selvageria do mundo natural pleno, isto é, aquele de todo alheio aos cuidados e operações de regramento do *rusticus*, como os bosques ou os solitários campos líbios, adentra com força ainda nos círculos onde se fazem sentir as tentativas humanas de controle.

É, porém, mais impressionante, e indicativo do caráter, na verdade, *indomável* desses instintos, o fato de que o poeta nos fale

na passagem de *seres humanos* abrasados por semelhante chama passional: o jovem (*iuuenis* – v. 258) citado corresponde, anonimamente, a um mítico Leandro, que se enamorara de Hero, sacerdotisa de Afrodite. Então, como ambos se encontravam geograficamente separados pelo Helesponto – ocorrendo que ele habitasse na cidade de Abidos, e ela em Sestos –, ele atravessava o mar a nado todas as noites, a fim de desfrutar dos encontros amorosos com a mulher (GRIMAL, 1963, p. 255). Isso continuou a ocorrer em reiteradas ocasiões, mesmo na violenta noite de tempestade em que, incapaz de resistir ao desejo de estar com a amada, ele mais uma vez se atirou às águas, vindo a morrer afogado em meio à incontrolável borrasca, bem mais forte que o vigor de seus braços. O que tal história tem a mostrar-nos é o próprio risco da exacerbação de limites advindo da experimentação de *Amor* por todos<sup>9</sup> os viventes, não só pelos brutos, pois que essa força se revela, no relato, mais intensa até que o instinto de conservação.

Alguns versos posteriores, por sua vez, continuam a dar a medida do potencial destrutivo do desejo, mesmo quando instigado por direta intervenção divina sobre os seres: em *Geórgicas* III, 266-268, o poeta apresenta um tipo de ser, as éguas, cujo ímpeto sexual era reputado o mais intenso possível na Antiguidade.<sup>10</sup> Tal evocação de extremos se dá por meio da narrativa mítica da lenda de Glauco, o filho de Sísifo, cujas éguas vieram a estraçalhá-lo vivo a dentadas depois que ele as privou do contato com os machos, pois queria tê-las mais fofas para disputar um páreo (GRIMAL, 1963, p. 166). Ora, no contexto, esse espantoso desfecho decerto se reveste dos tons religiosos de uma justa retribuição de uma divindade ofendida – a própria Afrodite – a quem a tratara com desdém, como se tais ímpetos que naturalmente desperta nos seres pudessem, simplesmente, ser ignorados. Não acreditaríamos, ainda, desprovida de razão uma associação que propusesse paralelos entre este castigo imposto a Glauco e aquele a Hipólito, igualmente

---

<sup>9</sup> *Geórgicas* III, 244: *Amor omnibus idem*. – “O desejo é o mesmo para todos” (tradução minha).

<sup>10</sup> Veja-se Aristóteles, *História dos animais* 572a8-30 (apud VIRGIL, 1994b, p. 91).

te sacrílego e ofensor de Afrodite por rejeitar taxativo os seus dons em troca dos de Ártemis...

Quando passamos à participação do tema da Peste Nórica no assunto que aqui nos interessa, ou seja, a confusão de barreiras entre seres humanos e animais do livro III das *Geórgicas*, de início se observa que esse mal, suficientemente grave para arrasar toda a vida na região atingida (v. 477 – *longe saltus lateque uacantis*: “bosques vazios em todas as direções”), teve origem por uma espécie de desarranjo atmosférico (v. 478-479), o qual causou, num primeiro momento, sintomas como a febre, o emagrecimento e a perda de massa óssea aos rebanhos dos nóricos. Assim, desesperados com o avanço da doença sobre seu bem mais preciso – os próprios rebanhos –, tais pastores inclusive recorreram a práticas sacrificiais apaziguadoras da ira de algum eventual Nume ofendido, sem, no entanto, lograr bons resultados nesse sentido: na verdade, durante os próprios ritos propiciatórios aos deuses, tiveram de presenciar sinais de mau-agouro como a queda das vítimas diante dos altares, antes de feridas a ferro, ou mesmo que os animais degolados custavam a sangrar e a ter suas entranhas consumidas pelo fogo (v. 486-497).

O agravamento da Peste, sequencialmente, levava a sintomas tão mais fortes quanto a um excruciante ardor ocular, à dificuldade respiratória, ao sangramento pelas narinas, ao inchaço da língua no espaço de toda a boca e a uma espécie de insana fúria autodestrutiva, responsável por fazer os seres atingidos dilacerarem os próprios membros a dentadas (v. 503-514). Em um tipo de absurda dissolução de limites entre todas as vítimas da doença, como nos descreve Virgílio, animais domesticados e selvagens, mansos e violentos, marinhos e aéreos passam a partilhar ou trocar radicalmente de atributos:

Non lupus insidias explorat ouilia circum  
nec gregibus nocturnus obambulat; acrior illum  
cura domat; timidi dammae ceruique fugaces  
nunc interque canes et circum tecta uagantur.

540

Iam maris immensi prolem et genus omne natantum  
litore in extremo, ceu naufraga corpora, fluctus



proluit; insolitae fugiunt in flumina phocae.  
Interit et curuis frustra defensa latebris  
uipera et attoniti squamis adstantibus hydri.

545

Ipsis est aer aibus non aequos et illae  
praecipites alta uitam sub nube relinquont.

O lobo não tenta emboscadas em torno dos redis  
nem rodeia de noite os rebanhos: uma preocupação  
mais dura o domina; medrosas corças e cervos fugazes  
agora vagueiam entre os cães e em volta das casas.

Já a prole do mar imenso e todo tipo de ser nadante  
ao fim da praia, como corpos naufragados, a onda  
arroja; focas insólitas fogem para os rios.

Morre também a víbora em vão protegida em tocas  
sinuosas e as hidras espantadas, de arpepiadas escamas.

O ar não é saudável para as próprias aves, e elas,  
tombando, deixam a vida sob a nuvem alta

(*Geórgicas* III, 537-547, tradução minha).

Contudo, o mal atinge seu ponto culminante, quanto ao foco analítico que aqui nos interessa, no momento em que o poeta claramente menciona as chances de contágio sobre os próprios seres humanos renitentemente desejosos de permanecer e levar uma vida “normal” naquelas paragens malditas. De fato, quando esses tentam “apagar” os indícios do mal com a dispersão das entranhas dos animais atingidos na água ou nas chamas, veem-no de novo triunfar (v. 560); quando, porém, ousam colocar sobre os próprios corpos vestes feitas com a pelagem dos animais atingidos, o que se passa é que se contagiam eles mesmos com esse mal terrível e incurável:

Verum etiam, inuisos si quis temptarat amictus,  
ardentes papulae atque immundus olentia sudor  
membra sequebatur, nec longo deinde moranti 565  
tempore contactos artus sacer ignis edebat.

Ainda, na verdade, se alguém provara os mantos odiosos,  
pápulas inflamadas e um suor imundo atacavam  
os membros fétidos, e pouco tempo depois  
o ‘fogo sagrado’ devorava o corpo infectado

(*Geórgicas* III, 563-566, tradução minha).

Desse modo se completa, em *Geórgicas* III, o ciclo de contágio não só sobre os rebanhos, mas destes para os animais selvagens e o homem, sem que, em caso algum, haja uma saída diferente da morte para os agudos sofrimentos que a Peste vem a desencadear. Por fim, importa ainda esclarecer que as barreiras entre humanidade e animalidade se confundem na parte da obra aqui em pauta não só porque os integrantes de um e outro reino são atingidos, ou mesmo vencidos, pelas pesadas consequências de *Amor* e da Peste, mas também pela própria antropomorfização dos animais ao longo do livro pecuário das *Geórgicas*.

Esse último efeito se dá, exemplarmente, na conhecida cena da morte do boi (v. 515-530), em que um dos novilhos de uma junta bovina a puxar o arado desfalece por causa da Peste em plena atividade de trabalho, ocasionando o comum lamento do agricultor que os acompanhava e do animal então poupado dos estragos da doença. Em tais circunstâncias, o novilho morto é praticamente igualado, pelas descrições do poeta, a um honesto e frugal agricultor, cujas modestas ocupações, além do trabalho nos campos, apenas têm nexos com uma pobre alimentação de ervas e água fresca, sem se preocupar ele com beber os “dons mássicos de Baco” (v. 526-527) e com refinados, mas desnecessários, banquetes (v. 527). Essa “epicurista” maneira de viverem os bois rústicos, por outro lado, evoca o modo de existência dos próprios camponeses da passagem das *Laudes ruris* do livro II (v. 490-540), na qual tais homens são contrapostos, em sua feliz simplicidade, às ambições e tolos sofrimentos dos cidadãos.

Em outros pontos de *Geórgicas* III, derradeiramente, poder-se-iam apontar similaridades com tal modo “ascendente”, do ponto de vista dos animais, de se parecerem com os seres humanos, como se resultassem enobrecidos por alguns paralelos propostos por Virgílio. Citamos, assim, o fato de se falar em “himeneus” a propósito do acasalamento de meros bovinos (v. 60), e em “Lucina”, no mesmo verso, em referência aos partos dessa espécie animal. Ora, “himeneu” era uma denominação possível do rito de casa-

mento entre seres humanos na Antiguidade greco-romana, durante o qual se invocava o deus homônimo, filho de Baco e Afrodite, ou de Apolo e Calíope (GRIMAL, 1963, p. 216-217), para proteger a união e os nubentes. (Juno) Lucina, por seu turno, era uma divindade com que se contava, em Roma antiga, para o auxílio *às mulheres* na hora de darem à luz (GRIMAL, 1963, p. 244), de modo que aquela expressão metonímica empregada por Virgílio em menção a simples animais, em princípio, soa algo destoante de sua humilde natureza.

### 3. *Conclusões*

Todas as passagens e exemplos até aqui oferecidos, esperamos ter demonstrado, permitem-nos afirmar que também o livro pecuário deste “poema da terra” virgiliano favorece a incorporação, às suas linhas, de elementos indicativos de alguma identidade entre mais de um reino da criação. Isso cá se dá, então, ora porque o homem retrocede, apesar de sua aparente “superioridade” sobre os animais rústicos, aos níveis do instinto ou da mera vulnerabilidade orgânica, ora porque os próprios animais surgem revestidos de “cores” humanizantes e, assim, em princípio nobilitadoras. De um modo ou de outro, porém, julgamos que o poeta, mais do que tratar da imposição de arrebadoras forças naturais sobre tudo, ou apresentar os brutos como nossos similares por eventuais motivos de expressividade poética, sempre desejou questionar a plena segurança de fronteiras de nossa pretensa “civilização”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedro*: três tragédias. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes Jr. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 1934.

GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

TREVIZAM, M. *Linguagem e interpretação na literatura agrária latina*. Tese de doutorado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2006.

VIRGIL. *Georgics*. Vol. I: books I-II. Edited by R. F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 1994a.

\_\_\_\_\_. *Georgics*. Vol. II: books III-IV. Edited by R. F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 1994b.

WILKINSON, L. P. *The “Georgics” of Virgil: a critical survey*. Norman: University of Oklahoma Press, 1997.

## **CÍCERO E O SEU IDEAL POLÍTICO EM FACE DO DISCURSO DE HARUSPICUM RESPONSIS**

*Luís Carlos Lima Carpinetti (UFJF)*  
[luilicarpinetti@oi.com.br](mailto:luilicarpinetti@oi.com.br)

### **1. Introdução**

Em meio a um discurso carregado do tom patético e comoído, o mais acabado orador que Roma teve persiste cultuando o ideal político que norteou a sua vida pública e celebra a vitória sobre seu perseguidor pessoal, Clódio, no discurso absurdamente lógico e vitorioso das injúrias de um tribuno da plebe devasso e agitador. Cícero encontra nas respostas dos arúspices e no panorama político da época seus referenciais e seu norte. Quem sempre soube defender a lei como base do Estado, não titubeia no momento da provocação descabida e insensata que desafia alguém que já sofreu todas as injúrias possíveis por parte do perseguidor Clódio.

### **2. Os discursos pós-exílio**

Relatar-se-á, neste tópico, os eventos que vão desde o exílio de Cícero até o seu retorno.

No ano seguinte ao consulado de Cícero, em 62 a.C., Pompeu retornou do Oriente, e em 61 a.C., celebrou seu triunfo. Tratado friamente por um Senado desconfiado e desdenhando em aliar-se ao Partido Popular, que tinha sido desacreditado pelos esquemas revolucionários de Catilina, ele se retirou para a inatividade. No ano seguinte, César retornou da Espanha, e, renunciando ao triunfo que lhe era devido, foi eleito cônsul para o ano de 59 a.C., como líder reconhecido dos democratas. Vislumbrando o rebaiamento do Senado, uma coalizão informal, conhecida como o primeiro Triunvirato, foi formada por César, Pompeu e Crasso. Cícero foi questionado em relação a sua atitude, mas recusou-se a se desvincular da causa conservadora e do partido senatorial. César, tendo passado medidas para a satisfação dos veteranos de

Pompeu, fazendo acordos para compactar e, para o seu próprio posto de comando na Gália por cinco anos, deixou Roma para se juntar às suas legiões em 58 a.C., deixando ao seu capataz, o dissoluto e anárquico Clódio, a incumbência de velar por seus interesses na cidade. O primeiro objetivo de Clódio foi afastar Cícero, cuja atitude se demonstrava descomprometida, o que era uma ameaça constante ao Triunvirato. Clódio promulgou um decreto, pronunciando sentença de banimento contra alguém que havia condenado um cidadão romano à morte sem julgamento. A referência à execução dos companheiros e conspiradores de Catilina era óbvia. Cícero deixou-se levar pelos acontecimentos e abandonou Roma. Foi então promulgado um decreto posterior, no qual o nome de Cícero foi introduzido, banindo-o para centenas de milhas de Roma e ordenando que sua casa no Palatino fosse demolida. Cícero retirou-se para Tessalônica na Macedônia.

Entrementes a arrogância e a turbulência de Clódio estavam alienando Pompeu e exasperando o Senado. Os esforços foram feitos pelos seus companheiros tribunos para tomar medidas para a reconvocação de Cícero, mas os bandos de rufiões de Clódio frustraram todas as tentativas na legislação. Em meados de 57 a.C., o Senado convocou os eleitores do campo para estarem presentes em uma assembleia obrigatória e uma nota para a restauração foi promulgada. Cícero entrou em Roma em procissão de triunfo. No dia seguinte, ele retribuiu agradecimentos ao Senado por sua restauração, no discurso que é provavelmente aquele que chegou até nós: *Post Reditum in Senatu* (Ao senado depois do retorno). Dois dias depois, ele agradeceu ao povo num encontro de multidão: *Post Reditum ad Quirites* (Aos romanos depois do retorno).

Mas nesse ínterim, Cícero não encarava sua restauração como completa. Em sua ausência, Clódio deitou abaixo sua casa no Palatino, consagrou o local e erigiu ali então um monumento à Liberdade, esperando, assim, colocá-lo a salvo da reintegração de posse por seu antigo proprietário. Cícero apelou ao Senado para declarar a consagração à Liberdade nula e inexistente, e sobre a questão, que tinha sido relatada pelo Senado ao colégio dos Pontífices, o corpo em cuja alçada repousam as decisões em matéria de

religião pública. O orador estabeleceu seu caso diante deles esmiuçadamente no discurso *De Domo Sua* (Sobre sua casa). Os pontífices deram um mandado em favor de Cícero, o Senado promulgou um decreto para a restituição no devido modo, e a casa foi reconstruída, apesar dos esforços de Clódio para intimidar os executores da obra.

O agitador, ensandecido, alertado o tempo todo, não deixou escapar nenhuma oportunidade de perturbar Cícero. No começo do ano de 56, houve boatos de que sons estranhos foram ouvidos nos arredores da cidade, e o Senado decretou que os arúspices fossem convocados da Etrúria para interpretar o prodígio. Os arúspices replicaram que os sons eram uma intimidação da ira dos deuses quanto à celebração negligente dos jogos, a profanação dos lugares sagrados, o assassinato dos políticos e a violação dos juramentos. Clódio, que era um edil neste ano, afirmou que a profanação alegada pelos arúspices de ter sido cometida consistia na reocupação, por parte de Cícero, de sua casa. No discurso *De Haruspicum Responsis*, proferido diante do Senado, Cícero replicou a injúria sobre seu agressor, revidando sobre Clódio a responsabilidade por todas as ofensas que foram ditas terem sido ocasionadas pelo prodígio.

### **3. Cícero: o ideal político e o fim dramático da era republicana**

Em Cícero e em sua obra *De re publica* estão assentados os pilares de um ideal político que Cícero persegue em pronunciada turbulência de acontecimentos<sup>11</sup> e vicissitudes. Assim podemos visualizar o que muitos críticos, de modo geral, chamam de carreira marcada por um drama político, como faz Maffio Maffii (1933). Justamente, porque quando adere à facção senatorial, em oposição aos *populares*, Cícero o faz com energia e firmeza estoicas, que o

---

<sup>11</sup> Na obra citada na bibliografia, a qual trata do texto do Pro Sestio e In Vatinius, pela coleção The Loeb Classical Library, encontramos um painel dos acontecimentos na introdução do volume citado, intitulado "Table of Events in Roman Politics from 60 B.C. to 56 B.C."

torna único nesse contexto, com a força de sua retórica, mesmo que seja para defender causas frágeis ou perdidas, como bem romanceou sua vida a escritora norte-americana Taylor Caldwell<sup>12</sup> em tão famosa biografia de Cícero.

A atuação de Cícero em processos judiciais nos dá a dimensão de sua crença em uma república que realize em seu momento histórico a representação do poder compartilhado por uma classe regida pela meritocracia ou que haja em seu seio alguém de sumo mérito, diferentemente do poder de um único sujeito contra os restantes ou o poder monárquico. Mas não só sua coletânea de discursos que chegou tão bem conservada à contemporaneidade, mas os seus tratados de retórica que espelham sua excelência ímpar neste gênero, jamais alcançada em grau equivalente por outros mestres na língua latina e na posteridade. Também pela sua correspondência em que, mais refletidamente e sem a ênfase própria da peça de retórica forense, ele nos instrui sobre os bastidores da cena política. E por fim, por sua obra filosófica, em que podemos aprender muito sobre a filosofia antiga, os temas religiosos e políticos, que são fruto de sua intensa atividade de estudo, que acaba por nortear a sua ação multifacetada, porque oriunda de uma reflexão eclética.

Com relação a seu ideal político, Cícero bebia em fontes de Platão, sobretudo em sua obra *Fedro*, segundo nos diz Lepore (1964). E que, como dissemos acima, o ideal de poder é aquele exercido por uma classe governada pela meritocracia ou por alguém em seu seio que se exceda aos seus pares em méritos. Cícero, *homo novus* em sua eleição mais significativa de seu currículo de honras ou, como diziam os antigos romanos, seu *cursus honorum*, o consulado, torna-o conhecido e admirado por seus talentos e atributos morais, e coloca-o em lugar de destaque entre todos os homens de bem de sua época, os quais chama em latim de *omnes boni*, dentre os quais faz brilhar sua eloquência carregada de sabedoria, entendendo-se por sabedoria o que bebeu na filosofia de

---

<sup>12</sup> Um pilar de ferro, título que deu Luzia da Costa Machado à sua tradução de *A pillar of iron*, cuja edição consta na bibliografia.



Platão e Aristóteles, nos filósofos da Academia, nos filósofos da era helenística, no acordo das ordens, no legado dos antepassados (*mos maiorum*), no dinamismo que imprime à tradição que vai cada vez mais tornando-se estática, à medida que se aproxima de seu fim, enfim, por todos estes fatos e por sua pessoa que se impõe às circunstâncias adversas.

