

COIMBRA • 2015

60

BOLETIM DE **ESTUDOS  
CLÁSSICOS**

ASSOCIAÇÃO  
PORTUGUESA  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

# BOLETIM DE ESTUDOS CLÁSSICOS

PUBLICAÇÃO ANUAL ANNUAL PUBLICATION

da Associação Portuguesa  
de Estudos Clássicos

EM COLABORAÇÃO COLLABORATION

Instituto de Estudos Clássicos da  
Faculdade de Letras da Universidade de  
Coimbra e Centro de Estudos  
Clássicos e Humanísticos

DIRETOR DIRECTOR

Paula Barata Dias • pabadias@hotmail.com  
Universidade de Coimbra

ASSISTENTE EDITORIAL EDITORIAL ASSISTANT

Elisabete Cação • elisabeteacao@gmail.com

COMISSÃO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

Cláudia Teixeira • caat@uevora.pt  
Universidade de Évora, Portugal  
José Luís Brandão • josephus@fl.uc.pt  
Universidade de Coimbra, Portugal  
Rodrigo Furtado • rodrigo.furtado@campus.ul.pt  
Universidade de Lisboa, Portugal

COMISSÃO CIENTÍFICA SCIENTIFIC COMMITTEE

Jaime Siles Ruiz • jaime.siles@uv.es  
Universidade de Valência, Espanha  
Presidente da Sociedade Española  
de Estudios Clásicos  
Fábio Favarsani • favarsani@hotmail.com  
Universidade de Ouro Preto, Brasil  
Presidente da Sociedade Brasileira  
de Estudos Clássicos  
Laes Christian • christian.laes@uantwerpen.be  
Université Libre de Bruxelles, Bélgica  
Francisco Oliveira • foliveir@ci.uc.pt  
Universidade de Coimbra, Portugal  
Luísa de Nazaré Ferreira • luisanazare@gmail.com  
Universidade de Coimbra, Portugal  
Margarida Lopes Miranda • mmiranda@fl.uc.pt  
Universidade de Coimbra, Portugal  
Maria de Fátima Silva • fanp@ci.uc.pt  
Universidade de Coimbra, Portugal

EDIÇÃO PUBLISHING

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: imprensa@uc.pt  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

DIRETOR DE IMAGEM IMAGE DIRECTION

António Barros

INFOGRAFIA INFOGRAPHICS

Linda Redondo

EXECUÇÃO GRÁFICA PRINTING

Simões & Linhares, Lda

ISSN • 0872-2110

E-ISSN • 2183-7260

DOI • [https://doi.org/10.14195/2183-7260\\_60](https://doi.org/10.14195/2183-7260_60)

DEPÓSITO LEGAL LEGAL DEPOSIT

43144/91

APOIO SPONSORS

COTA ANUAL DA APEC ANNUAL QUOTA OF APEC

30 Euros / pagamento por  
Transferência Bancária para o NIB:  
003502550021072963061

NÚMERO AVULSO SINGLE ISSUE • 20 Euros

CORRESPONDÊNCIA E PEDIDOS A:

MAILING AND REQUESTS TO  
Associação Portuguesa de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3004-530 Coimbra  
Tel. 239 859 981  
Fax. 239 410 022



FLUC FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Santander Totta

COIMBRA • 2015

60

BOLETIM DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

ASSOCIAÇÃO  
PORTUGUESA  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

Página deixada propositadamente em branco

# ÍNDICE

|                        |   |
|------------------------|---|
| Nota de Abertura ..... | 7 |
|------------------------|---|

## GREGO

|  |    |
|--|----|
| ALESSANDRO ELOY BRAGA, A genealogia cadmeia em Tebas.....  | 11 |
| ALEXANDRA SANTOS, Aristóteles e o desenvolvimento da<br>filologia grega e da história literária .....                                | 19 |
| LUCIANO COUTINHO, O Crítias oracular e a psicologia<br>de Sócrates: temperança no <i>Cármides</i> de Platão.....                     | 33 |
| PAULO ÂNGELO DE MENESES SOUSA, O estudo da história antiga a<br>partir de textos literários: uma proposta teórico-metodológica ..... | 45 |

## LATIM

5

|   |    |
|---|----|
| JOSÉ D'ENCARNAÇÃO, A epígrafe latina como elemento didático (xxxiv):<br>a inscrição neoclássica da mansão Renier, em Creta..... | 59 |
| JOSÉ LUÍS BRANDÃO, Páginas de Suetónio: a morte ignóbil de Vitélio ....   | 71 |

## LATIM MEDIEVAL

|  |     |
|--|-----|
| MIGUEL RÚBEN F. C. ABRANTES, As <i>Instituições Divinas</i> de Lactâncio<br>e sua relação com o <i>Epítome</i> ..... | 87  |
| DELFIN LEÃO, Ausónio, <i>Espectáculo dos Sete Sábios</i> , vv. 1-72.....   | 103 |