Entre as adversidades lembradas, citamos aqui o exílio, fato implícito no discurso *De Haruspicum Responsis*, que, já dissemos, carrega nas tintas de um tom patético, que é o fato de ser o discurso de um ex-exilado e, se pensarmos que quem o exilou foi esmiuçadamente retratado em todos os seus atos no discurso *De Domo Sua*. No *De Haruspicum Responsis*, Cícero, apenas muito ao modo dos bons diatribistas, lembra a fama de Clódio de ter sido surpreendido na cerimônia sagrada da *Bona Dea*, vestido de mulher e expulso da casa de César (Cícero, DHR 4), estando este ausente da cerimônia, e sendo constrangido a repudiar sua esposa após a profanação da cerimônia. Lembra, ao lado deste fato relatado por Plutarco (2001, p. 1301-2), em suas *Vidas Paralelas*, a fama de incesto com a irmã Clódia, salpicando seu discurso de alfinetadas de um fino diatribista, a quem não falta humor, sobretudo quando é mordaz em suas críticas.

Cícero chora esse exílio por tê-lo afastado de sua casa, então reconstruída no Palatino, às expensas do erário, que, para ele, é símbolo de tudo o que o título de cidadão romano significa a quem o destino foi despojando a cada novo golpe, principalmente depois dos malfadados discursos proferidos contra Catilina, e que foi privando-o de sua glória sonhada com a permanência do ideal da República baseada no bem-comum (*salus omnium*), na justiça humana e no direito divino (*ius e fas*), na concórdia dos melhores (*concordia optimatum*), na observância escrupulosa dos ritos religiosos e dos jogos, na conservação da pátria e dos príncipes.

No momento do pós-exílio e, sobretudo do discurso *De Haruspicum Responsis*, em que apela aos deuses imortais, e a quem não lhes seja insensível, como guardiães do costume dos antepassados, Cícero vai aproximando-se de seu fim trágico, já que o

momento histórico em que vive o escolheu como vítima (*hostia*) do fim da República, ou seja, seu fim sela com a morte o fim de uma era em que ele agonizou até o fim, suspirando a cada passo, conservando-se a cada novo golpe, sobrevivendo ao clima hostil de seu tempo para legar à posteridade a lição imortal que com ele todos aprendemos a venerar e admirar como única e insubstituível. Se por vezes, seu aceno desperta a antipatia de seus rivais, sua palavra atravessa os séculos como um apelo de um ideal político plasmado de humanidade, beleza e justiça.

O apelo aos deuses imortais vale a pena lembrá-lo, pois é a passagem mais linda do *De Haruspicum Responsis*, em meio às ações desorientadas de Clódio e da cada vez mais progressiva adesão da massa de plebeus e mesmo aristocratas à causa dos populares e à liderança cesariana. Vejamos o período em que cita tal apelo:

Etenim quis est tam uaecors qui aut, cum suspexit in caelum, deos esse non sentiat, et ea quae tanta mente fiunt ut uix quisquam arte ulla ordinem rerum ac necessitudinem persequi possit casu fieri putet, aut, cum deos esse intellexerit, non intellegat eorum numine hoc tantum imperium esse natum et auctum et retentum?" (CÍCERO, DHR, p. 19).

Com efeito, quem é tão insensível que ou não perceberia existirem os deuses, uma vez que tenha erguido o seu olhar para o céu, e que acreditaria que se realizariam por acaso aquelas coisas que se fazem por tamanha inteligência que alguém, dificilmente, poderia, de alguma maneira, perseguir a ordenação e a ordem de prioridade das coisas; ou não entenderia que, pela divindade daqueles, este tão grande império nasceu, aumentou-se e conservou-se, quando entendeu que os deuses existiam?

No seriado Roma, há uma cena em que ceiam juntos Cícero, Pompeu e Catão, dentre alguns outros. Um deles comenta: “aqui estamos juntos o resto da República”. A cena é evocadora de uma elite sem seguidores, de líderes despojados de liderados, enfim o que restou de uma República em frangalhos.

Assim concluímos nosso breve artigo que pretende apresentar o assunto ou um dos aspectos abordados na obra *O discurso de Cícero De Haruspicum Responsis: Guia de Leitura*, editado pela

Editores Annablume, neste ano de 2013, em São Paulo, pelo autor desta comunicação, Luís Carlos Lima Carpinetti, em coautoria com Lara Barreto Corrêa.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALDWELL, Taylor. *Um pilar de ferro*. Trad.: Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004.

CARPINETTI, Luís Carlos Lima; CORRÊA, Lara Barreto. *O discurso de Cícero De Haruspicum Responsis*: Guia de leitura. São Paulo: Annablume, 2013.

CÍCERO. *Discours*. Au sénat, au peuple, sur sa maison. Texte établi et traduit par Pierre Wuillemier. Paris: Les Belles-Lettres, 1952.

CÍCERO. *Discours*. Tome XIII, 2. Sur la réponse des haruspices. Texte établi et traduit par Pierre Wuillemier et Anne-Marie Tupet. Paris: Les Belles-Lettres, 1966.

CÍCERO. *Orationes*. Pro Archia, Post Reditum in Senatu, Post Reditum ad Quirites, De domo sua, De haruspicum responsis, Pro Plancio. With an English translation by N. H. Watts. London: Loeb Classical Library, 1979.

CÍCERO. *Orationes*. Pro Sestio, In Vatinius. With an English translation by R. Gardner. London: Loeb Classical Library, 2001.

HAURY, A. *L'ironie et l'humour chez Cicéron*. Leiden: E. J. Brill, 1955.

LEPORE, E. *Il princeps ciceroniano e gli ideali politici della tarda repubblica*. Nápolis: Sede dell'Istituto, 1954.

MAFFII, M. *Cicerone e il suo dramma politico*. Verona: A. Mondadori Editore, 1933.

PLUTARCO. *Vies parallèles*. Trad.: Anne-Marie Ozanam. Paris: Gallimard, 2001.

SMITH, R. E. *The failure of the Roman Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1955.

TAYLOR, L. R. *Party politics in the age of Caesar*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1949.

VOGT, J. *La repubblica romana*. Bari: Laterza, 1987.

## GÊNERO, ESTILO E COMICIDADE NO *AMPHITRUO* DE PLAUTO

Jorge Henrique Nunes Pinto (UERJ)  
[nunes.jorgehenrique@gmail.com](mailto:nunes.jorgehenrique@gmail.com)

### 1. O prólogo de *Anfitrião*

#### 1.1. Texto original e comentários

Vt vos in vostris voltis<sup>13</sup> mercimoniis  
emundis vendundisque<sup>14</sup> me laetum lucris  
adficere atque adiuuare in rebus omnibus<sup>15</sup>  
et ut res rationesque vostrorum omnium  
bene <me> expedire voltis peregrique et domi<sup>16</sup> ..... 5  
bonoque atque amplo auctare perpetuo lucro  
quasque incepistis res quasque inceperitis,  
et uti bonis vos vestrosque omnis<sup>17</sup> nuntiis  
me adficere voltis, ea adferam, ea uti nuntiem  
quae maxime in rem vostram communem sient — ..... 10  
nam vos quidem id iam scitis concessum et datum  
mi<sup>18</sup> esse ab dis aliis<sup>19</sup>, nuntiis praesim et lucro —:

---

<sup>13</sup> Arcaísmo – alternância vocálica de *uoltis* por *uoltis* – 2ª pessoa do plural do verbo irregular *uolo, uis, uelle*. Ocorre outras três vezes no trecho.

<sup>14</sup> Arcaísmo – alternâncias vocálicas de *emendis uendundisque* (*mercimoniis*) – mercadorias que devem ser compradas e vendidas -, participios futuros passivos (gerundivos), no ablativo plural, dos verbos *emo* e *uendo*. Por seu sentido passivo, pode ser traduzido também como “para a compra e venda de mercadorias”, substantivando o verbo.

<sup>15</sup> Orações infinitivas com sujeito acusativo *me*, omitido na segunda por zeugma.

Trecho em ordem direta: *Vt uos uoltis me adficere laetum lucris atque (me) adiuuare in rebus omnibus, in uostris mercimoniis emundis uendundisque.*

<sup>16</sup> Arcaísmo: pode ser interpretado como caso locativo singular.

<sup>17</sup> Arcaísmo – acusativo plural em *is* – *omnis uostros*.

<sup>18</sup> Contração de *mihi* – dativo de *ego* – revelando síncope do H não pronunciado.

<sup>19</sup> Oração infinitiva com infinitivo passado passivo formado por locução com *esse*. Trecho em ordem direta: *nam quidem iam vos scitis id esse concessum et datum mi ab aliis dis.*

*Ab diis aliis*: preposição *ab* com ablativo de agente.

haec ut me voltis adprobare<sup>20</sup> adnitier,  
 [lucrum ut perenne vobis semper suppetat]  
 ita huic facietis fabulae silentium ..... 15  
 itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri.

## 1.2. Traduções

### Tradução Literal

Como vocês querem, em termos de mercadorias que serão vendidas e compradas, que eu fique afeito às barganhas e ajude em todos os negócios, e que resolva os negócios e as contas de todos vocês em casa e no estrangeiro, e que eu, com considerável, amplo e perpétuo lucro, favoreça os negócios que vocês iniciaram e que iniciarão, e que eu deleite vocês e todos os seus com agradáveis notícias –contá-las-ei – e que eu anuncie todas estas coisas que estejam no mais alto grau em meu comum interesse – de fato vocês certamente já sabem a mim ter sido concedido e dado pelos outros deuses que esteja à frente das notícias e do lucro – : como vocês querem que eu me empenhe em aprovar todas estas coisas (para que o lucro constante sempre lhes seja abundante), assim vocês farão silêncio para esta peça, e assim todos aqui serão juízes imparciais e justos.

### Tradução Literária

Como, no tocante às trocas comerciais, tanto a compra como a venda, vocês desejam me tornar propenso a barganhas e solícito a toda sorte de negócios, resolvendo-os e às suas contas tanto dentro como fora deste país; como desejam que eu favoreça com ganhos altos e ininterruptos os negócios já feitos e aqueles ainda por fazer, e que eu traga sempre promissoras novidades para vocês e os seus próximos (e trarei), e que eu anuncie o que melhor se coadunar ao seus interesses – certamente vocês já sabem que fui encarregado pelos outros deuses de tomar as rédeas nos assuntos de notícias e ganhos - : como vocês desejam meu empenho para aprovar tudo isto, para que os ganhos perenes sempre lhes abundem, então, em retorno, fi-

<sup>20</sup> Uso não contrato, como será comum na época clássica, da forma *approbare* (grafia em função da pronúncia), prezando pela grafia etimológica (construção com a preposição *ad*). Mesmo caso ocorre em *adficere*, *adferam* e *adnitier* que virão a admitir a assimilação fonética à morfologia.

carão em silêncio durante a peça, e assim todos serão juízes honestos e imparciais.

## 2. *Análise, linguagem e estilo*

A dicção de Plauto está profundamente marcada pela linguagem popular, pelo arcaísmo, pelo não rebuscamento linguístico consoante à proposta de entretenimento e identificação das massas, prezando pela oralidade e pelo caráter interativo de suas peças. Mesmo no prólogo, Plauto já utiliza, ao contrário de Terêncio, a função cômica e o diálogo com o público, prenunciando o que será desenvolvido no decorrer do espetáculo.

Estilisticamente, vemos uma preferência por uma disposição mais simples e direta dos termos na construção sintática, característica do discurso oral, especialmente porque o prólogo visa a um fácil entendimento do público. Assim, os hipérbatos, embora existam, não são tão espinhosos quanto os veremos em Vergílio, Horácio, Ovídio etc. Ex.: *vos in vostris voltis mercimoniis*.

As orações complexas e os manejos linguísticos de difícil assimilação perdem lugar a uma mensagem direta, não metafórica, sem o uso dos lugares-comuns tão úteis à retórica clássica para expressão de uma ideia.

As repetições, neste contexto, se mostram muito comuns ao estilo plautino: a palavra *res*, por exemplo, é, em termos da função expressiva, desnecessariamente repetida. Podendo ser traduzida por “negócio” ou equivalentes semânticos, costuma suscitar interpretações distintas por parte dos tradutores, que utilizam de sinonímia nem sempre exata.

Comum em quase toda produção literária latina, o paralelismo sintático é dos recursos estilísticos que não aparecem monopolizados por nenhum gênero: da elegia à épica, do teatro à historiografia, consiste num sempre bem-vindo instrumento retórico. Em Plauto, no trecho traduzido, toda a construção se faz a partir da oração conformativa iniciada por *ut* e seguida do sintagma ver-

bal *uos uoltis* (nas sequências imediatas, omitido por zeugma). A enumeração de todas as atividades narradas por Mercúrio só tem sua resolução no fim do trecho, quando ele revela efetivamente o que veio pedir: o silêncio na peça. Este deslocamento dialógico, afastando progressivamente a ideia principal a partir de diversas orações secundárias (subordinadas), é bem útil para a função de prêmio que parece haver no prólogo, com uma espécie de *captatio benevolentiae* adaptada aos interesses, bem diversos dos seus usos retóricos e oratórios originais, da comediografia.

No desenrolar do prólogo, ver-se-á com mais clareza a função fática da fala do deus: ele discutirá a questão do gênero (tragicomédia, mescla de gêneros com concorrência de personagens elevados e baixos – *reges... et di* – reis e deuses) e assustará o público anunciando dissimuladamente a encenação de uma tragédia (*post argumentum huius eloquar tragoediae; quid contraxistis frontem?, quia tragoediam dixi futuram hanc?* – Depois anunciarei o argumento desta tragédia. Por que franzem a testa? Porque eu disse que esta haverá de ser uma tragédia?).

À repetição de palavras previamente citada, podemos unir ainda outros elementos retoricamente “dispensáveis” como a utilização de pronomes pessoais do caso reto (*uos*) e a normatização morfológica de mudanças fonéticas (forma contraída *mi* para *mihi*), imprimindo ao texto um caráter de informalidade, próximo da linguagem oral, tão importante para o estudo da língua latina vulgar (Cf. SILVA NETO, 1957). Esta fundamentação na oralidade se perde completamente no latim clássico, mesmo na poesia épica de Vergílio, por exemplo, que a rigor pela tradição homérica deveria ser cantada, como o foi pelos aedos, e portanto deveria fazer uso de repetições sistemáticas, ênfases e epítetos necessários ao entendimento e à assimilação do texto pelo ouvinte (não leitor).

### 3. *Contexto*

A consciência criativa e literária dos romanos originou-se, do começo ao fim, no fundo da língua e das formas gregas. Já nos seus primeiros passos o



discurso literário latino olhava-se à luz do discurso grego, com os olhos do discurso grego; desde o começo ele foi um discurso de tipo estilizante; ele vinha como que encerrado entre aspas especiais, que indicavam uma estilização reverente. (BAKHTIN, 1993, p. 379).

O teatro romano, por natureza, está intimamente ligado aos jogos e espetáculos que até hoje constituem os principais estereótipos através dos quais nos é apresentado o legado da cultura romana, tais como os embates dos gladiadores. Estes jogos se dividem, segundo nomenclatura de Maria Helena da Rocha Pereira (2002), em ordinários e extraordinários. Destes, percebemos o óbvio caráter excepcional, pois a função dos jogos normalmente era acompanhar eventos especiais, como uma cerimônia de triunfo ou os funerais de personalidades romanas. Daqueles, fazem parte os *Ludi Romani*, os *Ludi Megalenses*, a cargo dos edis *curuis*, os *Ludi Plebei*, organizados pelos edis da plebe, e os *Ludi Apollinares*, preparados pelo pretor urbano, sendo todos estes jogos periódicos, que aconteciam em meses específicos do ano.

Através da identificação do papel do Jogo na composição e no enredo, o jogo é aqui entendido como “um elemento dado antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens até a fase de civilização em que agora nos encontramos” (HUIZINGA, 2004, p. 6). Desta forma, julgamos imprescindível, num estudo que estabelece a cultura como um dos pontos de partida para a análise do texto, efetuar, igualmente, um breve estudo sobre o jogo. O espetáculo teatral, neste contexto, não consistia em um evento autossuficiente e independente, mas apenas em um componente dos Jogos, o que motivou, inclusive, conforme nos lembra Pereira, uma queixa por parte de Terêncio no prólogo de “A Sogra”, concernente à dificuldade em se apresentar uma peça em meio à “calamidade” dos jogos. Das seis peças conhecidas deste autor, segundo a professora, quatro foram estreadas nos *Ludi Megalenses*, entre as quais “A Sogra”, e duas nos jogos fúnebres de Paulo Emílio. Acerca dos aspectos linguísticos da designação do jogo latino, Huizinga (*ibidem*) nos ensina que os romanos sintetizavam num único vocábulo – *ludus* – todas as acepções do con-

ceito de jogo, ao contrário dos gregos, que tripartiam a semântica da seguinte forma: παιδιά, ou seja, o infantil, os brinquedos e as brincadeiras que, em um sentido mais amplo, abrangem, inclusive, as formas lúdicas sagradas; αθύρμα, que, em segundo plano, representa o fútil e o frívolo; finalmente, αγών representa a competição e o concurso, eventos de extrema importância tanto na cultura grega quanto na latina. Esta última, a que verdadeiramente nos interessa, ajuda a esclarecer a concepção romana das competições, uma vez que, como já esclarecemos, somente a forma *ludus* indicava em latim a noção de jogo, carregada, conforme percebemos pelo léxico helênico, de mais de um sentido. A semântica de *ludus* remete à noção de ilusão, simulação e irreal, estando oculta nas grandes competições públicas, que representavam um importantíssimo papel no cotidiano romano. Tendo em mente que “a cultura surge sob a forma do jogo” (*ibidem*, p. 53), parece-nos impossível não traçar um perfil dos aspectos culturais de Roma em função de suas expressões lúdicas. Mesmo que, com a evolução, o jogo esteja propenso a assumir um papel menos importante na cultura, restringindo-se a, entre outros, ritos sagrados, poesia e folclore, seus aspectos obscurecidos podem ser resgatados nas manifestações culturais.

Nesta perspectiva, entendemos como a comédia nova, em contraste à antiga, se organiza de maneira oposta no que tange à construção de personagens, pois não são específicos, como o Clêon ou como o Sócrates aristofânicos: a própria sociedade não permite mais a crítica política, a censura e o vitupério de homens públicos e instituições civis. A arte restringe-se à produção de personagens tipificados e genéricos que, por um procedimento associativo a cargo unicamente do espectador (não mais do autor), pode se vincular a personagens históricas, a comportamentos viciosos e, evidentemente, ao incentivo pedagógico à virtude aristotélica correspondente ao vício retratado.

Operando a técnica da *imitatio* e da *contaminatio*, a “latini-dade” das peças plautinas imitadas da NEA (Comédia Nova grega, especialmente Menandro) se mostra especialmente em função dos usos de tópicos identificáveis pelos romanos (termos militares,

legislação, cotidiano dos escravos); a ambientação, entretanto, era grega em todas as 21 peças consideradas fidedignas pelo veredito até hoje aceito de Varrão, cerca de metade das quais apenas em Atenas, assim como eram gregos todos os nomes de personagens.

A comédia *palliata* de Plauto e Terêncio será suplantada após a morte deste pela *togata*, menos rica em inventividade e movimentos, relegando à comédia, quiçá à atividade teatral como um todo, um papel menos expressivo na “era de ouro”.

#### **4. Cotejo de traduções do trecho do *Amphitruo***

É evidente, partindo da primeira palavra da peça (*ut*), a ambiguidade por ela suscitada na interpretação dos tradutores: com a tradução de Riley (1912), como conjunção conformativa, afinamo-nos; já na tradução portuguesa de Louro Fonseca (1993), esta acepção é ignorada, sendo o teor do texto tratado como simplesmente uma sequência de orações diretas. Esta hipótese poderia ocorrer caso a conjunção *ut* fosse acompanhada de subjuntivo, assim estando subordinada à oração principal *uos uoltis*.

No trecho “*ea adferam, ea ut nuntiem*”, a interpretação de Riley entende a primeira oração como isolada no meio das correlações conformativas (trarei estas coisas, resolvendo a ambiguidade verbal de *adferam* em futuro do indicativo); a interpretação de Louro Fonseca entende a primeira oração “*ea adferam*” como apenas uma das muitas conformativas, agora utilizando Plauto não mais a oração infinitiva com sujeito acusativo, mas sim a própria forma do subjuntivo presente (assim resolve a ambiguidade de *adferam* na contramão de Riley). Portanto, o *ut* de “*ea ut nuntiem*” precisa ser interpretado como conjunção empregada com subjuntivo para formação de subordinadas que indiquem acontecimento ou consequência, o que traz à oração uma acepção de “desejo” em contraste com o caráter meramente declarativo do seu substituto de oração infinitiva com sujeito acusativo. Esta sentença justificaria a opção de Louro Fonseca de traduzir todo o trecho anterior sem o caráter de conformatividade, estabelecendo uma interpreta-

ção contínua e unívoca para o estilo e a intenção de Plauto na voz do deus Mercúrio.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1993.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEREIRA, M. *Estudos de história da cultura clássica*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

PLAUTO. *Anfitrião*. Introdução, tradução do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

PLAUTUS. *The Comedies of Plautus*. Trad.: Henry Thomas Riley. London: G. Bell and Sons, 1912.

SILVA NETO, S. *História do latim vulgar*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1957.

## **LATIM, DONATO E A GRAMÁTICA NORMATIVA**

*Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira* (UFT)

[luizpeel@uft.edu.br](mailto:luizpeel@uft.edu.br)

**As redes trazem do fundo do mar os peixes e as almas palpíantes.**

**(Merleau-Ponty)**

Este texto apresenta algumas observações sobre a gramática de Donato, com o objetivo de esclarecer o desenvolvimento das partes da oração e de seus conceitos; sendo que a compreensão do mundo que fundamenta o projeto no qual está inserido este trabalho é fenomenológica, ou seja, parte das noções de fundo e de forma como princípios epistemológicos fundamentais para a compreensão dos fenômenos. Convém salientar, ainda, que a fenomenologia original de Bergson e de Merleau-Ponty teve um desenvolvimento assaz profícuo nos trabalhos da semiótica discursiva de Fontanille, nos quais o fenômeno linguístico é compreendido como objeto cheio de interfaces que tornam complexa a sua interpretação e compreensão.

Corramos, agora, até o tratado de Donato, para compreendermos todo esse caminho: a tradição gramatical, ao menos em relação aos tratados clássicos, começou na Grécia, com a gramática de Dionísio Trácio, que teve inúmeros seguidores, tanto gregos quanto latinos. Agora, em relação aos tratados latinos, foi no período tardio do império romano que aconteceu uma profusão de tratados gramaticais, dos quais os mais famosos são o de Donato (aproximadamente 400 d.C.) e o de Prisciano (aproximadamente 500 d.C.).

Na educação desse período, os estudos literários haviam suplantado os filosóficos, e essa mudança ocasionou alterações também nos métodos dos gramáticos. As escolas, que se multiplicavam, precisavam de compêndios didáticos, e assim foram feitas

cópias, adaptações e, frequentemente, deformações tanto das obras literárias quanto dos tratados gramaticais. Essas adaptações e resumos tiveram, principalmente no domínio da terminologia, um resultado irracional: os gramáticos, não sendo mais capazes de justificar os conceitos que usavam, caíam na incoerência. Quando citarmos a obra de Sérgio, exemplificaremos tal ilogismo.

Nos tratados de Donato e Prisciano, não há inovação; o primeiro traduz praticamente Dionísio, enquanto que o outro comenta os trabalhos de Apolônio. A única ideia original do período foi concebida por Macróbio (aproximadamente 400 d.C.), que escreveu um estudo comparativo dos sistemas verbais latino e grego (KEIL, *Op. cit.*, v. V).

A obra de Donato apresenta duas versões, a primeira somente recria Dionísio, enquanto que a segunda acrescenta algumas afirmações de Quintiliano. Citemos a mais completa (HOLTZ, 1981, p. 613):

#### Das partes da oração

As partes da oração são oito: nome, pronome, verbo, advérbio, particípio, conjunção, preposição e interjeição. Dessas, duas são as principais partes da oração: nome e verbo. Os latinos não incluem o artigo; os gregos, a interjeição. Muitos consideram as partes da oração em maior número; muitos em menor. Realmente, de todas, apenas três são as que em seis casos são flexionadas: nome, pronome e particípio.

Via oratória (Quintiliano), a importância maior do nome e do verbo está contida em Donato, mas é só isso; não há preocupações com a sintaxe. Nada é dito em relação ao sujeito, como provam os textos a respeito do nome e do verbo citados abaixo (*Idem, ibidem*, p. 614 e 632):

#### Do nome

O nome é a parte da oração com caso que significa corpo ou ação, de modo próprio ou comum. Próprio, como Roma e Tibre; comum, como cidade e rio. O nome tem seis acidentes: qualidade, comparação, gênero, número, figura e caso. Há o nome de um homem, a denominação de muitos e o nome próprio das ações. Mas, de modo geral, dizemos apenas nomes.

Do verbo

O verbo é a parte da oração com tempo e pessoa, sem caso, que significa ou o ativo ou o passivo ou o neutro. O verbo tem sete acidentes: qualidade, conjugação, gênero, número, figura, tempo e pessoa.

O que encontramos, então, é praticamente o tratado de Dionísio Trácio. Todas as antecipações aristotélicas, acerca do significado dos termos da oração são deixadas de lado, em prol de um didatismo baseado apenas em um descritivismo classificatório. Novamente, ainda, como entre os gregos, em relação a Dionísio, aparecem inúmeros comentários da gramática de Donato, a tal profusão citada, todos problemáticos e confusos: Carísio, Diomedes, Sérgio, Consêncio e Sérvio (todos coevos de Donato).

Destaquemos alguns deles.

Em Carísio temos quase uma cópia de Donato. No tocante à oração e seus componentes, encontramos, de diferente, apenas uma definição (CHARISII, *Artis Grammaticae*, p. 193):

Da oração

A oração é emitida pela voz e, por meio das dicções, uma declaração ordenada, como expressão do pensamento.

Em Diomedes encontramos a fonte grega da “*oris ratio*” (KEIL. *Op. cit.*, V, I, p. 300):

Da oração

A oração é um arranjo ordenado de palavras voltado para uma conclusão delimitada. Alguns assim a definem: a oração é uma composição de dicções consumando um pensamento e significando, ainda, uma realidade completa. Assim Scaurus: a oração é emitida pela voz e, por meio das dicções, uma declaração ordenada. Por outro lado, a oração parece ser ensinada como expressão do pensamento, ou, como no grego, “*apó toú oarízzein*”, isto é, conversar. Donde Homero, “*oarízzeiton alléloisin*”. A oração é conversa entrelaçada, tendendo a um fim.

Quanto ao que é dito a respeito das partes da oração, ambos, Diomedes e Carísio, apresentam as mesmas definições e os mes-

mos exemplos de Donato, não acrescentando, como aquele também não havia feito, nenhuma referência ao sujeito.

Em Sérgio, já podemos observar algo mais, traços das afirmações de Apolônio Díscolo (KEIL, *Grammatici Latini*, IV, p. 487):

Das partes da oração

A oração é chamada de elocução, aproximadamente expressão do pensamento. Dessas orações, isto é, elocuições, oito são significativas [tudo, de fato, que exprimimos, tem essas oito significações], isto é partes. Aristóteles, certamente, diz serem dez as categorias: adiciona duas, que não dizem respeito aos gramáticos, “energian” e “hypostasin”, isto é, o que executa e o que é a substância.

Diomedes confundiu “oratio” com “sermo”. Sérgio faz pior, pois confunde as categorias aristotélicas com as partes da oração, afirmando que as duas categorias adicionadas por Aristóteles – “energian” e “hypostasin”, não pertencem à gramática, inicia outra tradição, a nosso ver igualmente equivocada, a consideração de categorias semânticas como simples categorias gramaticais ou classes de palavras. Referindo-se ao “hypokeímenon” e ao “rhema”, ao explicá-los, somente parafraseia, ou seja, é redundante, pois afirma que “hypostasin” é substância, pura tradução. Porém, a confusão mais clara é a troca de “hypokeímenon” (particípio substantivado de “hypokeímai” – o que está deitado debaixo) por “hypostasin” (forma oriunda de outra raiz verbal, “sta/e”, e que resulta conseqüentemente em outra tradução – o que está posto debaixo). Temos, destarte, a permuta de “subiicio” por “subiaceo”, como já foi indicado anteriormente. O “hypokeímenon” (sujeito), de elemento primordial, passa a secundário, já que algo colocado debaixo de outra coisa é posterior logicamente a essa outra coisa.

Chegando ao “subiaceo”, encontramos Prisciano, primeiro gramático que o cita, cuja fama é comprovada pela existência de mais de mil manuscritos (ROBINS, *op. cit.*, p. 62). Da mesma forma que o tratado de Donato, o de Prisciano também não é original, uma vez que o autor confessa que usou, tanto quanto pôde, o trabalho de Apolônio Díscolo para explicar a sintaxe latina (KEIL, *Op. cit.*, v. III, p. 107):



## Da construção

Já que nos livros anteriores seguimos a autoridade de Apolônio em relação às partes da oração, de modo geral, não negligenciado também os dados necessários de outros, seja dos nossos seja dos gregos, e, se nós mesmos pudermos acrescentar algo de novo, ainda seguindo sobretudo os passos do mesmo a respeito da ordenação ou construção das palavras – que os gregos denominavam “sintaxin”, não recusemos inserir, se algo conveniente for encontrado, tanto dos outros quanto dos nossos.

Em suas definições, Prisciano sempre compara as afirmações de seus predecessores, algumas vezes as de Dionísio outras as de Donato, com o legado de Apolônio. Examinemos uma dessas comparações, quando da definição de oração (KEIL, *Op. cit.*, v. II, p. 53):

Oração é a ordenação conveniente de dicções que expressa um pensamento completo. No entanto, essa definição de oração é aquela que é geral, isto é, dividida em espécies ou partes. De fato, a oração é também denominada obra retórica, e, além disso, cada dicção é frequentemente designada por meio desse nome quando indica um pensamento pleno, como verbos no imperativo e as respostas, que frequentemente estão completas com apenas uma dicção, ainda que alguém diga “qual é o mais elevado bem em vida?”, e responda que é a “honestidade”, digo “respondeu com boa oração”.

Na primeira parte da definição, temos o que foi dito por Dionísio e assumido pelos gramáticos latinos; na segunda, reflexões de quem conhecia a obra de Apolônio.

Fenômeno semelhante ocorre quando Prisciano define o nome; desta vez, comparando Donato e Apolônio, introduz o termo usado por Aristóteles e divulgado pelo Díscolo – chegamos à história latina do conceito (KEIL, *Op. cit.*, v. III, p. 480 e 481):

O que é nome? Segundo Donato, parte da oração com caso que significa corpo ou ação de modo próprio ou comum; segundo Apolônio, parte da oração que revela em si mesma a qualidade própria ou comum dos seres singulares, corpóreos ou incorpóreos, empregados como sujeitos.

Prisciano traduz “hypokeímenon” por “subiectus” – forma participial passiva de “subiaceo”, “subiacere”, que apresenta poucas atestações, daí a permuta já citada e a consequente perda da

homonímia: “subiectus” de “subiaceo” e “subiectus” de “subiicio”.

Em outra passagem, define-o mais sinteticamente (KEIL, *Op. cit.*, v. III, p. 55): “O nome é parte da oração que atribui a qualidade própria ou comum a cada um dos corpos ou ações empregados como sujeito”.

Retomando Apolônio, recupera o termo “subiectus” e o introduz no contexto da gramática latina. Porém, não teve a mesma precisão do Díscolo, e deixando de indicar a homonímia latina, colaborou com as errôneas afirmações posteriores.

Assumindo, ainda, a ordenação das partes da oração apresentada por Apolônio, não esclarece, como aquele havia feito, o nível no qual a ordenação se encontra (o do significado); e, assim, conduz a equívocos, já que o intenso processo de transformação do latim levou os gramáticos a se apegarem à ordenação no nível formal, ou seja, no nível do significante. Como não havia mais os casos, as marcas nas palavras, as funções passaram a ser definidas pela ordem na frase. Por conseguinte, houve um empobrecimento sob o aspecto lógico no ensino e no uso da língua, o que já havia sido plantado entre os gregos, no tocante ao descritivismo, que facilitava a “libido dominandi” (o discurso do poder), pois se desviava do enfoque essencial.

Vejam os textos em que Prisciano assume a ordenação (KEIL, *Op. cit.*, v. III, p. 107):

Assim, portanto, a oração se torna perfeita por meio da ordenação adequada; dessa maneira, por meio da ordenação adequada, as partes da oração são transmitidas por doutíssimos conhecedores da arte da palavra, em primeiro lugar colocaram o nome; em segundo, o verbo, pois nenhuma oração sem esses está completa, o que pode ser demonstrado pela construção que contenha quase todas as partes da oração.

Talvez, Prisciano tivesse consciência da diferença entre o significado e o significante em relação à oração e às suas partes, entretanto, não explicitando tal diferença, possibilitou a confusão

subsequente. A ordem dos elementos, a partir dos gramáticos posteriores, passou a ser entendida apenas no nível formal.

Declara, ainda, quando estabelece as partes da oração, que somente pelas propriedades das significações de cada uma é que podem ser distinguidas (KEIL, *Op. cit.*, v. II, p. 54 e 55): “As partes da oração não podem ser distinguidas entre si de outra maneira, a não ser que estejamos atentos às propriedades das significações de cada uma”.

Texto preciso, que revela um leitor atento de Apolônio.

Houve, como indicamos, na história da gramática latina, duas forças: a primeira, representada por Donato, que, como um perfeito monumento de seu tempo, olhava constantemente para o passado, cultuando de forma menos funcional a língua e os estilos dos escritores desse passado; a outra, representada por Prisciano, que valorizando novamente a semântica, recuperou indiretamente Aristóteles, entretanto, no que se refere ao conceito de sujeito, fez o mesmo que Apolônio: apenas o citou, sem estudá-lo como termo com função lógica definida. Portanto, não trouxeram contribuição considerável à compreensão dos processos sintáticos.

As classificações da tradição gramatical latina que tiveram sua base em Donato, não abarcaram fenomenologicamente o fenômeno linguístico, pois não apresentaram percepções objetivas do fenômeno sintático. Ora, somente definimos com precisão, quando levamos em conta os aspectos semânticos; o contrário, a insistência em definições meramente formais, desprovidas de considerações do fundo, trará sempre imprecisões conceituais e didáticas. E este é o problema das gramáticas normativas: uma série de classificações e explicações sem a consideração do fundo; do fundo do qual brotam os peixes que, jogadas e puxadas as redes, serão pescados juntamente com as almas palpitantes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLLART, Jean. *Histoire de la langue latine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

DAHLMANN, Hellfried. *Zur Ars Grammatica des Marius Victorinus*. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1970.

EGGER, E. *Apollonius Dyscole: essai sur l'histoire de théories grammaticales*. Paris: Auguste Durand Librairie, 1854.

EGGER, E. *Notions élémentaires de grammaire comparée*. Paris: G. Pedone-Lauriel, 1880.

EMMANUELIS ALVARI. *Institutio grammatica*. Roma: Horatio Tursellini S.J., 1832.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1979.

FERREIRA, Emmanuelis Josephi. *Magnum Lexicon Novissimum Latinum et Lusitanum*. Parisiis: Aillaud et Guillard, 1873.

FORCELLINI, Aegidio. *Lexicon Totius Latinitatis*. Patavii Typis Seminarii, MCMXXX, tom. IV.

HOLTZ, Louis. *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*. Paris: C.N.R.S., 1981.

KEIL, H. *Grammatici latini*. Lipsiae: Aedibus B.G. Teubneri, 1866.

KÜHNERT, F. *Flavii Sosipatri Charisii – Artis Grammaticae*. Lipsiae: Aedibus B.G. Teubneri, 1964.

LEWIS, Charlton T. *A Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

MARIOTTI, Italo. *Marii Victorini – Ars Grammatica*. Firenze: Felice le Monnier, 1967.

PEREIRA, Eduardo Carlos. *Grammatica historica*. São Paulo: Nacional, 1933.

QUINTILIANUS, M. Fabius. *Instituto Oratoriae*. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Paris: Librairie Garnier Frères, [s.d.].

SPRINGHETTI, Aemilius. *Lexicon Linguisticae et Philologiae*. Romae: Typis Pontificiae Universitatis Gregorianae, 1962.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. Porto: Gráficos Reunidos, [s.d.].

UHLIG, Gustavus. *Dionysii Thracis Ars Grammatica*. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, 1883.

## SÊNECA, O VELHO E AS *DECLAMATIONES* NO CONTEXTO DO IMPÉRIO

Fernando Adão de Sá Freitas (UFJF)

[fernansafreitas@gmail.com](mailto:fernansafreitas@gmail.com)

Luís Carlos Lima Carpinetti (UFJF)

[luclincarpinetti@oi.com.br](mailto:luclincarpinetti@oi.com.br)

### 1. *Introdução*

A declamação é o primeiro maior movimento literário do Império Romano<sup>21</sup>. Um dos textos da Antiguidade Clássica que nos traz a temática das declamações dentro desse contexto são as Suasórias e as Controvérsias de Sêneca, o velho<sup>22</sup>.

Segundo Gian Biagio Conte: “o trabalho de Sêneca, o velho testemunha a mudança que o advento do principado e a progressiva perda da liberdade política tinha produzido na atividade retórica em Roma<sup>23</sup>.” Com a centralização do poder através da figura do imperador (*princeps*), a prática da oratória nos moldes republicanos chegou quase que à escassez. Pois, a função senatorial se tornou diminuta nesse novo contexto, já que discursos forenses como os que Cícero proferia não faziam mais parte da prática de formação do orador, dessa forma, Sussman (1972, p. 197) nos aponta que a eloquência romana começou seu declínio a após (a morte) de Cícero.

---

<sup>21</sup> Declamation is the first major literary movement of the Roman Empire. (BLOOMER, 2010, p. 297)

<sup>22</sup> Marcus Anneus Seneca / Lucius Anneus Seneca (Lúcio Âneo Sêneca) nasceu em Córdoba na Espanha por volta do ano 50 a.C., veio de família equestre, Sêneca dividiu sua vida entre Espanha e Roma, provavelmente viveu por tempo suficiente para ver o reinado de Calígula (a morte de Sêneca, o velho precede o exílio de seu filho Sêneca, o filósofo no ano de 41 d.C.) (CONTE, 1999, p. 404).

<sup>23</sup> The Work ... testifies to the change that the advent of the principate and the progressive loss of political liberty had produced in rhetorical activity at Rome (CONTE, 1999, p. 404).

Assim, esses dois fatos na historiografia romana se somam e marcam uma mudança, não só no plano político e social, mas também no sistema oratório romano que obtinha uma forte tradição nos discursos preferidos pelos oradores no senado.

Depois da fixação do governo de Augusto, o grande manipulador da mídia (BLOOMER, 2010, p. 298) as práticas sociais da aristocracia romana passaram a seguir “novas tendências”, principalmente no que tange o processo escolar e/ou educacional romano.

Assim, como a prática das *declamationes* tinha se tornado naquele momento, um espetáculo público, no qual pessoas eminentes da vida política participavam sem desdenho (CONTE, 1999, p. 404). O gênero declamatório encontrou um caminho próspero para o seu desenvolvimento e aos poucos foi tomando o lugar da “robusta oratória expressa pelos tempos de Cícero” (SUSSMAN, 1972, p. 197), tanto no cenário político, quanto no sistema educacional romano.