## LATIM HUMANISTA

|  |     |
|--|-----|
| ARMANDO SENRA MARTINS, CLÁUDIA TEIXEIRA E CASIMIRO AMADO<br>Os manuais de retórica entre os séculos XVI e XVIII:<br>apontamentos para um itinerário a partir do espólio da BPE ..... | 121 |
| HELENA M. R. A. COSTA TOIPA, O milagre das rosas em <i>De Vita et Moribus<br/>Beatae Elisabethae Lusitaniae Reginae</i> de Pedro João Perpinhão .....                                | 131 |

## DIDÁTICA DAS LÍNGUAS CLÁSSICAS

|   |     |
|---|-----|
| ANA BALULA, CLÁUDIA CRAVO E SUSANA PEREIRA,<br>Oficinas de Didática do Latim: uma proposta<br>de materiais e recursos ..... | 145 |
|---|-----|

## TRADIÇÃO CLÁSSICA

|   |     |
|---|-----|
| BRUNNO V. G. VIEIRA, Bocage e Filinto:<br>duas maneiras de traduzir os clássicos.....                             | 167 |
| TEREZA PEREIRA DO CARMO, O Édipo Sertanejo .....  | 181 |
| NUNO SIMÕES RODRIGUES, <i>Narcissus Circaeus</i> ou<br>o trágico em <i>Il Compleanno</i> de Marco Filiberti ..... | 199 |

## NOTÍCIAS

|   |  |     |
|---|--|-----|
| 6 | Doutoramento em regime Cotutela – Universidade Estadual<br>de Maringá e Universidade de Coimbra,<br>por PAULO ROGÉRIO DE SOUZA e MARCOS ROBERTO PIRATELI .....         | 213 |
|   | Simpósio Internacional Sociedade, Cultura e Economia<br>das Regiões Serranas da Hispânia Romana,<br>por VASCO GIL MANTAS .....   | 215 |
|   | Opera in Fieri 2015, por ELISABETE CAÇÃO.....  | 219 |
|   | II Concurso de conto de inspiração Clássica da <i>Origem da Comédia</i><br>e da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos,<br>por SOFIA DANIELA GIL DE CARVALHO ..... | 221 |
|   | 1. <i>Garden-party</i> em casa de Lucrécio,<br>por MARCOS JOSÉ OLIVEIRA HELENA<br>(Vencedor do Ensino Secundário) .....  | 225 |
|   | 2. Πρόκληση, por ANTÓNIO CONDUTO OLIVEIRA<br>(Vencedor do Ensino Universitário) .....  | 235 |
|   | Receção de propostas de publicação<br>para o <i>Boletim de Estudos Clássicos</i> .....   | 245 |

# NOTA DE ABERTURA

Trazemos aos leitores o *Boletim de Estudos Clássicos* nº 60 de 2015.

O *Boletim de Estudos Clássicos* (BEC), uma publicação anual promovida pela Associação Portuguesa de Estudos Clássicos em colaboração com o Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e com o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, com sede na Universidade de Coimbra, tem uma publicação continuada de mais de três décadas, primeiro com uma periodicidade semestral, desde há três anos modificada para anual.

O BEC continua a missão que o animou nos primeiros anos: privilegiar a investigação e a divulgação em Estudos Clássicos no espaço escolar, promovendo os conteúdos e as abordagens na área científica do mundo antigo *lato sensu* que possam contribuir para a educação das novas gerações de estudantes. O ensino e a aprendizagem dos mesmos em contexto pedagógico, para o ensino superior e não superior. O BEC procura servir o diálogo entre investigadores, especialistas, docentes, estudantes e amadores dos Estudos Clássicos, com um foco nuclear no que se investiga em matéria de língua, história, arte, cultura e literatura, mas abrindo as portas aos contextos de aplicação das ditas matérias a novas realidades.

A adequação dos Estudos Clássicos à pedagogia e à didáctica essenciais para a sua inserção no ambiente escolar convida a uma permanente reflexão e à partilha de experiências entre os docentes e os estudantes de ensino das línguas e das culturas clássicas, um nunca concluído diálogo que só ganha em ser renovado. A ligação entre as matérias de Estudos Clássicos e as linguagens artísticas contemporâneas, como a criação literária moderna, o cinema, a banda desenhada e a música constitui também um eixo de interesse para o BEC, apostado em assinalar todos os focos de receção da matriz clássica ao longo dos tempos, mas também no mundo contemporâneo. Por fim, questões de património: o mundo

clássico é uma imensa biblioteca de signos, de motivos, de referências actualizados nas culturas actuais. Acreditamos que visitar este património, divulgá-lo, explicá-lo, esclarecê-lo constitui uma riqueza em si mesma, porque o conhecimento não ocupa lugar. Mais ainda, quando ecos deste património se vislumbram no que somos hoje.

Uma boa leitura a todos!



**GREGO**

Página deixada propositadamente em branco

# A GENEALOGIA CADMEIA EM TEBAS

## THE CADMEAN GENEALOGY IN THEBES

ALESSANDRO ELOY BRAGA

CECH - UNIVERSIDADE DE COIMBRA

alessandrobragabr@gmail.com

**Resumo:** Segundo a mitologia grega, Cadmo foi o fundador de Tebas. Sua linhagem real reinou soberana sobre a cidade mesmo diante de uma longa sequência de infortúnios representados nas sete tragédias do ciclo tebano que chegaram até nós, além de outras com as quais não tivemos contato. Este artigo apresenta a sistematização da genealogia de Cadmo em Tebas, ou genealogia cadmeia, a partir do estudo em conjunto destas sete tragédias.