Dessa forma, o presente trabalho pretende fazer um breve panorama sobre a obra de Sêneca, o velho e as *declamationes* no contexto do Império, demonstrando como o gênero declamatório foi absorvido pela aristocracia de Roma, bem como apresentar alguns de seus reflexos no ensino da retórica.

## 2. As declamações

As declamações consistiam em exercícios retóricos, discursos meramente representativos como podemos observar nas palavras de Marrou, que diz: “Uma vez concluída a longa série de exercícios preparatórios, o aluno era solicitado a redigir discursos *ficícios* [grifo nosso], sobre um tema dado pelo mestre e segundo as prescrições e conselhos deste.” (1975, p. 439). Designação essa, que também é averiguada na definição Frydman (2004, p. 14) como sendo exercícios que tratam do “irreal”.

Sêneca, o velho nos reporta as Suasórias e as Controvérsias que eram os dois exercícios mais em voga na sua época. Dessa forma, temos que esses dois exercícios declamatórios eram praticados, tanto na escola do gramático, quanto na do rétor. Entretanto, Bloomer nos apresenta que o gênero das controvérsias havia se tornado especialidade dos rétores (2010, p. 298). Diante disso, podemos perceber que o nível de dificuldade aumentava das Suasórias para as Controvérsias, uma vez que, a escola do gramático era uma etapa secundária da educação romana e servia como caminho propedêutico para escola do rétor.

Contudo, mesmo possuindo uma complexidade, tanto do ponto de vista estrutural, (como veremos mais abaixo no tópico terceiro), quanto da sua inserção nos *curricula* da educação. O ensino da retórica “que tinha uma vez sido o instrumento por excelência para treinar futuros cidadãos, agora serve principalmente para trinar brilhantes leitores” (CONTE, 1999, p. 404). Com efeito, através da afirmativa de Conte podemos perceber que o sistema retórico praticado no contexto do império se distanciava daquelas que eram produzidas no período republicano, caracterizando assim a “queda da eloquência” em Roma.

### **3. Características da obra**

A obra de Sêneca, o velho é de cunho epistolar destinada a *Seneca Novato, Senecae, Melae* seus filhos. Está dividida em dois tipos de exercícios declamatórios, as Suasórias e as Controvérsias, esta “pertence ao gênero judicial e consiste em um julgamento de partes opostas de um caso fictício, que estava baseada em leis Gregas ou Romanas, ou em uma legislação imaginária” (CONTE, 1999, p. 404). Aquela “pertence ao gênero deliberativo, versava sobre temas mitológicos; a função do aluno era convencer o público e a figura mitológica ou histórica que ele estava aconselhando, ao modo de ação.” (SHENK *apud* COSTRINO, 2010, p. 38).



Seguindo mais de perto o processo de construção da obra e como também não podemos deixar de mencionar seu verdadeiro o nome que é *Oratorum et rhetorum sententiae divisiones colores*<sup>24</sup>.

Este nome nos apresenta o caráter “didático” da obra, pois o modo de organização do texto demonstra como as declamações eram construídas. Assim o significado de cada parte obra é um momento de composição da peça judiciária (*Controversiae*) ou mitológica (*Suasoriae*).

Sua disposição segue a ordem:

1. **Sententiae:** são frases epigramáticas utilizadas para impressionar o ouvinte e o leitor, como aforismos;
2. **Divisiones:** são os caminhos no qual o declamador articula os aspectos legais do problema;

---

<sup>24</sup> Fairweather (1981, p. 34) nos apresenta a disposição da obra nos manuscritos:

Suasoriae = Livro I suasoriarum  
Contr. I = Livro II  
Contr. II = Livro III  
Contr. VII = Livro IV  
Contr. IX = Livro V  
Contr. X = Livro VI.

Winterbottom (1974, p. xx) nos apresenta a obra em sua edição moderna da seguinte forma:

Livros 1-2 (com prefácio), completo e fragmentos  
Livros 3-4 (com prefácio), fragmentos  
Livros 5-6 (sem prefácio), fragmentos  
Livro 7 (com prefácio), completo e fragmentos  
Livro 8 (sem prefácio), fragmentos  
Livro 9-10 (com prefácio), completo e fragmentos.

Estas duas formas de organização do texto de Sêneca, o velho servem para demonstrar que o estudo/leitura da obra feita na antiguidade seguia a ordem em que os dois gêneros de declamações eram ensinados na escola do gramático e do rétor. E para que possamos observar como é feita a recepção do texto na modernidade e na antiguidade, podendo assim ponderar a forma que melhor se a adeque a leitura da obra, visto que as edições modernas apresentam o texto das Suasórias por último, criando assim no leitor a impressão de um apêndice ou excerto.

3. **Coiores:** é o estilo com o qual o declamador apresenta a situação, ou seja, aqui vale acumulação de figuras retóricas, ritmo do período etc. (Cf. CONTE, 1999, p. 405)

Dessa forma, com a apresentação da obra de Sêneca, o velho percebe-se que a estruturação do texto é esquemática, produzindo de forma eficaz o tom “didático”, que havíamos mencionado acima, porém a obra não possui apenas essa “intenção” (ou se é que tem essa intenção), ou seja, ser um manual de como fazer declamações. Porém, em sua composição encontramos relatos de como os grandes oradores e rétores do seu tempo articulavam seus “textos”.

Característica esta que deve ser observada mais de perto, pois, segundo Conte, a obra de Sêneca, o velho também promove uma interpretação da história da oratória em Roma, demonstrando que o declínio, dessa matéria em seus dias se deve a corrupção moral da sociedade (1999, p. 405).

#### **4. O reflexo do gênero declamatório.**

Nesse sentido, faz-se necessário observar quais os reflexos que o gênero das declamações gerou no contexto imperial, devido ao seu alto grau de adesão por parte da aristocracia e ao seu longo período de duração.

Assim, Winterbottom nos reporta que “Todos os escritores da prosa e do verso<sup>25</sup> latino da época de Augusto até o fim da Antiguidade tiveram sua educação secundária nas escolas que possuíam declamação” (1974, p. xxiii).

Contudo, a disseminação e a instauração das escolas de retórica em Roma, fizeram com que os próprios romanos como Tácito no *Dialogus de Oratoribus* e Quintiliano nas *Institutio Orato-*

---

<sup>25</sup> Ovídio, segundo Sêneca gostava mais dos exercícios das Suasórias do que os das Controvérsias. “*Declamabat autem Naso raro controversias ... libentius dicebat suasorias*”. (Contr. II, 2.12.) Tradução nossa. “*Porém, Ovídio, raramente declamava controvérsias... com muito mais prazer declamava as suasórias.*”

riae dessem sua opinião sobre o ensino do gênero declamatório no contexto do império.

Segundo Quintiliano temos que:

De fato, o que tomamos como exemplo possui uma natureza e força reais; ao contrário, toda imitação é construída e se acomoda a um propósito alheio. De onde sucede que as declamações tenham muito menos sangue e força que os discursos, pois a matéria que é verdadeira nestes, é imitada naquelas”. (*Quint. Inst. X, 2, 11-12, apud FRYDMAN, 2004, p. 64*)

No testemunho de Tácito encontra-se que:

Mas agora nossos jovens são conduzidos às escolas desses que se fazem chamar de “retores”. Eles surgiram pouco antes dos tempos de Cícero e não foram aprovados por nossos antepassados, segundo consta no fato de ter-se-lhes ordenado fechar, como diz Cícero, a escola da impudência. (*Tac. Dial. 35,1, apud FRYDMAN, 2004, p. 59*)

Diante das proposições de Tácito e Quintiliano a decadência da eloquência nos moldes ciceronianos ou de certa forma a decadência da oratória está ligada de forma intrínseca a ascensão do gênero declamatório, como nos aponta Myers:

Tácito e Quintiliano olhando de volta para o fim do primeiro século d.C. citam a nova importância atribuída à declamação pública como a razão para o declínio em Roma da oratória e da eloquência. A declamação (produz um modelo de falas e exercícios sobre um determinado tema) não é nova, mas no império, a medida que as oportunidades de livre expressão das ideias políticas da elite diminuíram, sua popularidade cresceu vastamente como um veículo alternativo para retórica em função da mudança das circunstâncias políticas<sup>26</sup>.

Entretanto, não se pode atribuir que com advento do gênero das declamações, no contexto imperial romano houve um fim na formação de oradores ou mesmo um fim do sistema retórico, como expressam Quintiliano e Tácito, pois mesmo com a mudança polí-

---

<sup>26</sup> “Tacitus and Quintilian, looking back from the late first century CE, cite the new importance attached to public declamation as the reason for the decline in Roman oratory and eloquence. Declamation (producing model speeches and exercises on a set theme) was not new, but in the empire, as opportunities for the free elite expression of political ideas decreased, its popularity vastly increased as an alternative vehicle for rhetoric in light of changing political circumstances” (MYERS, 2006, p. 440).

tica, Roma ainda se encontrava sobre forte influência grega oriunda do período helenístico. Dessa forma as declamações apresentadas por Sêneca, o velho já haviam sido praticadas pelos gregos e até mesmo por oradores romanos, a exemplo, Cícero.

Dessa forma, a mudança de governo fez com que o modelo da retórica imperial se distanciasse das práticas retóricas apreciadas no contexto da república, principalmente, porque não tratava mais de forma direta os casos forenses, no senado. Com isso, a nova prática das declamações encontrou um espaço próspero para seu desenvolvimento, sendo financiada e praticada, até mesmo por imperadores, como Nero, segundo nos relata Suetônio (*De Rhet*, 25,1).

## 5. Conclusão

Em síntese, tem-se então que as *declamationes* vai adquirindo importância e espaço na história da educação romana e no contexto político. Assim, esses dois gêneros literários de instrução e, também de deleite agora representavam parte do conhecimento intelectual da elite aristocrática do Império. Pois, assumiram um importante papel na formação do rétor. E então, dentro desse novo padrão social romano a *eloquentia* representada pelos discursos de Cícero foi sendo suplantada pelas *recitationes* (recitações) e pelas *declamationes* (declamações).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOMER, W, Martin. Roman declamation: the elder Seneca and Quintilian. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford: Blackwell, 2010.

CONTE, G, B. *Latin Literature a History*. Trad.: J. B. Solodow. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999.

COSTRINO, A. *A Lição dos Declamadores: Sêneca, o rétor as suasórias*, Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010.

FAIRWEATHER, Jenet. *Seneca the Elder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

FRYDMAN, Pablo Schwartz. *Estratégias da tradição: Cícero nas declamationes de Sêneca, o rétor, e no Dialogus de oratoribus de Tácito*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2004.

MARROU, Henri-Irinée. *História da educação na antiguidade*. Trad.: Mário Leônidas Casanova. São Paulo: E.P.U, 1975.

MYERS, K. SARA. *Imperial poetry*. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *A Companion to Roman Empire*. Oxford: Blackwell, 2006.

SÊNECA, Marco Aneo (El Viejo). *Controversias, libros I-V, libros VI-X; Suasorias*. Madrid: Gredos, 2005, 2 v.

SUSSMAN, A Lewis. The Elder Seneca's Discussion of the Decline of Roman Eloquence. *California Studies in Classical Antiquity*, v. 5, 1972, p. 195-210. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25010639>>. Acesso em: 07-12-2012.

THE ELDER SENECA. *Declamations*. Trad.: M. Winterbottom. London: Heinemann, 1974, 2v.

**CENOGRAFIA DA ARCÁDIA  
NAS BUCÓLICAS DE VIRGÍLIO  
E A IMAGEM DO PASTOR NA CENA ENUNCIATIVA**

*Zilda Andrade L. dos Santos (UFMA)*  
[zp30@ig.com.br](mailto:zp30@ig.com.br)

**1. Palavras introdutórias**

Esta pesquisa tem como finalidade destacar a cenografia como um dos aspectos dos efeitos da discursividade nas bucólicas de Virgílio, observando a construção da imagem do pastor nessa cena enunciativa. O conjunto dos 10 poemas forma uma tecedura de sentidos que estão interligados na enunciação do todo da obra. A bucólica I serve como introdução e nela pode ser captada a cenografia que é construída discursivamente e que vai sendo validada a cada poema que se segue, sendo identificado o papel que o pastor exerce no contexto das bucólicas. Nessa perspectiva, Maingueneau observa que o texto pressupõe um cenário que será validado por intermédio da enunciação que esse próprio texto constrói.

Nos primeiros versos que introduzem a bucólica I identifica-se o campo e suas pastagens como o lugar aprazível e tranquilo, em oposição ao ambiente agitado e turbulento da cidade. Não aparece ainda a nomeação da Arcádia, mas a descrição do lugar é identificada como atributos desse lugar idealizado e nomeado posteriormente, na sequência das bucólicas.

A cenografia do campo como a Arcádia idealizada contribui para o engendramento de sentidos na cena enunciativa das bucólicas de Virgílio. Na obra *O Bucolismo de Teócrito e Virgílio*, Boléo argumenta que os pastores de Virgílio mostram-se mais interessados nas questões da terra do que no rebanho. Essa constatação de Boléo vai de encontro ao pensamento de Foucault em sua análise e considerações sobre o poder de governar, ao perceber através da história que a ideia de que os homens são governáveis não é nem grega e nem romana. Na antiguidade grega, a metáfora do piloto

do navio, como aquele que está no controle da cidade, deixa implícita a ideia de que o alvo de atenção para o que governa não são os indivíduos. O capitão do navio não governa os marujos, governa o navio. Na aplicação da metáfora, entende-se que o rei governa a cidade, e assim como os marujos, os indivíduos são governados indiretamente. Na constatação de Foucault, a ideia de um governo dos homens pode buscar sua origem no Oriente. Um poder de tipo pastoral e direção das almas, como relatos antigos que mostram o faraó no momento de sua coroação recebendo o cajado como insígnias de pastor, sendo considerado o pastor dos homens, a partir daquele ritual. Entre os hebreus, o tema do pastorado se intensificou e a metáfora do pastor como guia do rebanho adquiriu uma importância fundamental para a religiosidade na cultura hebraica. A Bíblia está atravessada pelas metáforas do pastor de ovelhas, desde o velho até o novo testamento. Foucault faz um levantamento de várias ocorrências da importância da figura do pastor no texto bíblico, apontando para as dimensões que o poder pastoral atingiu com o advento do cristianismo (FOUCAULT, 2008).

Essas considerações sobre os sentidos da figura do pastor contribuem para compreensão da discursividade na cena enunciativa das bucólicas de Virgílio, e os sentidos que a construção discursiva da cenografia produz, ao manter o foco de interesse no valor do lugar ameno e aprazível em detrimento da importância da figura do pastor em relação ao rebanho.

## **2. A Arcádia na cenografia**

Na concepção de Maingueneau, a cena de enunciação de um texto associa três cenas de fala. A primeira trata da *cena englobante*, sendo a que caracteriza o tipo de discurso (literário, político, religioso etc.). A segunda, *cena genérica*, confronta o gênero de discurso. A terceira cena que pode estar presente na enunciação é a *cenografia* e esta não é imposta nem pelo tipo de discurso e nem pelo gênero, mas é instituída pelo próprio discurso (MAINGUENEAU, 2008, p. 115-118). A cenografia valida a enunciação e é validada também por ela. Quanto mais o leitor avança no texto

maior é sua compreensão de que aquela é a cenografia do discurso.

Na enunciação das bucólicas de Virgílio, a cena globalizante é o discurso literário, a cena genérica é caracterizada como o gênero bucólicas, já explorado anteriormente pelo poeta grego Teócrito. A cenografia é a Arcádia idealizada como o lugar ameno e tranquilo, propício para a criação poética.

Nessa produção literária de Virgílio, o gênero poema bucólico se constitui em forma de diálogo entre pastores. Como informa Cardoso (2003, p. 61), “a palavra bucólicas é de origem helênica que no grego, significa “cantos de boiadeiros”, pois em geral os pastores eram chamados *bukolói*. O termo se ampliou em sua aplicação referindo-se aos poemas que destacavam a figura do pastor no contexto de costumes simples da vida no campo. Desse modo, os pastores representados nos poemas de Virgílio eram pastores de cabras e ovelhas.

Ao produzir os versos das bucólicas, Virgílio deixou-se influenciar por Teócrito, poeta de Siracusa que vivia em Alexandria, quando em sua produção da arte literária criou personagens pastores, em sua obra *Idílios*. Desse modo, Virgílio foi o primeiro poeta latino a escrever poemas bucólicos, inspirando-se em Teócrito, considerado o inventor do gênero.

No contexto histórico da produção das bucólicas de Virgílio, antigos camponeses estavam sendo despojados do domínio de suas terras, pois o império romano assim procedia para premiar os veteranos de guerra com as terras tomadas.

Na abertura da bucólica I, Virgílio introduz a enunciação descrevendo a cena do diálogo entre dois pastores. Melibeu, que teve suas terras confiscadas, dirigindo-se a Títiro que permaneceu em suas terras. A partir desses enunciadores, que se colocam dialogando em torno de temas voltados para a admiração da natureza, se distingue a cenografia que dá curso à materialidade linguística dos poemas e sentidos que a Arcádia, como símbolo de um lugar idealizado, representa na enunciação.



Títiro, tu sentado embaixo da ampla faia,  
Tocas na tênue flauta uma canção silvestre;  
Nós deixamos a pátria e estas doces pastagens;  
Nós fugimos, e tu, tranquilo à sombra, Títiro,  
Levas selva a ecoar Amarilis formosa.<sup>27</sup>

(I, 1-5)

Na cena enunciativa que se instaura a bucólica I, Melibeu se coloca como o camponês atingido pela perda de suas terras. Ele faz referência às *doces pastagens* que foram deixadas pelas forças das circunstâncias, mas não deixa de admirar o privilégio de Títiro de ter sido mantido na posse de sua própria terra e assim poder “tocar sua tênue flauta, sentado embaixo da ampla faia”. Virgílio faz refletir em sua poesia sua própria situação, que tanto pode ser identificada com Melibeu quanto com Títiro. Em sua introdução à tradução das bucólicas de Virgílio, Chamma (2008), informa que após a batalha de Filipo, Virgílio viveu a experiência de perder a posse de sua terra para os veteranos do triunvirato. Com a intervenção de Mecenas junto a Otávio, Virgílio obteve a restituição da terra espoliada.

Com a introdução da bucólica I, em forma de diálogo, o poeta lança as bases para a construção da cenografia da Arcádia, que nomeadamente vai aparecer posteriormente. A Arcádia, a partir desses primeiros versos, representa “a ampla faia, canção silvestre e doces pastagens”, sendo essa a visão do poeta, na voz de Melibeu, e na voz do pastor Títiro que assim fecha o poema:

Podes ficar contudo, esta noite comigo  
Sobre o verde capim. Temos frutos macios,  
Castanha bem madura e queijo em abundância;  
Já fumegam ao longe as chaminés das casas,  
E tombam da montanha umas tamanhas sombras<sup>28</sup>.

(I,76-80)

---

<sup>27</sup> Tradução de Raimundo Carvalho. Ao longo do texto, outras traduções das bucólicas foram também usadas.

<sup>28</sup> Tradução de Raimundo de Carvalho.

O final da bucólica I encerra nos seu bojo a concepção de *carpe diem*, ou seja, enquanto for possível, deve-se aproveitar a vida. Nesse desfecho, Títyro se esforça em consolar Melibeu, convidando-o a permanecer no campo pelos menos naquela noite, para desfrutar de um lugar tão aprazível e tranquilo.

Muitos séculos depois, o Neoclassicismo, no século XVIII, retoma o gênero da poesia bucólica, surgindo assim o movimento literário denominado Arcadismo. Desse modo, a Arcádia é reavivada na memória como símbolo de lugar ameno e prazeroso, como contraponto à turbulência inerente ao cotidiano de uma cidade.

A enunciação do conjunto das bucólicas de Virgílio permite ao poeta organizá-las de duas formas: as de número ímpar são construídas através de diálogos e as de número par se apresentam em forma de monólogo. Nessa perspectiva, a bucólica IV, em especial, permite ressaltar a paratopia central que orienta a construção da cenografia da cena enunciativa.

Sicilianas musas, o meu canto  
 Elevo aos bosques ao exaltar os feitos  
 Mais sublimes de Pólio, digno oráculo  
 Cumano à Idade de Ouro. A ordem  
 dos séculos está por retornar,  
 e Saturno, Astreia reinará  
 sobre a progênie que ressurgue agora.  
 Virá com o nascimento do menino  
 a idade áurea e findará a do ferro.<sup>29</sup>

(IV, 1-9)

Em suas notas na tradução das bucólicas de Virgílio, Carvalho (2005, p. 127) observa que “o advento de uma Idade de Ouro, concomitante ao nascimento de uma criança divina, está em pleno acordo com a idealização da Arcádia presente em outras églogas”.

O conteúdo messiânico dos primeiros versos dessa bucólica IV dialoga com profecias identificadas em livros bíblicos do Ve-

---

<sup>29</sup> Tradução de Foed Castro Chamma.

lho Testamento<sup>30</sup>, como também referências ao cumprimento de algumas delas no Novo Testamento. De acordo com colocações de Cardoso (2003, p. 64), Virgílio dirige a bucólica IV a Polião, predizendo o retorno de uma verdadeira Idade de Ouro, graças ao nascimento de um menino, sob cujo império surgiria uma era de paz e fartura, e segundo Santo Agostinho, poderia ser identificada nessa referência uma alusão ao nascimento de Jesus.

Nessa enunciação profética da bucólica IV, a vinda do menino coroa a Idade de Ouro, como um tempo vindouro, fazendo ressurgir uma época de prosperidade, paz e tranquilidade.

E para ti, criança, a terra produzirá, sem cultura alguma,  
pequenos presentes: heras que vicejam aqui e ali como nardos,  
colocásias misturadas ao alegre acanto.  
As próprias cabrinhas trarão de volta ao lar os úberes retesados  
de leite, e os rebanhos não temerão os grandes leões.  
Os próprios berços produzirão para ti mimosas flores.<sup>31</sup>

(IV, 18-23)

A ideia de produtividade natural da terra e convívio pacífico entre animais, como mostrado no verso 23 – “e os rebanhos não temerão os grandes leões” – dialoga também com a profecia de Isaias: “O lobo viverá com o cordeiro, o leopardo se deitará com o bode, o bezerro, o leão e o novilho gordo pastarão juntos; e uma criança os guiará” (Isaias 11.6).

Discute-se atualmente sobre a inviabilidade de se obter alguma informação comprovada sobre a possibilidade de conhecimento das profecias de Isaias por parte de Virgílio. Vale ressaltar que para estudos da intertextualidade, textos originários de diferentes autores podem dialogar entre si, como afirma Bakhtin:

Dois enunciados alheios confrontados, que não se conhecem e toquem levemente o mesmo tema (ideia) entram inevitavelmente em re-

---

<sup>30</sup> Porque um menino nos nasceu, um filho se nos deu, e o principado está sobre os seus ombros, e se chamará o seu nome: Maravilhoso, Conselheiro, Deus Forte, Pai da Eternidade, Príncipe da Paz (Isaias 9.6).

<sup>31</sup> Tradução: Zélia de Almeida Cardoso (NOVAK, M. L. & NERI, M. L. (Org.). *Poesia Lírica Latina*. São Paulo: Martins Fontes. 2003)

lações dialógicas entre si. Eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum (2006, p. 320).

A Arcádia é especificamente nomeada no final da *bucólica* IV, como mostram os últimos versos.

Até mesmo Pã,<sup>32</sup> se disputasse comigo, sendo a **Arcádia**  
o juiz,  
até mesmo Pã, sendo a **Arcádia** o juiz, se declararia ven-  
cido.  
Começa, pequena criança, a reconhecer tua mãe pelo sor-  
riso.<sup>33</sup>

(IV, 58-60)

A Idade de Ouro colocada em cena é profetizada no contex-  
to da idealização da Arcádia, que aparece no fechamento da bucó-  
lica IV e reaparece nomeadamente na introdução da bucólica VII.

Debaixo dum carvalho ramalhante  
Se sentava já Dafnis quando Tírsis  
E Córidon num só os dois rebanhos  
Ajuntaram ao pé, sendo de ovelhas  
O que trazia Tírsis, o de Córidon  
De cabras bem pejudas de seu leite;  
Cada pastor em sua idade aberta  
Ambos da **Arcádia** e pares em seus cantos  
E prontos ambos a resposta em forma.<sup>34</sup>

(VII, 1-9)

A Arcádia oferece simbolicamente o ambiente propício para o desempenho do canto e da poesia. O resultado do som da flauta entra em perfeita harmonia com a natureza e se torna fonte de inspiração para o poeta. Nessa perspectiva, o fechamento, através da décima bucólica, situa a Arcádia idealizada como local do idílio. Assim, o poeta conclama:

---

<sup>32</sup> De acordo com lendas da Antiguidade, o deus Pã era protetor dos pastores e deus guarda dos rebanhos.

<sup>33</sup> Tradução de Zélia de Almeida Cardoso.

<sup>34</sup> Tradução de Agostinho da Silva

Vós Árcades, tudo isto cantareis  
A vossos montes, que peritos sois  
Em músicas e versos...<sup>35</sup>

(X, 52-54)

A cenografia da Arcádia como idealização poética vai sendo validada na enunciação e sendo validada por esta em todo o percurso da criação dos 10 poemas, apreendidos como um todo. Assim, Virgílio inova a poesia bucólica, originária em Teócrito, criando a simbologia da Arcádia como um local apropriado à produção artística da poesia pastoral. Na cena enunciativa, o papel principal dos pastores não se volta para o cuidado do rebanho, mas a criação poética é a principal função dos pastores árcades.

### **3. Os pastores na cena enunciativa**

Além da ideia de lugar ameno e aprazível, na cenografia os pastores são instituídos como músicos e poetas, pois essas são as funções que indicam o papel que os pastores exercem naquele cenário. Nessa perspectiva, Carvalho considera que “a atividade do poeta, no ambiente da poesia bucólica é poetar e cantar” (CARVALHO, 2005, p. 137).

A bucólica I concentra a construção enunciativa no diálogo entre Melibeu e Títiro. Faz-se presente a paratopia do poeta, ao trazer para a cena de enunciação as questões de confiscos das terras. Melibeu, um espoliado de suas terras, reclama sua sorte e deixa-se expressar através do lamento, tomando a natureza como testemunha de sua dor ao ser forçado a deixar suas terras para outro. A situação de Títiro, em oposição ao triste cenário que envolve Melibeu, contrasta com a tristeza, trazendo o canto de alegria e exaltação ao imperador, por tê-lo conservado no domínio de suas terras.

Cardoso, em suas proposições sobre a bucólica I, argumenta que esta, para muitos, representa uma certa alegoria. Nesse senti-

---

<sup>35</sup> Tradução de Agostinho da Silva

do, por um lado, Títiro é a representação de Virgílio em sua exultação a Otávio, que na posição de soberano, autorizou a devolução e posse das terras da família deste poeta. Por outro lado, Melibeu é também a representação de Virgílio, que traz em sua memória a lembrança de ter passado pela experiência do confisco das terras de sua família. (Cardoso, 2003, p.62).

Na bucólica I, a descrição poética de Títiro demonstra que seu prazer no campo é o ócio e o dedilhar da flauta. O próprio rebanho busca sua pastagem, pois essa não é a prioridade do pastor.

Ó Melibeu, um deus, a nós, este ócio fez:  
Ele sempre será meu deus; que o altar dele,  
tenra ovelha de nosso abrigo sempre embeba.  
Bem vês, ele deixou meu rebanho pastar  
e eu tocar o que bem quiser em flauta agreste.<sup>36</sup>

(I, 6-10)

Nessa constituição da cenografia, Roma é a representação da cidade que contrasta com a doce e prazerosa vida no campo, como mostrado na bucólica II, em cenas que evocam o amor e o idílio.

Na enunciação que valida a cenografia, a figura do rebanho aparece distante da cena. Enquanto as ovelhas aproveitam das pastagens, os pastores se dedicam ao canto e a poesia.

A bucólica III tem seu alvo voltado para o concurso poético entre pastores, notando-se o descaso com o rebanho, ao usá-lo como promessa de pagamento das disputas e concorrência no concurso de canto e poesia.

Vigora entre nós o alternar  
o canto? Deposito esta novilha  
de tetas a ordenhar e as crias,  
e tu, o que apostarás comigo?<sup>37</sup>

(III, 27-30)

---

<sup>36</sup> Tradução de Raimundo Carvalho

<sup>37</sup> Tradução de Foed Castro Chamma.

Em outro momento da bucólica III, o pastor deixa suas ovelhas a cargo de outra pessoa que tem como finalidade sugar o leite produzido pelo rebanho. Fica marcada também na bucólica VII a atitude de pastores que assumem a prioridade de poetar e cantar, como observa Carvalho em seus comentários: “No momento do canto, a atividade regular de pastorear o rebanho é interrompida, ou deixados à própria sorte os animais em sua errância” (2005, p. 133).

A narrativa captada através dos versos das bucólicas, principalmente nos poemas ímpares, faz perceber a atitude dos pastores com relação ao cuidado das ovelhas, repetindo a mesma ação de deixar o rebanho sob os cuidados de outrem.

Títiro, até que eu volte, não demoro,  
leva-me ao pasto as cabras e depois  
lhes darás de beber, sempre evitando  
lugar em que haja bode de marrar.<sup>38</sup>

(IX, 37-40)

Nas bucólicas, a figura do pastor, como revelada através da paratopia de Virgílio, não se prende fixamente na vida do campo. A imagem do pastor apreendida por recursos possibilitados pela enunciação, não se limita ao papel que supostamente um pastor de rebanho deveria cumprir. Em diferentes ocasiões, o pastor se retira do campo para outros compromissos na cidade. Nesse contexto, o rebanho é deixado aos cuidados de outros personagens da cena enunciativa. O próprio conselho dado a Títiro “o que convém a um pastor é cuidar das ovelhas e ter verso fácil e simples”<sup>39</sup>, na prática, tem a ordem linear de tal preceito totalmente invertida. O ato enunciativo se encarrega de estabelecer uma preponderância de poetar sobre pastorear. Na cena enunciativa, os protagonistas das bucólicas exercem a figuração de pastor como ingrediente indispensável ao cenário imposto pela idealização da Arcádia.

---

<sup>38</sup> Tradução de Agostinho da Silva

<sup>39</sup> Bucólica VI, 6-8 – tradução de Agostinho da Silva.

Pesquisas realizadas por Foucault<sup>40</sup> e relatadas em seminários, contribuem para compreensão da acepção de pastor de rebanho entre gregos e romanos, diferenciada do pensamento dos orientais.

Evidentemente, foi sobretudo entre os hebreus que o tema do pastorado se desenvolveu e se intensificou. Com este particular que, entre os hebreus, a relação pastor-rebanho é essencialmente uma relação religiosa. As relações entre Deus e seu povo é que são definidas como relações entre um pastor e seu rebanho. O poder do pastor é um poder que não se exerce sobre um território, é um poder que, por definição, se exerce sobre um rebanho, mais exatamente sobre o rebanho em seu deslocamento, no movimento que o faz ir de um ponto a outro. O poder do pastor se exerce essencialmente sobre uma multiplicidade em movimento. O deus grego é um deus territorial, um deus *intra muros*, tem seu lugar privilegiado, seja sua cidade, seja seu templo. O Deus hebraico, ao contrário, é o Deus que caminha, o Deus que se desloca e mostra a direção em que se deve seguir (FOUCAULT, 2008, p. 167-168).

Foucault busca compreender as diferentes características do ato de governar em determinadas culturas. A metáfora do navio sendo guiado por um capitão dá sentido à ideia de governo entre gregos e posteriormente, romanos também. Nesses termos, o rei governa a cidade, o território. Para os orientais, a metáfora do pastor de ovelha se adapta perfeitamente à concepção de governo, de acordo com a própria cultura que os caracteriza. Assim, o povo e não o lugar é o centro de atenção do governo. No texto bíblico, o salmo 23 é um ícone dessa representação metafórica: “O Senhor é o meu pastor e nada me faltará; Deitar-me faz em pastos verdejantes; guia-me mansamente a águas tranquilas” (*Salmo 23.1*). Davi, ao escrever poeticamente esse salmo, transpôs os sentidos da imagem de pastor, que ele próprio vivenciava como cuidador de ovelhas, para a concepção de Deus como pastor. Como Foucault observa, o pensamento religioso cristão se apropria da imagem metafórica de pastor, sustentando-se na afirmação de Jesus que assim declara: “Eu sou o bom pastor; o bom pastor dá a vida pelas ovelhas” (João 10.11).

---

<sup>40</sup> Curso dado no Collège de France em períodos de 1978 e 1979.



Essas considerações dão suporte para se vislumbrar possibilidades de localizar determinadas posições discursivas assumidas por Virgílio, na enunciação das bucólicas. Vale ressaltar que nesta enunciação o papel do pastor é requerido de acordo com os próprios valores herdados culturalmente pelos romanos.

#### **4. Considerações finais**

Com base em questionamentos levantados por Boléo (1936), torna-se possível uma leitura das bucólicas de Virgílio que apreende o significado da presença dos pastores no cenário bucólico como se fossem camponeses, com suas ambições mais voltadas para a importância do solo da terra. Uma questão que fortalece essa ideia é a escolha da Arcádia como lugar fixo, mentalmente construído para satisfazer os protagonistas do cenário. A cenografia que vai sendo construída desde a bucólica I valida a enunciação e vai sendo validada por esta durante todo o processo enunciativo que engloba os 10 poemas.

Para alcançar determinados sentidos dessa criação poética de Virgílio, por um lado, leva-se em conta sua condição paratópica de poeta que orienta sua obra criadora. Por outro lado, as condições sócio culturais que influenciam a posição discursiva desse poeta, no ato da enunciação. Nessa perspectiva, Virgílio procura imitar a criatividade de Teócrito, criador do gênero poesia bucólica, objetivando colocar em pauta temas como: confisco de terras e turbulência no cotidiano da cidade de Roma.

Os temas abordados nas bucólicas comprovam o interesse pelo território. A Arcádia idealizada surge como contraponto ao modo de vida na cidade de Roma. O pastor compõe o cenário, mas não é sua atividade de pastorear que se mostra em evidência. A função principal do pastor nas bucólicas assume o lugar do poeta, e assim Virgílio coloca na voz do pastor a sua criação poética, no cenário de uma Arcádia idealizada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOLÉO, Manuel de Paiva, *O bucolismo de Teócrito e de Virgílio*. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1936.

CARDOSO, Zélia Almeida. *Literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARVALHO, Raimundo. *Tradução e comentários das bucólicas de Virgílio*. Belo Horizonte: Tessitura, 2005.

CHAMMAS, Foed Castro. *Tradução e comentários das bucólicas de Virgílio*. Rio de Janeiro: Editora Calibán, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2012.

REIS, Vanda Cristina Domingos. Elementos configuradores do bucolismo de Virgílio. In: *A pastoral da infância em Carlos Queiroz, uma manifestação de bucolismo moderno*. Dissertação de Mestrado defendida em 2008. Departamento de Letras Clássicas e Modernas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade do Algarve, Portugal.

SILVA, Agostinho. *Temas e debates. Obras de Virgílio* (Traduções). Disponível em: <<http://www.agostinhodasilva.pt>>. Acesso em 08/2013.

**FILOCTETES: A CARTOGRAFIA DE UM EXILADO**

*Nelson Marques* (UERJ)  
[marquesnelson@gmx.com](mailto:marquesnelson@gmx.com)

**1. Introdução**

Para sempre longe, um indivíduo mantém os laços com aquilo que um dia foi deixado para trás. Para sempre longe, esse indivíduo permanece descontinuamente apegado àquilo que levou... àquilo que deixou. Falar do exílio é inevitavelmente falar sobre esse paradoxo de existir no vazio; é discutir sobre como a inexistência de determinadas possibilidades acaba por fazer o indivíduo a trilhar eternamente pelos descaminhos da solidão.

A contextura que desponta deste trabalho surge dos dilemas provocados pelas fraturas incuráveis entre um ser humano e o seu lugar natal (SAID, 2001, p. 46). São elas que trarão à tona para esta pesquisa os gritos lancinantes de um sofrimento mítico comprovando o quanto o teatro e, em particular, a tragédia, ensaia relevante fonte de pesquisas nos estudos referentes à condição do exilado.

Talvez alguns se perguntem por que precisaríamos retomar antigos mitos gregos a fim de problematizarmos acerca das formas jurídicas da política moderna. Primeiramente poderíamos aqui lembrar de como ainda é difícil entender e criticar atitudes violentas quando o direito natural<sup>41</sup> nos diz o tempo todo que a violência é inata, ou seja, desde que não se utilize dela em demasia, ela é completamente tolerável. Pensando assim, poderíamos entender a atitude violenta dos companheiros de Filoctetes à luz da visão darwinista sobre seleção natural, isto é, abandoná-lo em Lemnos significava apenas a sobrevivência dos mais fortes. Mais não estaríamos assim reduzindo a existência justa de um indivíduo à mera

---

<sup>41</sup> Referimo-nos aqui as distinções feitas por Walter Benjamin (2011) entre direito natural (violência é um produto da natureza) e direito positivo (violência é um produto do devir histórico) p. 123,124.

existência de alguém (BENJAMIN, 2011, p. 123 e 153)? Por outro lado, a forma com que os mitos foram reelaborados pelos grandes tragediógrafos clássicos – Ésquilo, Sófocles e Eurípides – foi de tal modo sofisticada que os tornou aparentemente uma fonte inesgotável de trocas culturais entre passado e presente, entre presente e futuro.

Neste trabalho, nossas atenções estarão voltadas para os possíveis diálogos estabelecidos a partir das relações exílicas advindas de uma chaga. Em um momento ele está ao lado de seus companheiros lutando pela honra dos gregos, em outro está só e desonrado por esses mesmos gregos. Filoctetes é o anestioj (“anéstios”), o apolij (“ápolis”), o anomoj (“ánomos”), o apoikia (“apoiakía”), em suma, o exilado por excelência.

Por fim, através de uma intertextualidade lírica e contemporânea, esta pesquisa discutirá (rediscutirá) o emaranhado de violações que exclui sem misericórdias e pode ajudar a tentar entender o diálogo proposto por Vernant (1999) entre um passado clássico e um presente trans-histórico.

## **2. *Pertencimento e identidade***

**Mas eu sou o exilado.**

**Leva-me como um verso de minha tragédia.**

**(Mahmoud Darwish)**

O conceito de cidadania teve diversos significados durante a evolução das sociedades, isso é fato. Porém, também é fato que a noção de pertencimento sempre foi fundamental para que o homem pudesse usufruir de sua própria identidade. Zygmunt Bauman, a saber, corrobora com tal pensamento quando diz ser a segurança algo essencial para o entendimento concreto da referida noção e ajuda-nos a entender o real sentido de identidade. Para o pensador polonês pertencimento e identidade não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida (BAUMAN, 2004, p. 17) e é justamente essa fluidez que viverá Filoctetes ao deixar de ser um guerreiro essencial para o seu grupo e se tornar apenas

um estorvo. O herói grego em questão torna-se, pois, uma representação mítica do ser abandonado à própria sorte por conta de uma grave doença, perdendo assim não só sua identidade como a sua própria noção de pertencimento. Antes peça-chave na engrenagem de um grupo e agora um ser incapaz de controlar sua dor, ele tem sua vida esvaída pelo decreto intransigente de líderes autoritários, transformando-se assim em um morto social (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1988, p. 178).