11

**Palavras-chave:** Genealogia cadmeia; Cadmo; autoctonia; Tebas; tragédias; ciclo tebano.

**Abstract:** According to Greek mythology, Cadmus was the founder of Thebes. His royal line sovereignly reigned over the city in the face of a long string of misfortunes represented in the seven tragedies of the Theban cycle that survived, as well as other works with which we had no contact. This article presents the systematization of the genealogy of Cadmus in Thebes, or the cadmean genealogy, from the study of these seven tragedies together.

**Keywords:** The Cadmean genealogy; Cadmus; autochthony; Thebes; Tragedies; Theban cycle.

A história que compreende a trágica descendência de Cadmo, protagonista tebano de autoctonia, a exemplo de muitos outros mitos gregos,

apresenta diferentes versões que, provavelmente, foram se formando com a mistura dos povos que constituíram os Gregos, pelo andar da história e pelos vários interesses que moldaram estes mitos ao longo dos anos. Não seria, assim, um equívoco presumir que os tragediógrafos também tiveram conhecimento de versões diferentes, da mesma maneira que também inseriram outras modificações, ou fizeram releituras, para atender alguns interesses da obra de arte, sem, no entanto, distanciarem-se de um tronco fundamental que está na sua base.

A genealogia que aqui propomos para Cadmo foi pensada e organizada a partir das relações familiares e consanguíneas identificadas na leitura conjunta das sete tragédias do ciclo tebano, acrescentando-se algumas informações retiradas de estudos dos historiadores do mito Grimal<sup>1</sup>, Graves<sup>2</sup> e Brandão<sup>3</sup>, quando os textos das tragédias não conseguiam preencher certas lacunas de parentesco. Ainda assim, algumas interrogações persistiram, as quais não foram empecilho para a formulação do que denominamos de ‘genealogia cadmeia’.

Foi possível, então, elaborar uma árvore genealógica para o *oikos* de Cadmo, compreendendo o período que se estende da sementeira dos dentes do dragão – o mito da autoctonia – até a morte dos filhos de Édipo e dos filhos de Creonte<sup>4</sup>. A formação da genealogia contemplou aqueles nomes que aparecem entre as sete peças como personagens relacionados ao ‘processo trágico’ da família<sup>5</sup>, seja como personagens ou

<sup>1</sup> Cf. Grimal 2005.

<sup>2</sup> Cf. Graves 2005.

<sup>3</sup> Cf. Brandão 2010.

<sup>4</sup> Apesar de Grimal 2005: 66 e Brandão 2010: 244 apresentarem quadros que sintetizam a linhagem de Cadmo, entendemos que a versão que aqui apresentamos preenche lacunas que ambos os estudiosos deixaram ao estabelecer tal genealogia. Além disso, nesta genealogia, assumimos também os *Spartoi* como descendentes diretos de Cadmo, pois estes são fruto de sua sementeira no solo da Beócia, o que não ocorre nas versões de Grimal e Brandão.

<sup>5</sup> A percepção e a concepção de ideia de um ‘processo trágico’ que compreende a história de infortúnios da linhagem de Cadmo em Tebas é desenvolvida por Braga 2015. Tal processo é constituído pela sequência de mazelas experimentadas pela linhagem

apenas na forma de referências, bem como outros nomes que aparecem nos estudos de Grimal, Graves e Brandão como membros da linhagem.

Nesta genealogia proposta, Cadmo foi o *miastor* fundador de uma cadeia desgraçada de reis, numa cidade cujo solo foi amaldiçoado pela *nemesis* de Ares<sup>6</sup>. Da sementeira do fundador nascem os *Spartoi*, entre eles Equíon, que desposa Agave, filha do casamento de Cadmo com a deusa Harmonia<sup>7</sup>. Da união entre dois descendentes do mesmo pai<sup>8</sup>, nasceu Penteu, neto do Tírio, que se tornou soberano da cidade quando o avô decidiu distanciar-se do poder<sup>9</sup>. Após receber de Cadmo o cetro de Tebas, o novo tirano empreendeu um combate ao culto de Dioniso, seu primo, nascido da união de Zeus e Sêmele<sup>10</sup>, também filha de Cadmo. O conflito resultou no esquartejamento de Penteu pela ação da própria mãe que se encontrava em um transe, sob as influências de Dioniso. Após o filicídio, Agave permaneceu viva e exilou-se para expiar suas ações. Depois do assassinato do neto, Cadmo e Harmonia abandonaram a cidade e exilaram-se na região da Ilíria, onde o Tírio tornou-se rei

13

---

real de Tebas e que afetam diretamente os habitantes da cidade. Seu início se dá no momento em que é forjado o mito de autoctonia protagonizado por Cadmo e tem seu fim com a morte de Hémon e Meneceu, filhos de Creonte e últimos descendentes da genealogia cadmeia.