Versões antigas do mito de Filoctetes contam-nos sobre um herói que tinha sido um dos pretendentes da bela Helena e mais tarde juntara-se à expedição grega contra Troia. Quando os gregos fizeram escala na Ilha de Tênedos, o guerreiro foi picado no pé por uma serpente. Seus companheiros ainda o levaram a bordo, mas a ferida infectou, causando um cheiro tão fétido que Odisseu e Agamémnon consideraram não ser possível que ele prosseguisse junto na viagem. Assim, deixaram-no na ilha de Lemnos. Abandonado e desprezado, Filoctetes sobrevive na ilha à procura daquela partícula esquecida em algum lugar que jamais será o que já foi um dia. Ele passa a pertencer ao presente, sem despertecer ao passado; está sem nunca ter sido. Sua condição naquele momento é uma espécie de começar o depois sem na verdade jamais ter terminado o antes, em outras palavras, o exilado por excelência aqui é uma espécie de representação paradoxal e simbólica da antiga ideia grega de *apoiki/a*, termo que, de acordo com o historiador inglês James Whitley, pode ser interpretado como “home away from home” (WHITLEY, 2001, p. 124).

Encenada em 409 a.C., a tragédia de Sófocles (496-406 a.C.) tem início justamente dez anos após esse abandono, com Odisseu e o jovem filho de Aquiles, Neoptólemo, tentando convencer o moribundo a voltar para a guerra, pois segundo uma profecia, Troia só seria derrotada com o retorno de Filoctetes aos campos de batalha. Na Antiguidade Clássica, o mito não foi revisitado apenas pelo tragediógrafo ateniense, no entanto sua versão foi a única que nos chegou em sua totalidade. E é ela que dissecou em uma profundidade assustadora a solidão do herói sem pátria; é ela que nos faz questionar os verdadeiros significados das palavras

exílio e identidade. Entendendo o exílio como uma forma de violação dos direitos humanos, aproximamo-nos melhor de nossas pretensões: mostrar o quanto a tragédia Filoctetes clareia a ideia de como tais direitos precisam ser entendidos não como uma espécie de concessão de uma sociedade para com seus indivíduos, mas sim como prerrogativas inerentes à condição humana.

Podemos dizer que a tragédia exílica de Sófocles traz à tona também através de seus dois heróis antagônicos – Odisseu e Filoctetes – talvez o seu aspecto mais contemporâneo. Ao impor o banimento ao maior dos arqueiros aqueus, Odisseu fará de Filoctetes não apenas um simples fora da lei; ele causará algo pior, fará com que o herói trágico seja um abandonado da lei, ou melhor, alguém exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, se confundem. Por outro lado, Odisseu ao voltar a Lemnos para “resgatar” o exilado, acaba por suspender a validade da própria lei imposta por ele dez anos antes, colocando-se assim legalmente fora da lei e constituindo, destarte, o que Agambem chamará de paradoxo da soberania. (AGAMBEN, 2012, p. 34-35)

Sabemos que em uma primeira leitura, Filoctetes – talvez a mais solitária e a mais ultrajada das personagens clássicas – desperta em seu espectador um nauseante sentimento de repulsa, todavia em leituras mais aprofundadas vamos percebendo que a repulsa maior não é aquela causada pela podridão de sua ferida e, sim, a causada pela injustiça dos homens, aquela que nos faz lembrar o tempo todo que se não formos “perfeitos” certamente nos tornaremos excluídos, postos de lado. Tal repulsa enfim nos obriga a decidir como agir diante dessa “não perfeição”, mais ainda, ela nos obriga a enfrentar sem obviedades um dogma na questão do direito: fins justos podem ser aplicados por meios justificados, meios justificados podem ser aplicados para fins justos (BENJAMIN, 2011, p. 124)?

### **2.1.A descontinuidade (continuidade) do ser e do estar**

A palavra Filoctetes é, segundo a estrutura de formação de palavras no grego, uma palavra derivada, isto é, aquela surgida do processo que cria novos termos acrescentando-se sufixos. De um modo geral, nesse tipo de composição, os radicais de substantivos são com frequência, pospositivos, exceto com relação aos radicais de verbos, caso em que estes são pospositivos e os primeiros tornam-se prepositivos (Cf. HORTA, tomo I, p. 405). Costuma-se ir para o fim do radical composto, geralmente o determinado, que apresenta o conceito mais importante, precedido dos seus determinantes. Retomemos para exemplificar tal processo com o nome Φιλολήτης: της (“thj”) é o sufixo que indica o autor da ação, a profissão ou o agente do processo verbal ligado ao radical composto por φιλέω (“amar”) e pelo verbo κτάομαι (“possuir”) e significando, portanto, “aquele que ama possuir” ou então “aquele que ama suas possessões”<sup>42</sup>. Horta nos diz (p. 406), contudo, que essa leitura do nome Filoctetes foge à regra mencionada anteriormente, fazendo com que ela não seja absoluta, ou seja, nesse caso inverte-se as posições e o determinado passa a ser prepositivo, enquanto os determinantes vêm, excepcionalmente, pospostos. Filoctetes seria analisado etimologicamente então deste modo: φιλ λοj (“Fi/loj”) – amigo, que ama; Κθ – κτα ομαι (“Kth” – “kta/omai”) – obter, possuir; της (“Thj”) – sufixo que indica o autor da ação, a profissão ou o agente do processo verbal. Teríamos, desse modo, “aquele que obtém – faz – mantém amigos”.

Feitas as devidas considerações, analisaremos então as duas possibilidades do nome Filoctetes a fim de entendermos como se dá a descontinuidade do ser e do estar do herói trágico de Sófocles. Elas nos ajudarão também a perceber como o mito em questão se constrói (e se reconstrói) através de dois momentos bem distintos de sua trajetória: glória e ruína.

Na fase inicial do mito, Filoctetes – o que ama possuir – é o herói que vai passando pela vida possuindo conquistas, fama, cre-

---

<sup>42</sup> Segundo a obra *Gods, Goddesses, and Mythology*, vol. 10, p. 1118.

dibilidade, enfim aquele que constrói uma trajetória detentora de êxitos:

... é um dos jovens homens que recebeu um dos mais famosos presentes da mitologia grega: o arco e as flechas que pertenciam originalmente a Hércules. [...] Como muitos dos reis que viveram no período da Guerra de Troia, é dito em uma das versões do mito que Filoctetes foi um dos pretendentes à mão de Helena.<sup>43</sup> (Tradução nossa)

Os que lavravam Metone, bem como os heróis de Taumácia, de Melibeia, também, e Olizona de chão pedregoso, por Filoctetes trazidos chegaram, archeiro famoso, em sete navas, contendo cada cinquenta remeiros, todos dotados de força e habituados ao tiro com o arco (*Iliada*, II, 710).

Confiança de um deus, armas divinas, credibilidade junto a um enorme contingente bélico. De fato, passagens significativas e possuidoras de uma série de grandes feitos que contrastarão em demasia com o momento seguinte do filho de Peantes.

As consequências da segunda etapa da história do mito – o sofrimento e a solidão – serão justamente as que Sófocles irá se apropriar para construir seu texto dramático. Após perder tudo e todos e padecer ao longo de décadas de exílio a ponto de se tornar apenas uma sombra do que fora antes, o Filoctetes sofocliano precisará enfrentar ainda com o que lhe resta de humanidade seu maior desafio: a sua própria inflexibilidade. Entender o “amor a suas possessões” seria entender a força de seu ódio contra aqueles que o deixaram na ilha e as convicções de que fora vítima de uma doença sem fim:

Os cafajestes que me rejeitaram riem da boca para dentro, e a última coisa mais e mais do pé! [...] Dois líderes e o rei dos cefalênios, me arrojaram aqui, sozinho – torpes! – corroendo-me a ferida aguda, vítima do fel da serpe matadora de homens. E eles partiram, me deixando a sós com a necrose... (v. 256-270) [...] A minha vida é um lixo, mas me curo dos surtos só de vê-los moribundos! (v. 1043-1044)

---

<sup>43</sup> *God, Goddess and Mythology*, vol. 10, p. 1118 “...and as a young man received on of the most famous gifts on the Greek legend: the bow and arrows that had formerly belonged to Heracles.” [...] “Like most Greeks of the generation that lived through the Trojan war, Philoctetes is said in some versions to have vied for Helen’s hand.”



Só, necrosado e descrente dos homens, Filoctetes é aquele que não se deixa esquecer das traições e que apenas exige que o tratem como homem e não como coisa<sup>44</sup>. Sua possessão maior nessa etapa a qual o destino o tinha levado é a busca por justiça, a tentativa heráclea em manter algum tipo de humanidade em meio a tantas atrocidades. Filoctetes tenta desesperadamente não apenas suportar as dores insuportáveis de sua ferida, ele tenta não ser um monstro sobrevivente que o exílio obrigatoriamente o forçou a ser na total desordem natural das coisas.

A segunda etimologia parece também nos mostrar o tempo todo a luta de um herói que se recusa obstinadamente a ceder, pois ser “aquele que obtém e mantém amigos” conserva vivo seu pequeno lampejo de esperança. Logo na primeira fala, ele busca contato com o jovem Neoptólemo e o coro de marinheiros de modo ingênuo: “Quem sois? O estilo do vestuário evoca em mim a Hélade adorável! Quero ouvir como falais.” (v. 223) Um pouco mais à frente ficamos sabendo que outros marujos já haviam aparecido na ilha, no entanto nunca por vontade própria, como deixa clara a seguinte passagem: “Nenhum marujo se aproxima rindo”. (v. 301) Filoctetes parece receber a todos não de modo animalesco como o seu exterior se apresenta, mas com a esperança de seu interior: “Choram comigo, filho, reconfortam-me, não denegam comida, me oferecem um par de roupa, mas ninguém aceita, diante da mais sutil insinuação, levar-me para casa.” (v. 307-310)

A fidelidade ao antigo companheiro de batalhas surge comoventemente quando o desterrado ouve sobre sua morte: “Será que ouvi direito? Aquiles morreu? Antes de prosseguir, confirma!” (v. 331-332) A fé depositada em Neoptólemo se faz então necessária em nome da antiga amizade. Aqui o mais importante é sair do sofrimento através de novos amigos, ele entra por fim na essência daquele que obtém / mantém amigos. Contudo, não mais os amigos dos tempos de glória, mas os possíveis novos amigos que nascerão de sua ruína e trarão a ele a possibilidade de um recomeço.

---

<sup>44</sup> Flávio Ribeiro de Oliveira no texto de apresentação da tradução de *Filoctetes* feita por Fernando Brandão dos Santos (1997, p. 15)

Em outras palavras, sua recusa firme e inflexível em querer acreditar que alguém possa dar fim a sua existência deplorável comprova que aquele ser – aparentemente monstruoso – ainda mantém uma sensibilidade que dez anos de devastação física e moral não puderam destruir.

## 2.2. Perambulando por lugar nenhum: a paisagem trágica

Em determinado momento de sua análise sobre as paisagens gregas, o professor Richard Buxton, diz que nas tragédias *oros* e *polis* frequentemente constituem dois significativos espaços através dos quais a ação é orientada<sup>45</sup> (BUXTON, 1994, p. 90 – tradução nossa). Já o filólogo alemão Karl Reinhardt em seu estudo sobre a tragédia de Sófocles compara o isolamento de Filoctetes a uma existência abandonada, semelhante a um rochedo ermo ou a um mar amplo (REINHARDT, 2007, p. 197). Partimos, pois, desses dois grandes especialistas de História Antiga para darmos início a nossa análise acerca do espaço exílico do herói sofocliano.

Havíamos dito anteriormente que Sófocles não foi o único tragediógrafo a se debruçar sobre o mito de Filoctetes. Todavia, há resquícios comprovando que o isolamento total do banido não aparece nem em Ésquilo nem em Eurípides:

No Filoctetes de Ésquilo, lamentava-se diante de um coro de lêmnios [...] Eurípides conservou o coro de lêmnios [...] É Sófocles quem transforma Lemnos em uma ilha inteiramente erma, confere ao seu coro a configuração de uma tripulação de um navio, amplifica solidão [...] (REINHARDT, 2007, p. 187)

Antes da chegada das outras personagens à ação, Filoctetes convivia diariamente apenas com a vastidão de uma paisagem ostensivamente deserta. Paisagem composta pelo mar, pelas montanhas e sobretudo pela caverna, que durante décadas foi a sua única possibilidade de lar. É nesse cenário que Filoctetes vai aos poucos perdendo a sua humanidade e ganhando um aspecto primitivo, ou

---

<sup>45</sup> "In tragedy in particular, *oros* and *polis* often constitute two of the significant spaces in terms of which the action is oriented [...]"

seja, o lugar torna-se, destarte, naquilo que modifica a estrutura pessoal, física de um ser humano. Ao longo dos anos de confinamento em Lemnos, a paisagem vai se tornando de tal modo relevante que é impossível não perceber como ela ganha aspectos prosopopeicos na ação, como, por exemplo, quando o herói descobre a traição do jovem filho de Aquiles e recorre diretamente aos elementos que o cercam há tanto tempo: “Ó portos, ó promontórios, ó companhia de feras montesas, ó rochas escarpadas, a vós, pois não conheço outro a quem me dirigir, lamento, a vós que, presentes, habituados a assistir-me, estas obras me fez o filho de Aquiles!” (v. 935-938) Ou ainda quando já desesperançado dos homens, ele se reporta à segurança de sua velha caverna: “Ó concavidade pétreia, tépida e glacial, não me ausentar daqui jamais – eis o que a sina determina!” (v. 1081) Traições e abandonos moldam um Filoctetes que já não é mais apenas o reflexo de uma paisagem que o cerca, agora ele é a própria natureza, amalgamado e protegido por ela.

Essa solidão em um espaço capaz de transfigurar o ser e com potencial para deixá-lo irreconhecível encontrará repercussão em um importante espaço real. Estamos aqui nos referindo a Tomos, o espaço trágico para qual o poeta Ovídio foi enviado no ano 8 d.C. obedecendo a um edito de Augusto. Sabemos que todo cuidado é pouco quando analisamos um mito em perspectiva de um fato histórico, afinal de contas, não é função do mito querer explicar qualquer tipo de realidade. Contudo, também sabemos “que os mitos dão respostas para as percepções da vida cotidiana, ainda que o grau e a extensão desse processo sejam difíceis de se precisar e quase impossíveis de se quantificar”<sup>46</sup> (BUXTON, 1994, p. 93 – tradução nossa).

Queremos dizer com isso que não estamos aqui apenas para encontrar ecos no passado. É antes o inverso: queremos a explosão de uma imagem, um passado longínquo ressolado de ecos e que já

---

<sup>46</sup> “It is clear that myths feed back into the perceptions of everyday life, even if the level and extend of this process are hard to pin down and virtually impossible to quantify.”

não vemos onde as profundezas desses ecos vão repercutir e morrer. (BACHELARD, 2012, p. 2)

Pensando nisso é que faremos uma breve aproximação, pois ela se faz inevitável, entre a representação artística e a representação real do exilado. Assim, como uma espécie de espelho, podemos enxergar como o sofrimento e os temores de Filoctetes se refletem na angústia e na dor vividas pelo autor de *Metamorfoses*. Como se saltasse das páginas da tragédia clássica, o poeta latino, por uma decisão arbitrária e até hoje sem explicações consistentes, repete de certa forma a trajetória desumana experienciada por Filoctetes. Lemnos e Tomos são espaços decisivos na construção trágica desses excluídos; o primeiro é o lugar onde “rastros de homem não há, tampouco traços de morada” (v. 2/3), o segundo “é detestável e nada mais triste do que ele poder haver no mundo inteiro” (*Tristes*, livro V, elegia VII). Um é o que não pode dialogar porque não há semelhantes para tal; o outro não dialoga porque lhe faltam palavras e ele já não sabe falar. Mito e realidade desumanizam-se gradativamente buscando a todo custo preservar a esperança de que um dia ganharão o direito de viver civilizadamente na polis.

Lemnos e Tomos explodem a todo instante em pungentes gritos e tristes lamentos de dois seres colocados à margem. Dois seres que lutam desesperadamente para provar que ainda são dignos de serem chamados de cidadãos. Filoctetes é o exímio arqueiro atormentado pelo medo de já ter sido esquecido por seus amigos e parceiros de guerra: Meu nome, a fama do meu desalento, nada sabes da ruína que me oprime? (v. 251-252) Ovídio é o exímio poeta que percebe o quanto a sua solidão o modificou: Lembra que também não sou quem outrora conhecias. Daquele homem resta esta sombra. (*Tristes*, livro III, elegia XI)

Os exílios forçados de um e de outro levam-nos a bifurcações que indicam como o espaço exílico serve para traçar uma cartografia do comportamento humano e deslindar personagens e/ou pessoas que não representam homens isolados, vidas limitadas; mas sim uma universalidade que, sob aquilo circunscrito pelos

grandes mitos diretores do pensamento humano, acabam por ser capazes de romper barreiras culturais, históricas e sociais.

### 3. *As chagas e as metáforas da doença*

**Que o anjo distraído de Klee  
Proteja aqueles de corpo incom-  
pleto**

(Donizete Galvão)

É possível continuar a ser aquilo que se foi quando uma grave doença nos abate e nos aniquila? É possível estar seguro quando se está abandonado em meio à precariedade e ao sofrimento? Filoctetes não conseguiu nem uma coisa nem outra. Dez anos de exílio forçado praticamente extirparam sua humanidade quase que por completo; o bravo, o soldado, o viril deram lugar ao fardo, ao andarilho, ao exânime e revelam-nos os dois eixos que iremos tratar neste momento: uma breve reflexão sobre a doença e o sofrimento como formas de exclusão social.

Voltemos ao início da tragédia: Pus manava-lhe dos pés, gangrena corrosiva. Não libávamos, ouvindo-lhe os queixumes, as maldições ecoando em nossas tendas (v. 7-10). Nessa primeira fala, Odisseu deixa claro que Filoctetes estava trazendo para o grupo o tumulto, o descontrole, pois não havia com aqueles gritos ecoando por todo o acampamento possibilidade de um mínimo de organização. Diante disso, os líderes precisavam decidir como deveriam trazer de volta a justiça e a ordem segundo seus padrões organizacionais, afinal de contas, a exceção é uma espécie de exclusão (AGAMBEM, 2012, p. 24). Sendo assim, já que um dos homens não apresentava mais um comportamento que favorecia o coletivo, pelo contrário, sua enfermidade transgredia as prescrições naturais daquela organização, só havia uma solução a ser tomada: o banimento total. A chaga que o fazia diferente do que era iria agora o levar para longe, para aonde se chega apenas por engano (v. 305). Filoctetes começava naquele breve instante a se despertecer de seu bando; e após dez longos anos, o exílio impos-

to por seus outrora companheiros fará dele alguém com perda total de pertencimento e na condição inumana de ser e de estar.

A decisão atroz de largar o corpo disforme de Filoctetes na desértica Ilha de Lemnos é pertinente com aquilo que os gregos antigos valorizavam como ideal social: a glorificação do corpo que tenha um alto valor para os interesses do Estado, ou seja, o corpo era prestigiado por sua alta capacidade atlética, saúde e fertilidade. O herói trágico de Sófocles fere dessa forma aquilo que em Atenas, por exemplo, diz respeito à educação corporal, isto é, o ideal de ser humano belo e bom. Por fim, sendo o corpo o veículo do ser no mundo, (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122), Filoctetes precisava então desesperadamente encontrar aquele corpo de antes para poder juntar-se aos seus novamente. Ele era antes da ferida O corpo que alcançava os píncaros da glória e recebia do próprio Hércules suas flechas e seu arco divino. Depois da ferida transforma-se em Um corpo sequestrado do convívio dos homens se locomovendo transtornado pela vastidão de uma ilha inabitada.