<sup>6</sup> Esta condição de Cadmo como *miastor* e o problema da maldição de Ares que recai sobre a linhagem do fundador de Tebas são apresentados e desenvolvidos por Braga 2015. Desta maldição resulta o ‘processo trágico’ que assola Tebas e os reis cadmeus.

<sup>7</sup> Sobre o casamento de Cadmo e Harmonia, cf. Hesíodo (*Theog.* 937).

<sup>8</sup> Consideramos os *Spartoi* também como filhos de Cadmo, por ter sido o Tírio aquele que plantou as sementes do dragão na terra da Beócia, simbolizando o homem fertilizando um ventre feminino. Destas sementes nasceram os primeiros *autochthones* tebanos, os quais, imediatamente, tornaram-se também as primeiras vítimas da maldição vingativa de Ares, restando apenas cinco deles após um violento fratricídio. Desta maneira, o matrimônio entre Agave e Equíon torna-se uma união entre irmãos que descendem do mesmo pai.

<sup>9</sup> O tempo da tirania de Penteu sobre Tebas, tendo ainda Cadmo ao seu lado, é retratado por Eurípides em *As Bacantes*.

<sup>10</sup> Sobre a união de Zeus e Sêmele e o nascimento de Dioniso, cf. Hesíodo (*Theog.* 940-943).

mais uma vez. Após muitas conquistas e um recomeço de vida repleto de honrarias, o casal foi conduzido para os Campos Elísios sem passar pelo sofrimento da morte.

Além de Equíon, um outro dos cinco *Spartoi* sobreviventes do fratricídio, cujo nome não é citado nas tragédias nem aparece nos estudos de Grimal e Graves, tem um papel importante na composição da linhagem de Cadmo. Este ‘anônimo’ deu início a outro ramo da linhagem, de onde descende Meneceu, pai de Creonte e Jocasta<sup>11</sup>.

Polidoro, que não é mencionado em nenhuma das tragédias, foi o único filho e herdeiro de Cadmo, e teria assumido o trono da cidade após o exílio do pai e a morte de Penteu. Depois de casar-se com Nictaide, filha de Ctônio, outro dos cinco *Spartoi*<sup>12</sup>, teve como filho Lábdaco. Da morte de Polidoro nada encontramos de muito concreto, apenas que morrera quando Lábdaco ainda era uma criança com cerca de um ano de idade<sup>13</sup>. Lábdaco continuou a luta de Penteu contra Dioniso e também foi morto por bacantes. Lábdaco foi pai de Laio e avô de Édipo.

---

<sup>11</sup> Grimal 2005: 302 relata que há ainda uma versão do mito de Meneceu em que este seria filho de Óclaso, que por sua vez seria filho de Penteu e, assim, descenderia direto de Cadmo. Contudo, as referências feitas à linhagem em *As Fenícias* (942-944) e em *Os Sete contra Tebas* (474) não confirmam essa possibilidade, mas apenas a descendência dos *Spartoi*. Logo, parece-nos que não foi esta versão da ligação com Penteu aquela que teria sido adotada pelos tragediógrafos.

<sup>12</sup> Aos outros dois *Spartoi* sobreviventes do fraticídio, nenhuma menção é feita na literatura.

<sup>13</sup> Brandão 2010: 246 observa que, diante da morte de Polidoro, e tendo em vista a tenra idade de Lábdaco, herdeiro natural do cetro, o trono de Tebas passa a ser ocupado de forma interina por Nictau, pai de Nictaide (também conhecida por Nictais ou Antíope), esposa de Ctônio, um *Spartós*.



Laio casou-se com Jocasta<sup>14</sup>. Do matrimônio de Laio e Jocasta nasceu Édipo, que, a fim de evitar a realização do oráculo que predisse o parricídio e o incesto entre os três, é abandonado e entregue pelos pais para ser morto por um servo, que poupa a vida da criança para ser adotada pelos reis de Corinto. Adulto, Édipo retornou para Tebas. No caminho de sua jornada, matou Laio, e, ao chegar à cidade e salvá-la da Esfinge, desposou Jocasta, como prêmio pelos seus feitos, e com ela teve quatro filhos: Etéocles, Polinices, Antígona e Ismena, confirmando, sem consciência de que havia assassinado o pai e desposado a mãe, a previsão do oráculo. Ao ser revelada a verdade, Édipo arrancou seus próprios olhos e passou anos recluso a expiar os sofrimentos resultantes de suas ações. Jocasta suicidou-se<sup>15</sup>. Édipo, já velho, foi exilado pelo filho Polinices. Ao chegar a Colono, recebeu a proteção e uma nova cidadania na Ática e lá foi conduzido ao mundo dos mortos sem passar pelo sofrimento da morte, como ocorreu com seu antepassado Cadmo<sup>16</sup>.

Etéocles e Polinices morreram em um fratricídio ao disputarem o trono de Tebas<sup>17</sup>. Antígona suicidou-se, após ser aprisionada por Creonte, por oferecer sepultura a seu irmão Polinices, condenado a insepulto pelo tio tirano após tentar invadir a cidade. Ismena permaneceu viva.

---

<sup>14</sup> Filha de Menecleu, Jocasta, segundo Brandão 2010: 248, é um nome que aparece pela primeira vez em *Rei Édipo* de Sófocles. Pela tradição homérica (*Od.* 10. 271), o nome da esposa de Laio e mãe de Édipo era Epicasta.

<sup>15</sup> Em *Rei Édipo* (1238-1251), Jocasta suicida-se após revelada a verdade sobre sua relação com Édipo. Em *As Fenícias*, Jocasta havia sobrevivido ao sofrimento de saber-se esposa do próprio filho e mãe de seus netos, mas não suporta a dor de ver seus dois filhos cometerem o fratricídio (1454-1459) e comete o suicídio ao vê-los mortos.

<sup>16</sup> Este é o mito contado na versão de Sófocles em *Rei Édipo* e *Édipo em Colono*, em que o filho de Laio dirige-se para o mundo dos mortos antes de ocorrer a luta entre os filhos. Na versão de Eurípides, em *As Fenícias*, Édipo ainda está vivo quando do fratricídio e, após presenciar o fato, é exilado por Creonte.

<sup>17</sup> Este fratricídio é contado em *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo e em *As Fenícias* de Eurípides, que faz mais uma vez referência ao fato em *As Suplicantes*.



Creonte havia se casado com Eurídice e juntos tiveram dois filhos: Hémon e Meneceu, este último mencionado em *Os Sete contra Tebas* pelo nome de Megareu. Ambos cometeram suicídio<sup>18</sup>. Eurídice suicidou-se, após saber da morte de Hémon. Creonte permaneceu vivo, mas destruído pela dor de perder os filhos e a esposa por causa de suas próprias ações tirânicas.

O estabelecimento de uma genealogia mais diretamente ligada à sucessão das ações que compõem as sete tragédias do ciclo tebano contribui sobremaneira para uma leitura mais clara da sequência de infortúnios que recaiu sobre a linhagem real de Cadmo, porque demonstra que todos os seus descendentes que reinaram sobre a cidade tornaram-se objeto de uma maldição, a qual, segundo demonstrado por Braga<sup>19</sup>, teria sido infligida por Ares, como vingança pela morte de seu filho, o dragão assassinado por Cadmo; ação essencial para o mito tebano de autoctonia. A morte da fera teria poluído o fundador de Tebas com um *miasma* que passaria a poluir também o solo da Beócia e, por conseguinte, toda a sua linhagem nele nascida, condenada a perecer tragicamente por seus próprios atos na forma do fratricídio, do parricídio, do filicídio e do suicídio. A cura para tal poluição dar-se-ia apenas pelo fim da linhagem cadmeia, da qual Creonte tornou-se o último homem, como relatam *Antígona* de Sófocles e *As Fenícias* de Eurípides.

17

---

<sup>18</sup> Na versão do mito de Creonte contada por Sófocles em *Antígona*, o tirano teve apenas um filho com Eurídice, de nome Hémon, que teria sido noivo de Antígona. Há uma versão do mito de Hémon, em que o jovem teria sido devorado pela Esfinge que aterrorizava Tebas e foi derrotada por Édipo. Segundo esta versão, Creonte, que ocupava o trono tebano após a morte de Laio, por ser o herdeiro mais próximo, motivado pelo desejo de vingança, teria prometido o trono da cidade para aquele que conseguisse derrotar a Esfinge e libertar a cidade de seus males – vide Grimal 2005: 203, na tradução de Jabouille.

<sup>19</sup> Cf. Braga 2015.

## BIBLIOGRAFIA

### EDIÇÕES, TRADUÇÕES, COMENTÁRIOS

Ésquilo, *Os Sete contra Tebas*. Salvador, E. L. trad. (2006) Universidade de Campinas.  
[Dissertação de Mestrado]

Eurípides, *As Bacantes*. Pereira, M. H. da Rocha trad. (2014) Lisboa.

—, *As Suplicantes*. Ferreira, J. R. trad. (2012) Porto Alegre.

—, *As Fenícias*. Alves, M. S. trad. (1975) Coimbra.

Hesíodo, *Teogonia: a origem dos deuses*. Torrano, J. trad. (2009) São Paulo.

Homero, *Odisseia*. Lourenço, F. trad. (2012) Lisboa.

Sófocles, *Rei Édipo*. Fialho, M. C. trad. (2014) Lisboa.

—, *Antígona*. Pereira, M. H. da Rocha trad. (2012) Lisboa.

—, *Édipo em Colono*. Fialho, M. C. trad. (1996) Lisboa.

18

### ESTUDOS

Braga, Alessandro Eloy (2015), *As sementes de Cadmo: autoctonia, miasma, nemesis e o trágico nas tragédias do ciclo tebano*. Universidade de Coimbra. [Tese de Doutoramento]

Graves, Robert, *Os Mitos Gregos*. Branco, F. trad. (2005), Lisboa.

Grimal, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Jabouille, V. trad. (2005, 5ª ed.), Rio de Janeiro.