Os anos passados sem o seu bando e com dores inenarráveis fazem com que seu corpo acabe por se traduzir em um verdadeiro “deserto humano” (v. 691). É a partir dos sintomas da doença que se dá sua total exclusão social, ou seja, seu corpo adoecido o põe em desigual realidade com a vida vivida antes do pútrido ferimento e torna-o um sujeito sem saber e sem poder. Damo-nos conta então de como a decisão dos líderes aqueus está de acordo com aquilo que Susan Sontag, por exemplo, chama de metáfora do exílio, isto é, a exclusão se faz necessária porque algumas doenças epidêmicas sempre foram usadas em um sentido figurado como designativas de desordem social (SONTAG, 1984, p. 16). Ao ser violentamente ferido, Filoctetes não só andarão lado a lado com o caos, como obrigará seus companheiros de viagem a conviverem com uma dor que certamente trará à tona seus piores temores. Cada grito seu é um sinal de que a vida é vulnerável e frágil. Filoctetes é expulso porque involuntariamente levou a morte para dentro do bando e isso para um exército atlético, saudável e bom é simplesmente intolerável.

A ausência de tudo e de todos sofrida pelo arqueiro amigo de Hércules foi tão minuciosamente trabalhada por Sófocles que ficamos a pensar que talvez ele estivesse em uma linha de raciocínio parecida com a de um contemporâneo seu, Antífonte. Segundo o pré-socrático<sup>47</sup>, era hora de se repensar os conceitos entre gregos e bárbaros, os significados entre racional e irracional. Em uma afirmação digna de ser lida em voz alta nesses tempos de (ainda) intolerância, ele nos lembra:

Respiramos, com efeito, no ar, todos, através da boca e das narinas; e rimos aos nos regozijarmos pelo espírito ou choramos ao sentir dor... [...] ... e quem em tudo isso nenhum dentre nós se encontra marcado nem como bárbaro, nem como grego (ANTIFONTE, *apud* CASSIN et al, 1993, p. 102).

#### **4. O diálogo intertextual do mito**

**Slackening the pains of ruthless banishment  
From his loved home, and from heroic toil.**

(William Wordsworth)

Em uma breve pesquisa através da internet, podemos notar que o mito do exilado de Lemnos praticamente nunca deixou de ser revisitado por dramaturgos, pintores, músicos, poetas... Logo após o Renascimento, por exemplo, Filoctetes retornou em tragédias escritas por Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun e LeHarpe em 1755 e 1783 respectivamente. Já no teatro moderno, o mito parece não ter dado sinais de desgaste, vide as obras de autores de diversas nacionalidades e estilos: André Gide – *Philoctète* (França, 1899), Heiner Müller – *Philoktet* (Alemanha, 1968), Seamus Heaney – *The cure at Troy* (Irlanda, 1990), Oscar Mandel – *L'arc de Philoctète* (Bélgica, 2002).

---

<sup>47</sup> Sabendo das contradições envolvendo a história de Antífonte, optamos por utilizar aqui as informações da filóloga e filósofa Barbara Cassin em seu ensaio “Barbarizar” e “Cidadanizar” ou Não se escapa de Antífonte – O sobre a verdade, tradução e comentário. (1993, p. 98-123)

Na pintura, as obras de François-Xavier Fabre (**Fig.1**) e Vincenzo Baldacci (**Fig. 2**) mostram-nos como a dor do herói trágico também foi frequentemente reinventada pelos pincéis dos grandes mestres.



Figura 1 – *Philoctetes*, 1800 óleo sobre tela.

Fonte: <http://viticodevagamundo.blogspot.com.br/2011/10/philoctetes.html>



Figura 2 – *Dying Philoctetes on the island Lemnos*, 1802 1813 óleo sobre tela.

Fonte: Fonte: <http://viticodevagamundo.blogspot.com.br/2011/10/philoctetes.html>



A cada nova etapa, os autores acrescentam, modificam, colaboram e vão definitivamente mexendo na estrutura mítica, afinal de contas, o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares (ELIADE, 1972, p. 11). Pensando sobre isso, nossos receios tornaram-se imensos na hora de escolher um interlocutor para o mito do homem que após ser ferido não obtém a ajuda de seus companheiros e é afastado do convívio humano. Já vimos que as possibilidades são infundas e qualquer uma delas certamente nos permitiria trilhar um caminho original, todavia, dentre tantas optamos por estabelecer um diálogo lírico com o poema *Filoctetes*, do brasileiro Donizete Galvão (1955-). Nossa escolha se deu basicamente pela chance de perceber o mito no Brasil do século XXI e pela percepção de versos que parecem gritar toda a incompreensão dos estigmatizados. Versos que uma vez mais repercutem a dor do homem interrompido.

Mineiro de Borda do Mato, Galvão publicou em 2010 *O homem inacabado*, título que de certa forma já estabelece uma ponte com as nossas pesquisas. Podemos especular que nesta obra o poeta faz uma série de indagações sobre as misérias do corpo procurando o tempo todo se relacionar com heranças de outras épocas, de outras culturas. Suas linhas poéticas, porém, não caem naquela armadilha de idealizar o ontem, pelo contrário, elas parecem apenas buscar pistas em mares já dantes navegados por outros. É como se tal conjunto poético nos dissesse o tempo todo aquilo que anteriormente foi afirmado por Walter Moser: todos os materiais da história cultural são em princípio reutilizáveis, recicláveis e nada jamais estará definitivamente morto (MOSER, 1989, p. 2). Deter-nos-emos em um único exemplo apenas para que possamos continuar bem próximos às nossas pesquisas iniciais. Prestemos atenção ao poema que pode ser considerado uma metáfora sobre a dor e a solidão; em versos que parecem alongar uma dor inacabada que por séculos reverbera no imaginário nosso de cada dia:

Num átimo,  
a picada da serpente.

Abre-se a ferida  
 que nunca sara  
 que não supura.  
 Coleção de escaras  
 que saem à unha  
 e renascem  
 novas crostas.  
 Ri da chaga  
 aquele que nunca  
 foi atingido.  
 A dor:  
 empecilho.  
 A dor:  
 veneno.  
 Ninguém quer  
 sua companhia. (GALVÃO, 2010, p. 11)

*Num átimo* a vida que era não é mais e o novo trará um corpo deformado, podre, decadente. A poesia deste Filoctetes nascido no contemporâneo aparece como ente sobrenatural, ente capaz de relatar um acontecimento ocorrido em um tempo primordial (ELIADE, 1972, p. 11). Lá atrás, ele tem uma “ferida aguda”, uma “necrose”, uma “chaga funda”; aqui ele tem uma “coleção de escaras que saem à unha”. E desses dois tempos e dessas duas chagas “renascem em novas crostas” diversos Filoctetes que continuarão a se amalgamar pelos fios invisíveis do tempo e do espaço. O eu lírico de Galvão – longe de qualquer escatologia – compreende com sua própria dor o nauseabundo odor da ferida filoctetiana que nunca sara. Seus vocábulos, que não devem ser observados apenas como fruto de uma inspiração mítica, fazem um jogo intertextual que parece o tempo todo querer responder àquele questionamento de Jean-Pierre Vernant sobre o caráter histórico das obras e do gênero trágicos, em outras palavras, o dramático de Sófocles ao atravessar os séculos e refletir no lírico de Donizete Galvão constata a sua permanência no tempo, sua trans-historicidade. (VERNANT; VIDAL-NACQUET, 1999, p. 211)

## 5. Conclusão

Chegamos ao fim desta análise e pontos de interrogação foram estrategicamente deixados ao longo do trabalho, afinal de contas, são eles que abrirão caminhos para futuras interlocuções. No entanto, uma coisa é certa, o exilado é alguém que foi desabilitado da ordem social por razões que nem sempre a própria razão consegue explicar.

O desfecho do enredo de Sófocles termina exatamente quando Hércules desce do Olimpo para enfim convencer o herói a seguir com os gregos. Para os padrões aristotélicos a tragédia *Filoctetes* não é sua mais bela composição trágica<sup>48</sup>, no entanto, para nós, o herói exilado de Lemnos é realmente trágico porque o dramaturgo, inovando com sua ambientação atípica, fez de seu herói um ser absolutamente desprotegido e injustiçado.

Ler hoje o *Filoctetes* de 409 a.C. é poder transitar entre o atual e o antigo, pois ao entendermos a anacronia do tempo que nos separa daquela invenção dramaturgica, ficamos livres para poder reutilizar tal material como se fôssemos um historiador que tem o dever de traduzir e precisa compreender o presente pelo passado e o passado pelo presente (BLOCH *apud* LORAUX, 1992, p. 61).

Os gregos criaram o termo estigma para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar um mal sobre o status moral de quem os apresentava (GOFFMAN, 2004, p. 5). *Filoctetes* tinha um estigma, ou seja, seu pé necrosado marcava a sua não-cidadania, a sua não-possibilidade de ser. Devemos ter em mente ao lermos esta tragédia que a história continuou (e continua) estigmatizando os corpos que ainda apresentam marcas indeléveis causadas por uma doença. A lepra, a tuberculose, o câncer, o HIV e tantas outras reforçam, portanto, a necessidade que toda sociedade – todo tempo – tem de identificar uma determinada do-

---

<sup>48</sup> “(...) que ele (o mito) não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita (...)” Poética, XIII, 71.

ença com potencial excludente, uma doença capaz de construir identidades sem país, sem família, sem amor.

Filoctetes nos relembra a todo instante de uma dor que ainda dói, que não foi cicatrizada, afinal de contas, se muito amor aproxima o homem da vida, muita dor o separa (CIORAN, 2012, p. 126).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre o mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1997, 2 vols.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad.: David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BUXTON, Richard. *Imaginary Greece: the contexts of mythology*. Cambridge: University Press, 1994.

CASSIN, Barbara et al. *Gregos, bárbaros, estrangeiros*. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão. São Paulo: Editora 34, 1993.

CIORAN, Emil. *Nos cumes do desespero*. Trad.: Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad.: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GALVÃO, Donizete. *O homem inacabado*. São Paulo: Portal, 2010.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Trad.: Mathias Lambert. Sabotagem, 2004. Disponível em: <https://groups.google.com/forum/#!topic/tousp2009/sEpQVmt9zgo>. Acesso em: 13-08-2013.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad.: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2000.

HOMERO. *Ilíada*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HORTA, Guida Nedda Barata Parreiras. *Os gregos e seu idioma*, tomo I. 4. ed. Rio de Janeiro: J. di Giorgio, 1990.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*, vol. II. Trad.: José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado Editor, Sucessor, 1972.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 57-70.

MARSHALL Cavendish Corporation. *Gods, goddesses, and mythology*. vol. 10, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOSER, Walter. *O estudo do não-contemporâneo*: historiofagia ou historiografia. Porto Alegre: PUCRS, [s.d.].

OVÍDIO. *Tristes*. Trad.: Augusto Velloso. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952.

REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Trad.: Oliver Tolle. Brasília: UnB, 2007.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad.: Ivan Martinazzo. Brasília: UNB, 1998.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad.: Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus, 2008.

\_\_\_\_\_. *Filoctetes*. Trad.: José Ribeiro Pereira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

\_\_\_\_\_. *Filoctetes*. Trad.: Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad.: Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mito e tragédia na Grécia antiga I*. Vários tradutores. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WHITLEY, James. *The Archaeology of Ancient Greece*. Cambridge: University Press, 2001.

**ORFEU:  
OS DESCAMINHOS DO EXÍLIO E SEUS SÍMBOLOS**

Mauricélia Ferreira das Neves (UERJ)  
[mauricelia.f.neves@gmail.com](mailto:mauricelia.f.neves@gmail.com)

**1. Imagem e exílio**

O método de Aby Warburg reúne imagens distintas a partir de um fio condutor, no qual a lógica se encontra na própria imagem. Cezar Bartholomeu destaca que em Warburg: “A imagem, no entanto, não é algo que ilustre o pensamento, mas que o provoca a sair de si mesmo.” (BARTHOLOMEU, 2009, p. 118.) Assim, o símbolo, ou imagem, ocupa o lugar central da discursão warburgiana.

No artigo “Dürer e a antiguidade italiana”, o historiador analisa a reinserção da Antiguidade na cultura renascentista, tendo como base os quadros “Morte de Orfeu”. Segundo Warburg, desde a segunda metade do século XV, os artistas “procuravam na riqueza formal da Antiguidade, com o mesmo zelo, tanto por modelos que apresentassem uma mímica marcada por um *pathos* intenso, quanto por aquela calma, idealizada pelo classicismo.” (WARBURG, 2012, p. 66).

Havia, portanto, uma peculiar preocupação na investigação do *pathos*, perseguindo seus símbolos, formas e repetições na representação cultural e literária da História. Dessa forma, busca-se através deste estudo mapear os descaminhos do exílio de Orfeu, intensamente marcado pelo *pathos*, e decodificar seus símbolos. Para tal, faz-se relevante o pensamento teórico de Warburg, Gilbert Durand e outros decifradores das simbologias.

Para iniciar este caminho, é necessário entender o conceito de exílio. O termo é oriundo do latim, do qual o vocábulo *exsilium* deriva do verbo *exsilire*, cujo significado etimológico é “saltar para fora”, tendo em vista que o termo *exsilire* é formado pelo verbo

*salire* – saltar – e precedido do prefixo *ex* – fora. Assim, consiste em “sair de si mesmo”.

Desse modo, o exílio se fundamenta na desapropriação daquilo que faz parte do ser, seja a terra, a língua, a família, os vínculos sociais e os demais constituintes do humano. Em *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, Jean-Jacques Rousseau descreve suas impressões sobre o mesmo:

Eis-me, portanto, sozinho na terra, tendo apenas a mim mesmo como irmão, próximo, amigo, companhia. [...] Procuraram nos refinamentos de seu ódio que tormento poderia ser mais cruel para a minha alma sensível e quebraram violentamente todos os elos que ligavam a eles. [...] afastado deles e de tudo. (ROUSSEAU, 1986, p. 23).

O afastamento do “expelido” para o exílio é retratado de modo significativo na literatura universal. Desde Homero, antes da formulação de exílio como um ato político, já havia a representação da figura de um desterrado, que andou errante pelos os mares, com o ávido intento de regressar a terra natal: Ulisses.

Além de Ulisses, muitas outras figuras míticas se configuraram no deserto do exílio. Orfeu, contudo, protagoniza um exílio não limitado ao banimento de sua terra. Apesar de ser estrangeiro, vivencia, sobretudo, o exílio designado como *phygé*. Este carrega como significado a “fuga”, sendo próprio dos poetas, os quais percorrem pelo isolamento na busca da evocação artística. Portanto, Orfeu encarna o exílio mediante três fluxos distintos, os quais provocam desfechos singulares, conforme serão analisados.

É importante enfatizar que os percursos do exílio possuem a marca singular da imagética do *phatos*. As palavras que se relacionam com o tema, como: desterro, degredo, banimento e expatriação, estão intrinsecamente ligadas aos símbolos da dor, do abandono e da solidão. Então, ao percorrer os cursos do exílio, as imagens encontradas serão as que redimensionam o homem a cerca da condição humana.



## **2. A gota: primeiro fluxo do exílio**

A partir do conceito de exílio, é possível traçar o trajeto mítico de Orfeu como o de um exilado. A gota corresponde à primeira perda de Eurídice. Esse “desterro”, todavia, gerou um forte ímpeto musical. Com intuito de recuperar a sua amada, Orfeu potencializa seus dotes. De modo semelhante aos poetas, que necessitam da “dor”, do exílio, para a fruição de sua arte, no mito, esse fluxo exílico serve como combustível dos maiores encantamentos musicais.

### **2.1.Serpente: distanciamento e aproximação**

Na expedição dos argonautas, Orfeu desempenhou um papel fundamental. Acompanhado de sua lira, tocou-a fugazmente com o intento de impedir que o canto das sereias enfeitiçasse os marinheiros. Assim, mostrou ser superior, em nível de encantamento, até mesmo às dominadoras do canto marítimo, pois em território inimigo, usando o mesmo recurso, a música, derrotou-as.

Segundo Luis Krausz (2007, p. 159), Orfeu é o único caso de filho de uma Musa. A nenhum outro *aedo* representado na literatura grega foi atribuído poderes semelhantes aos dele. Pela descrição dos mitógrafos da antiguidade clássica, o mesmo era capaz de colocar pedras e árvores em movimento; encantar animais e guerreiros; fazer monstros adormecerem; e, até acalmar o mar.

A origem para tanto encantamento estaria mesmo ligada à sua genealogia. Apesar de existirem diversas versões a respeito dos genitores de Orfeu, todas explicitam sua mãe como uma Musa. Segundo a religião órfica, seria filho da Musa Calíope e do rei Eagro. A partir dessa vertente, nota-se que a maior das Musas, inspiradora da poesia épica e da eloquência, teria deixado como herança para seu filho o domínio das artes que a mesma influía.

Dessa forma, percebe-se que, antes do encontro com Eurídice, Orfeu já exercia seus dotes encantatórios. Sua música era imbuída num aperfeiçoamento que a tornava excelente, fazendo-o

dominar seres de todas as espécies, naturais e sobrenaturais. Contudo, ao encontrar Eurídice, Orfeu potencializa os seus acordes, pois esta, além de amada, simboliza uma musa que o inspira, elevando, assim, as suas aptidões poéticas.

Entretanto, tudo se instabiliza após a trágica separação do casal. Em meio a uma perseguição, na qual o apicultor Aristeu tentou, incansavelmente, apoderar-se de Eurídice, uma cobra que estava no meio do caminho a picou. Ao receber o veneno da serpente, não conseguiu nem mesmo se despedir de Orfeu.

A serpente, conhecida desde os primórdios pela mulher, é a responsável pela separação catastrófica. Segundo a religião judaica, no meio do caminho de Eva, em pleno Jardim do Éden, estava a serpente, a qual provocou a separação entre o homem e Deus. Por conta disso, foi amaldiçoada e recebeu a seguinte sentença divina: “porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar” (*BÍBLIA*, 2002. p. 8).

Como uma espécie de cumprimento à profecia celestial, a serpente fere, precisamente, o calcanhar de Eurídice. Desse modo, engendra o distanciamento entre Orfeu e sua amada, inserindo-o num ciclo exílico de dor e desespero. O músico se atormenta com o destino e resolve enfrentar todos os riscos e desafios necessários para recuperar Eurídice.

Cabe aqui mencionar o caráter ambíguo vinculado à serpente, sendo símbolo negativo, enquanto destiladora de veneno mortal, mas, também, positivo, pois do mesmo veneno pode ser produzido o antídoto para a salvação (GUERREIRO, 2013). A respeito disso argumentou Warburg em estudo sobre a simbologia mediante uma experiência com indígenas do Novo México, assim, equiparou a duplicidade da serpente com a do símbolo, sendo este instrumento da lógica e da magia:

Os Pueblo encontram-se a meio caminho entre magia e *logos*, e o instrumento com que se orientam é o símbolo. Entre o coletor primordial e o homem que pensa encontra-se o homem que institui conexões simbólicas. (WARBURG, 1988, p. 28).

No mito de Orfeu, o grande símbolo causador do *pathos* é a serpente, cuja força foi vista potencializada na figura de Laocoon-te, do qual sobrevive na contemporaneidade a imagem do corpo contorcido e, sobretudo, do rosto absorvido pelo profundo *pathos*, enquanto era envolto por cobras. Em Orfeu, a serpente é o símbolo do distanciamento e da aproximação, pois ocasiona a morte de Eurídice, levando o músico ao desterro emocional. Contudo, aproxima Orfeu de uma nova vida musical, fazendo-o utilizar os seus dotes poéticos como nunca dantes visto.