Brandão, Junito de Souza, “Os Labdácidas: o Mito de Édipo”. In *Mitologia Grega - Vol. III*, (2010, 17ª ed.). Petrópolis-RJ.

# ARISTÓTELES E O DESENVOLVIMENTO DA FILOLOGIA GREGA E DA HISTÓRIA LITERÁRIA

## ARISTOTLE AND THE DEVELOPMENT OF GREEK PHILOLOGY AND LITERARY HISTORY

ALEXANDRA SANTOS<sup>1</sup>

CECH - UNIVERSIDADE DE COIMBRA

alexasantos54@hotmail.com

**Resumo:** Aristóteles e o seu círculo Peripatético desenvolveram um vasto trabalho no que respeita à filologia Grega e história literária, a partir do estudo das obras épicas de Homero, e que foram posteriormente utilizados na interpretação de outros poetas. Pretende, assim, este artigo dar conta dos trabalhos desenvolvidos no âmbito da análise, interpretação e crítica textuais, aliadas a investigações históricas, que permitiram uma abordagem ampla e construtiva nos campos filológico e literário.

**Palavras-chave:** Aristóteles; Peripatéticos; Filologia Grega; História Literária.

**Abstract:** Aristotle and his Peripatetic circle developed an extensive work regarding the Greek philology and literary history, from studies of the epic works of Homer that were later applied in the interpretation of other poets. This article aims to give an account of the work done

19

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Clássicos – Especialização Poética e Hermenêutica.

in the analysis, interpretation and textual criticism, combined with historical research, which allowed a wide and constructive approach in philological and literary fields.

**Keywords:** Aristotle; Peripatetics; Greek Philology; Literary History.

A filologia grega e a história literária apresentam-se como duas áreas do saber que abarcam um vasto trabalho desenvolvido por Aristóteles e o seu círculo Peripatético. No entanto, as suas raízes iniciaram-se anteriormente, já no séc. V a.C., com a presença dos Sofistas, que exerceram influências com as suas teorias na prosa, na retórica, na dialética, na poesia.

Os Sofistas explicavam a poesia épica e arcaica, combinando as suas interpretações com observações linguísticas, definições e classificações, e o seu interesse em Homero, na poesia lírica ou na linguagem tinham um único objetivo: o de “educar o homem”, tal como Platão o afirma em *Protágoras*: σοφιστῆς εἶναι καὶ παιδεύειν ἄνθρώπους<sup>2</sup>. Estes escolares acabaram por criar as raízes do futuro ensino, no âmbito da interpretação, da análise da linguagem, da crítica literária, da sabedoria antiga, e da polimatia<sup>3</sup>.

Mas a verdade, é que o ensino depende do livro, e este instrumento de registo surge no decorrer do séc. V a. C., provavelmente associado aos exercícios sofísticos (apesar de não possuímos fontes diretas dos mesmos). Não podemos esquecer-nos de que havia uma grande tradição oral na literatura grega, e mesmo com a introdução da palavra escrita, houve uma certa resistência a este novo tipo de transmissão do saber, e como refere Pfeiffer (1968: 17) apenas a partir do séc. III podemos falar verdadeiramente de um “conhecimento livresco”, se assim o pudermos chamar.

---

<sup>2</sup> Pl. *Prt.* 317 b.

<sup>3</sup> Pfeiffer 1968: 17-18.

Mas tanto na tradição oral, como mais tarde com a escrita, encontramos a figura de Homero, e será a partir dos seus poemas, a *Ilíada* e a *Odisseia*, duas das grandes criações do génio grego, que se avançará no campo da filologia, tanto pelas mãos dos Sofistas, como dos estudiosos vindouros, como Aristóteles.

Na esteira sofística, surge um dos pupilos de Górgias, Antístenes que, segundo Diógenes Laércio (VI 17.18), demonstrou uma preocupação com Homero e a sua interpretação, já que existia uma longa lista de títulos de livros sobre assuntos homéricos, especialmente sobre a *Odisseia*.

Também, segundo Dión Crisóstomo, Antístenes foi o primeiro a fazer a distinção entre o que “parece/ o aparente” e a “verdade” nos Poemas Homéricos, e esta “teoria” foi mais tarde utilizada para explicar as contradições presentes no texto, sendo para esse filósofo a “investigação das palavras o início para a educação”. O estudo exploratório da poesia pelos filósofos prenuncia o crescimento de um campo especial de investigação que abarca a análise da linguagem, mas há que atentar no facto dos seus estudos se centrarem mais num âmbito retórico e educativo do que numa análise com um intuito literário<sup>4</sup>.

Quando descrevemos os resultados do movimento sofístico nesta área, encontramos em Platão algumas informações. Se Sócrates nunca escreveu um livro, Platão também tinha grandes dúvidas relativamente à palavra escrita tão apreciada pelos Sofistas, e acreditava que a tarefa de interpretar os antigos poetas era inútil ou mesmo impossível. Corroboramos esta ideia com o que Platão dizia dos poetas, ou seja, que eram *alogon*, “não razoáveis”, ou mesmo “contrários à razão”. Isto originava a ideia de que não havia lugar para a crítica literária<sup>5</sup>.

No entanto, no que se refere ao âmbito da linguística, tanto os Sofistas, como Sócrates e Platão encontraram interesse nesta área,

---

<sup>4</sup> Pfeiffer 1968: 36-37.

<sup>5</sup> Pfeiffer 1968: 58-59.

e deparamo-nos no *Crátilo* de Platão com a temática do problema da linguagem no centro do seu debate filosófico<sup>6</sup>.

Mas, como referimos anteriormente, a filologia grega nasceu a partir da vida e obra de Homero, e servirá, mais tarde, para ser aplicada ao estudo de outros autores. Como sabemos, o estudo a partir de Homero funcionou durante muito tempo como o pilar da mais alta formação, a *paideia*<sup>7</sup>. Com a difusão dos livros a partir do séc. V a.C., o ensino começou a incluir mais do que Homero, e os trabalhos dos grandes poetas líricos e trágicos passaram a fazer parte da ‘cartilha’.

Os estudos dos poemas Homéricos mereceram especial atenção a nível de análise, a partir do momento em que se começou a verificar que a sua leitura e compreensão estavam a tornar-se difíceis, não só devido às palavras obsoletas que compunham os seus versos, mas também devido à referência de alguns costumes, que em determinada altura tinham de ser explicados, pois não faziam já parte da mundividência de quem os lia e ouvia. Acrescentamos ainda o facto de muitas vezes o poeta entrar em contradições. Estas situações levaram a que se desenvolvesse a primeira investigação lexical e histórica dos poemas, chegando Teágenes de Régio a propor uma interpretação alegórica de algumas das cenas descritas<sup>8</sup>.

Temos conhecimento de que muitas eram as cópias que em determinado momento circulavam dos poemas de Homero. Estas várias edições, quando comparadas, acusavam diferentes interpolações, omissões e inversões na entrada e em grupos de versos. Estas várias *ekdoseis* (cópias/ edições) eram utilizadas nas colónias do Egipto, e foram comparadas pelos filólogos de Alexandria, durante os séc. III e II a. C., nos seus textos de estudos críticos, e podemos constatar que, ainda que

---

<sup>6</sup> Pfeiffer 1968: 59.

<sup>7</sup> Blum 1991: 14.

<sup>8</sup> Blum 1991: 14.

exibindo uma primitiva crítica textual, obrigava quem fazia este estudo a tomar decisões filológicas, como refere Blum<sup>9</sup>.

Associado ao problema das várias versões dos poemas de Homero, encontra-se a sua biografia. De modo a colmatar estas falhas, surge o já referido Teógenes de Régio, como o primeiro “biógrafo” de Homero, seguido de Estesímbroto de Tasos e Antímaco de Cólofon, aqui referidos por terem trabalhado a interpretação e a edição dos poemas homéricos, assim como a elaboração de uma apresentação da vida do poeta, tendo desenvolvido uma descrição biográfica e bibliográfica. Como refere Blum<sup>10</sup>, estes três investigadores de Homero combinaram a filologia, no sentido mais restrito, e a história literária. Mas pode dizer-se que a filologia em sentido lato começou com Teógenes e aperfeiçoou-se com Aristóteles e o peripatético Praxífanos.

Além da filologia, Aristóteles e os seus alunos, tal como o havia feito Hípias, por exemplo, dedicaram-se à pesquisa sobre a Antiguidade e ao estudo da história cultural. Nomes como Glauco de Régio e Damastes de Sigeia aparecem na esteira literária como os autores das mais antigas obras em história literária, com títulos como *Peri archaion poieton te kai musikon* e *Peri poieton te kai sophiston* (*Sobre os poetas arcaicos e compositores* e *Sobre os poetas e sofistas*, respectivamente).

Inegável figura do mundo Antigo, Aristóteles apresenta-se ainda hoje como um dos pensadores pertencentes ao núcleo dos grandes nomes da Antiguidade Clássica. Mais do que um filósofo ou um homem da ciência, o Estagirita e os seus discípulos do Perípatos desenvolveram estudos no âmbito da filologia grega e da história literária, uma área pouco discutida quando se pensa nesta grande figura, que vai mais além da sua famosa *Poética*, a obra mencionada quando se pensa em Aristóteles como teórico da literatura.

---

<sup>9</sup> Blum 1991: 15.

<sup>10</sup> Blum 1991: 17.

De discípulo a também mestre na Academia de Platão, e após a sua estadia na Macedônia enquanto tutor do Grande Alexandre, regressa a Atenas cerca de 335/334, com o seu companheiro e antigo discípulo, Teofrasto de Ereso, lugar onde concebe a sua própria filosofia numa constante controvérsia com Platão, fazendo pesquisas sobre os mais variados ramos da ciência e da aprendizagem. A sua pesquisa incidia sobre três problemas: descobrir o que existe, compreender e explicar porquê e qual a razão da sua existência, e determinar qual a sua essência, criando assim o que atualmente denominados de método de pesquisa científica. Afastando-se da Academia, fundou o Liceu, espaço que compreendia “uma biblioteca, laboratórios, coleções de animais e plantas, salas de conferências”<sup>11</sup>, e onde desenvolveu a sua grande coleção de materiais de que carecia a aplicação do seu método<sup>12</sup>.