## 2.2. A lira

Na mitologia grega, os heróis estão, majoritariamente, associados a um instrumento, cuja elevada habilidade no manuseio se torna numa característica peculiar da personalidade heroica. Desse modo, Ulisses possuía um arco; Aquiles um escudo; e, Orfeu a sua lira. Apesar do instrumento do músico não ser bélico, agregava características semelhantes.

A lira de Orfeu, em suas mãos, era capaz de paralisar o mais bravo guerreiro, estagnar um monstro em fúria ou movimentar seres inanimados. Mais do que uma arma, a lira possuía poderes sobrenaturais, o que fizeram de Orfeu, além de um *aedo*, uma espécie de mago que incutia qualquer ser existente através de sua música. Nesse viés, observa-se que o instrumento abarca funções que ultrapassam o campo musical, conforme explica Carlinda Nuñez:

A lira, como uma insígnia do conquistador, sobrepassa sua função de instrumento musical, capacitando-o para aprisionar o mundo em suas cordas e, graças à harmonização dos sons produzidos por seus dedos, para reordenar o cosmos e revocar as leis da *phýsis* e do *éthos*. (NUÑEZ, 1995, p. 189)

Consoante já fora mencionado, o distanciamento de Eurídice aguçou o rompimento dos limites musicais de Orfeu. A ida ao *Hades* para recuperar a sua amada é a consolidação da excelência da sua música, mas é, sobretudo, a transição para um nível tão sublime que provoca uma transformação no próprio Orfeu.

Ao atravessar o mundo dos mortos, Orfeu se supera, encantando todas as criaturas das trevas. Dentre os grandes desafios encontrados, estava o de acalmar Cérbero, o cão de três cabeças que guardava a entrada do *Hades*. Nem mesmo o terrível cão resistiu à melodia de Orfeu, permitindo, assim, sua entrada. Entretanto, o músico atingiu o auge de seu encantamento mediante o trono *Thánatos*. O implacável deus ouviu a melodia de Orfeu e, também, não resistiu ao seu apelo, permitiu com que a alma de Eurídice fosse levada com a condição de que não seria permitido olhar para trás.

Contudo, como o percurso de um exilado é sempre mais penoso, o músico se deparou com intrínseco desejo de olhar para trás. Com a concretização desse gesto insano, perdeu definitivamente sua amada. Carregou nas mãos apenas a lira que já não agregava sentido sem Eurídice. Orfeu deixou o *Hades* desapropriado da sua mulher e, ainda, do esplendor da sua lira. Encerra, então, o primeiro fluxo do exílio, marcando-o com o apogeu de sua música.

### **3. A torrente: segundo fluxo do exílio**

No percurso do mito, Orfeu viveu um segundo fluxo exílico que nada se parece com o anterior. Se no primeiro era fugaz e impetuoso, no segundo, encontra-se completamente abatido. Perdeu todas as forças e a gana musical. Não se exila apenas de Eurídice, mas começa a se distanciar do mundo.

#### **3.1. Silêncio**

Nesse segundo momento de Orfeu, a maior cicatriz posta à mostra foi o silêncio. Após o derradeiro olhar para Eurídice, ouviu pela última vez a voz da amada e não pôde respondê-la. Emudeceu a sua lira. Para compreender o silêncio é necessário refletir sobre o significado desse termo. Observa-se a descrição de Manuel Antônio de Castro:

O silêncio é a excessividade onto-poética do nada. A pausa não é silêncio, mas disposição da escuta. A mudez não é silêncio porque é a falta do que ainda não se tem e se pode vir a ter. A mudez como mudez tem em si uma opacidade de anulação da fertilidade do silêncio. A mudez é estéril até que a insemine a *poíesis* do silêncio, porque só sabemos que alguém é mudo quando não fala, mas não pode haver fala se não houver escuta. E para haver escuta é necessário abrir-se para a fala do silêncio. O silêncio é mudo não por falta de fala, mas por excesso. Cabe a nós escutá-lo nessa excessividade criativa para que, escutando-o, possamos falar. A mudez pode então ser a decisão pela escuta atenta da fala do silêncio. Emudecemos quando nada temos para dizer, mas emudecemos muito mais quando somos possuídos pela excessividade da realidade, que é o silêncio enquanto *lógos*. Podemos emudecer quando somos tomados pelo *páthos* e dele podemos simplesmente dar testemunho num grito primal de dor ou paixão, então elas podem nos jogar no abismo silencioso da morte. Emudecemos, tomados pela excessividade da realidade ou pelo nada excessivo da morte, quando somos possuídos pelo *éros* mortal. (CASTRO)

Dentre as ricas palavras do filósofo, pode-se destacar a ideia de que “A pausa não é silêncio, mas disposição da escuta”. Assim, é possível seguir a rota de que Orfeu, nesse segundo momento de exílio, viveu um momento de pausa, no qual ocorreu uma transformação de papéis: de músico, escutado com estima por todos, a ouvinte, praticante do silêncio e espectador do som alheio.

Todavia, é importante refletir na causa pela qual Orfeu exilou-se no emudecimento. Retomando as palavras de Manuel de Castro: “Emudecemos quando nada temos para dizer, mas emudecemos muito mais quando somos possuídos pela excessividade da realidade, que é o silêncio enquanto *lógos*”. Dessa forma, o des-caminho da paixão e a dor eram a realidade de Orfeu, apoderando-se dele o emudecimento, pois: “Podemos emudecer quando somos tomados pelo *páthos* e dele podemos simplesmente dar testemunho num grito primal de dor ou paixão, então elas podem nos jogar no abismo silencioso da morte”. (CASTRO)

A ausência de som poderia ser um remédio para o pesar. Silenciando-se para o mundo Orfeu demonstrou, também, o desejo de alterar o tempo, de mudar o imutável. Sendo assim, a ida ao *Hades* e o contato com a alma sem vida de Eurídice geraram em Orfeu uma aproximação com a mística da morte. Tamanha foi a

dor do poeta que sua música não conseguiu mais expressar, mergulhando, então, no silêncio profundo que o aproximava ainda mais da morte, único caminho crível de reencontro com sua amada.

### **3.2. O desterro poético de Orfeu**

A lira esplendorosa que havia acompanhado o músico no *Hades* guardava memórias demais para ser reutilizada. A forte enchente musical produzida por Orfeu ficou contida no submundo, pois os seus acordes não eram os mesmos após o retorno. O silêncio passou a ser sua companhia e principal testemunha da sua dor. Por isso, é possível perceber que Eurídice configurava um ofício importante na música do marido. De acordo com Nuñez, “Eurídice, como representação da própria musicalidade do verso órfico, ao morrer, leva consigo o sentido de sua poesia. O mundo sem Eurídice é pura *amouσία*.” (NUÑEZ, 2011, p. 160).

Com a perda definitiva de Eurídice, Orfeu mergulha em um desterro poético, perdendo sua música e com ela o sentido da existência. Toda a morbidez que reinava sobre o *Hades*, e, por conseguinte, sobre Eurídice, apoderou-se, também, do ser de Orfeu, que passou a “não ser”. Já não era marido, pois havia perdido Eurídice; não era herói, já que fracassou na sua mais significativa missão; e, também, nesse momento, não era mais músico, pois seus dedos se recusavam a tocar a lira e sua boca preferia o silêncio ao invés da música. O símbolo desse exílio é o ermo, o completo vazio, preenchido unicamente pelo silêncio.

Porém, nesse trajeto de desconstrução, Orfeu começou a se resinificar. Semelhante à serpente, causadora da morte de Eurídice, que, ao ter sua pele envelhecida, inicia um processo de descamação. Período no qual fica estagnada, inerte de qualquer atividade, para retirar de si a crosta obsoleta e usufruir de um revestimento novo, o ermo poético de Orfeu foi uma espécie de “descamação”.

Dessa forma, outra habilidade órfica foi despertada. Aprisionado no silêncio causado pela sua dor, Orfeu usou o mesmo como caminho para a renovação. Então, o *pathos* se estabeleceu como uma inerente habilidade, que o *aedo* não mais cantava, entretanto, era ouvinte da dor alheia e conselheiro dos que dele se aproximavam, como um mago conhecedor do amor, da dor e dos mistérios da morte.

#### **4. O rio: terceiro fluxo do exílio**

O terceiro momento exílico alcançou o clímax do sofrimento. As dores não mais se limitaram ao campo do espírito, mas, também, do corpo. Ocorre uma completa transformação nas suas habilidades que surge através da repressão ao seu silêncio.

##### **4.1. Na corrente do rio**

A “mudez” de Orfeu gerou incômodo naqueles que estavam acostumados a ouvi-lo. As mulheres que suspiravam ao som de sua lira buscavam ser capazes de fazê-lo se esquecer de Eurídice e inspirar-se mais uma vez com a beleza de uma delas. Contudo, nenhuma conseguia despertar sua atenção. Ressentidas com o desprezo constante e inebriadas de desejo após um culto a Baco, as bacantes se enfureceram e atacaram Orfeu. O músico tentou acalmá-las tocando sua lira, mas o som da mesma foi abafado por gritos estrondosos.

Dessa forma, o corpo de Orfeu foi despedaçado, restando intacta apenas a sua cabeça e a sua lira. Em uma das versões do mito, a cabeça de Orfeu teria sido jogada em um rio e prosseguiria a proferir oráculos. A partir dessa versão, surge o terceiro momento exílico, sendo este o mais intenso, pois ultrapassa a desolação emocional, alcançando o físico do músico que é exilado até mesmo do próprio corpo.

Com a cabeça a flutuar sobre o rio, Orfeu alcança o exílio pleno, pois de estrangeiro se torna peregrino eterno, sendo levado pela corrente das águas sem qualquer possibilidade de se deter em

alguma margem por um esforço próprio. O músico dependia do rio que passou a ser seu corpo, suas vestes, seu alimento e sua música. A volubilidade de Orfeu se liquefaz nas águas do rio. Um desaparego completo é feito de seu corpo, de sua lira e seu antigo lar. Contudo, Eurídice permanece, já que, segundo o mito, as primeiras palavras da cabeça ao tocar o rio consistiram na repetição do nome da amada.

É importante considerar, ainda, a simbologia das águas. Segundo Gilbert Durand, “a água não só contém pureza como irradia pureza” (DURAND, 2002, p. 172). Sendo, portanto, um elemento de purificação, de separação. Desse modo, a inserção da cabeça de Orfeu nas águas de rio seria um processo de purgação que legitimaria o músico na esfera mística. Contudo, a cabeça de Orfeu não foi apenas imersa no rio, mas se tornou parte dele. Assim, alcançou um nível de sublimação que o aproximaria ainda mais dos deuses. Na corrente do rio, encontrou a plenitude da sua dor, exilado de tudo. Entretanto, absorveu todos os atributos das águas, seu movimento, sua vida, o constante renovo e os seus segredos.

Por fim, observa-se que o rio é, também, lugar de lamento de exilados. Conforme pode ser constatado no texto judaico, escrito em período de exílio babilônico:

Junto dos rios de Babilônia,  
ali nos assentamos a chorar,  
lembrando-nos de Sião.  
Nos salgueiros que lá havia,  
penduramos nossas cítaras  
Os mesmos que nos tinham levado  
Cativos pediam-nos  
que cantássemos (os nossos) cânticos<sup>49</sup>.

É nas margens do rio que o lamento se constrói, pois lá é possível ver refletida nas águas a imagem de um corpo conhecido em terra estranha. O exilado vê o seu reflexo no rio e não se reconhece por inteiro, já que dele restam flagelos do todo que lhe foi tomado. As águas do rio são o espelho natural, no qual o homem vê outro de si, lugar embaçado e acolhedor, em que as lágrimas,

---

<sup>49</sup> Salmo 137, trad. da Vulgata pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas.



rios do homem, podem ser derramadas e levadas ao longe. Nessas águas, Orfeu completa seu exílio, avesso a tudo que já foi, flutua sobre as correntes e sente tocar em seu rosto não apenas as suas lágrimas, mas de todos os exilados.

#### **4.2. Os derradeiros sopros do exilado**

É nessa etapa, das correntes do rio, que Orfeu conclui uma transformação iniciada na descida ao *Hades*: a transição definitiva de *aedo* para mago. Antes mesmo desse acontecimento, ele já era considerado mais do que um músico, como descreve Luís Krausz: “a mágica de Orfeu, o poder musical levado ao paroxismo, aproxima-se do âmbito da feitiçaria, o que faz dele, mais que um aedo, um mago, um xamã, um curandeiro milagroso.” (KRAUSZ, 2007, p. 158).

Contudo, após a separação do próprio corpo, Orfeu se consolida no âmbito espiritual. Sem suas mãos, é separado em definitivo de sua lira, concentrando-se no campo contemplativo. A música poderia ser cantada, mas sob o viés de oráculos, consolando e aconselhando os que se encontravam com as mesmas dores que ele havia padecido. Gilbert Durand explica que, além da água, o corte se constitui, também, como símbolo de purificação. Sendo assim utilizado para denotar a separação da carne – profano – com o puro – sagrado. Uma das ratificações disso é o rito da circuncisão, praticado pelos judeus.

A cerimônia da circuncisão é, assim, por inteiro uma cerimônia de diérese catártica, um repor da ordem pelo gládio(...). A circuncisão é, portanto, um batismo por arrancamento violento do mau sangue, dos elementos de corrupção e confusão. (DURAND, 2002, p. 172).

Orfeu teria passado, portanto, por uma dupla purificação: a do corte, quando foi despedaçado pelas bacantes, e da água, ao ser lançado ao rio. Segundo Krausz: “a cabeça de Orfeu teria continuado a flutuar no oceano, onde pronunciava versos” (KRAUSZ, 2007, p. 159). O alcance de águas mais profundas fez dele um mago de mistérios mais complexos. O mesmo autor relata que o mito foi de suma importância na esfera religiosa da Grécia, pois Orfeu

foi fundador de uma religião e de uma doutrina que abarcava, sobretudo, valores morais. Há, ainda, a definição do músico como um *Goés*, que, conforme explica Krausz:

Era, na tradição religiosa grega, uma espécie de feiticeiro, afeito a transe e encantamentos, vidente, sábio e poeta (...). A ligação entre Orfeu e a profecia é expressa no mito segundo o qual sua cabeça, depois da morte, era capaz de profetizar (...) a arte poética torna-se, com Orfeu, um princípio governante capaz de levar os mortais para além dos seus limites, emprestando-lhes novas forças e transformando suas existências e destinos. (KRAUSZ, 2007, p. 162).

Nos últimos suspiros do músico, com a cabeça a flutuar, as palavras de Orfeu se perpetuam. O poder de seu encanto, que começou com sua lira, se difundiu em suas palavras.

### **5. O encontro das águas**

Os três níveis do exílio de Orfeu: gota, torrente e rio formam uma gradação, na qual a dor inicial pela perda de Eurídice e a posterior frustração, mediante o olhar inconstante na saída do *Hades*, geraram uma transmutação. Desse modo, para além de músico, tornou-se *Goés*. Contudo, a imagem daquele olhar de Orfeu carrega uma estreita ligação com os processos exílicos enfrentados por ele. Não somente por revelar a culpa por não ter resistido, mas devido à incapacidade de enfrentar o que o reencontro com a alma de Eurídice representaria.

Semelhante a esse mito, na literatura judaica, há um figura que se aproxima de Orfeu pelo “olhar para trás”. No primeiro livro sagrado, Gênesis, conta-se a história de que Deus destruiria as cidades de Sodoma e Gomorra, todavia, desejava poupar uma família. Os mensageiros divinos deram a prescrição ao homem da casa, Ló: era preciso ir embora sem olhar para trás.

Entretanto, a mulher de Ló não resistiu e quebrou o acordo. Com isso, foi castigada, tornando-se uma estátua de sal. A partir dessa aproximação, é possível concluir que não há uma boa aceitação quando os preceitos divinos são quebrados. Assim como, na literatura judaica, a desobediência levou ao castigo, não permitin-

do que a mulher jamais voltasse a olhar para frente, Orfeu, ao olhar para trás, ficou retido no mundo místico do Hades que estava representado na figura de Eurídice.

Segundo Nuñez, “Olhando para trás, Orfeu demonstra não estar preparado para a conjunção harmônica e definitiva com sua “alma”, Eurídice, pois esta é para ele, ainda, uma parte física e material com sua arte” (NUÑEZ, 1995, p. 190). Entretanto, o despreparo do músico diante dessa união é reparado pelo exílio. Através dos descaminhos do silêncio e da dor, Orfeu alcança a reconstrução da sua arte.

É, portanto, no último fluxo do exílio, que Orfeu assume a gradação máxima. Como homem é privado dos direitos humanos, tais quais lugar e corpo. Contudo, é levado pelas águas ao nível da sublimação, através do desprendimento absoluto do humano pelo espiritual. Orfeu se renova no encontro das águas exílicas, tornando-se palavra, som, música, pois, enfim, se funde, definitivamente, com sua arte.

Quanto aos elementos simbólicos que emergem nos cursos desse rio: a serpente, a lira, o silêncio, a ausência, o corte e a água, são fragmentos da imagem do *pathos* que flutuam nas águas exílicas de Orfeu. Assim, a mítica de Orfeu redefine o exílio (como descaminho) e ao exilado (pela incondição humana).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. Trad.: Cezar Bartholomeu. In: CAVALCANTI, Ana; TAVOR, Maria Luisa (Orgs.) *Arte & Ensaios*, n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2009.

BARTHOLOMEU, Cezar. Dossiê Warburg. In: CAVALCANTI, Ana; TAVOR, Maria Luisa (Orgs.) *Arte & Ensaios*, n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2009.

*BÍBLIA de estudo plenitude*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

CARVALHO, Sílvia Maria S. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. Org. por Sílvia Maria S. Carvalho. São Paulo: UNESP, 1990.

CASTRO, Manuel Antônio de. Silêncio, 3. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário de poética e pensamento*. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Silêncio>.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad.: Helder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GUERREIRO, António. *Aby Warburg e os arquivos da memória*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper>>. Acesso: 25-07-2013.

KRAUSZ, Luis S. *As musas: poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *La visión y la lira míticas de Orfeo*. In: ARBEA, Antonio (Org.). *El ver y el oír em el mundo clásico*. Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Clásicos, 1995.

\_\_\_\_\_. *Orfismo na literatura brasileira: do século XX à primeira década do XXI*. In: FERNÁNDEZ, Claudia N. (Org.). *Tradición y traducción clásicas em América Latina*. 1. ed. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012.

\_\_\_\_\_. *Música e poesia na pauta das musas*. In: FAGUNDES, Igor (Org.). *Permanecer silêncio: Manuel Antônio de Castro e o humano como obra*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

RAFFIN, Marcelo. *Exílio y potencia em la perspectiva agambeniana*. In: BURELLO, Marcelo G. (Org.). *Políticas del exílio*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad.: Flávia Maria Luiza Moretto, 2. ed. Brasília: Edunb, 1986.

WARBURG, Aby. *Schlangenritual. Eine Reisebericht*, Berlim, Verlag Klaus Wagenbach, 1988; ed. ut.: *Il rituale del serpente*. Milão: Adelphi.

\_\_\_\_\_. *Mnemosyne* (Introdução). In: CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (Orgs.). *Arte & Ensaio*, n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2009.

\_\_\_\_\_. *Dürer e a antiguidade italiana*. Trad.: Warburg. *Werke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010. *Cadernos Benjaminianos*, n. 5, Belo Horizonte, jan.-jun. 2012. Disponível em:  
<[http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/5-11-Warburg\\_Duerer.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/5-11-Warburg_Duerer.pdf)>. Acesso em: 25-07-2013.