Os seus estudos filológicos e literários surgem como uma pequena e fundamental parte do seu grandioso trabalho, mas, infelizmente, apenas chegaram até nós alguns fragmentos, não nos sendo possível datar com precisão os trabalhos desenvolvidos neste âmbito. Mas autores, tal como Díon Crisóstomo no seu discurso *Peri Homerou*, afirmaram que foi partir de Homero que se lançaram os fundamentos para a crítica e gramática.

Também Aristóteles lidou com os pontos controversos da *Ilíada* e da *Odisseia*, continuando a interpretação tradicional de Homero e procedendo a explicações históricas do mesmo: escreve, pois, os *Aporemata Homerika* (*Problemas de Homero*)<sup>13</sup>. Nesta obra, é provável que tenha feito durante as suas leituras uma lista das “dificuldades” na interpretação de Homero, ao mesmo tempo que teria escrito as suas “soluções”<sup>14</sup>. Este tipo de trabalho pode ser comparado com o que surge no capítulo 25

---

<sup>11</sup> Pereira 1993: 497.

<sup>12</sup> Blum 1991: 20-21.

<sup>13</sup> Blum 1991: 21.

<sup>14</sup> Pfeiffer 1968: 69.



da *Poética*, em que também apresenta os problemas e as soluções, não se servindo apenas de Homero, mas focando também outros poetas.

No universo de tantas versões dos poemas homéricos, diz-se que, quando Aristóteles se tornou professor de Alexandre, fez ele próprio uma cópia da *Ilíada* (que aliás Alexandre levou na sua campanha pela Ásia), um trabalho desenvolvido com os seus alunos. É provável que o Estagirita tenha tido em sua posse, além de uma versão Ática dos poemas homéricos, outras cópias que continham palavras e versos divergentes, e tendo como base estes elementos fez a *diorthosis* (correção) da *Ilíada*, praticando desta forma uma crítica textual.

Preocupado com questões de autenticidade, Aristóteles trabalhou sobre os imensos textos que circulavam com o nome de Homero, e estabeleceu a propriedade literária de autores individuais, tratando com especificidade a sua biografia. Tal trabalho também seria posteriormente feito por Calímaco em Alexandria e outros bibliógrafos<sup>15</sup>. Além de Homero, Aristóteles trabalhou sobre as obras de Hesíodo, Arquíloco, ou Eurípides, escreveu o diálogo *Peri poieton* (*Sobre os poetas*) que incidia sobre os poetas, assim como a famosa obra sobre estética literária *Peri poietikes* (*Poética*).

Muitos dos discípulos de Aristóteles partilharam o seu interesse na filologia e história literária. Heraclides Pônticos, Demétrio de Faleros ou Praxífanos deixaram, também eles, trabalhos sobre os problemas da *Ilíada* e da *Odisseia*, e sobre outros poetas, trabalhando sobre a sua interpretação e autenticidade, baseados nas diferentes cópias que existiam. Mas na verdade, como refere Blum<sup>16</sup>, nenhum deles, ao contrário de Aristóteles, criou *diorthoseis* de nenhuma das obras épicas. Podemos no entanto afirmar que os Peripatéticos lidaram mais com as questões de autenticidade do que com a crítica textual, e, além disso, contribuíram para o esclarecimento da história literária com

---

<sup>15</sup> Blum 1991: 22.

<sup>16</sup> Blum 1991: 48.

as suas monografias sobre cada poeta. Possuímos evidências de que estas monografias descreviam tanto o período áureo de cada autor, como reportavam as suas experiências, as suas relações com os seus contemporâneos, especialmente poetas e governantes, listavam as suas proezas e as suas características extraordinárias.

Encontramos, no universo Peripatético, vários nomes que se debruçaram sobre o estudo de diversas áreas: assim, em torno da poesia em geral, temos Heraclides, Teofrasto e Praxífanos; trabalhos sobre os poetas, o mesmo Heraclides, Praxífanos e Fínias de Ereso; sobre Píndaro, Simónides ou Safo, encontramos os trabalhos de Camaleon de Heracleia; sobre o drama e música, Aristóxeno de Tarento; sobre a história em geral, Teofrasto e Praxífanos, apenas para se citarem alguns.

Há a salientar, no entanto, dois nomes do círculo peripatético que lidaram com o assunto aqui debatido: Demétrio de Faleros<sup>17</sup>, que na sua obra *Archonton anagraphe* (*Lista dos arcontes*), relata-nos, além dos eventos gerais da história, história literária, especialmente história da filosofia, e Heraclides Pônticos, autor, entre outras, de uma monografia sobre os mitos de Eurípides e Sófocles, surgindo como o autor da mais antiga monografia escrita neste círculo sobre Homero<sup>18</sup>.

Outras obras de renome que pertencem ao cunho aristotélico prendem-se com as famosas listas, os *pinakes*, tratando-se da lista de jogos e vitórias nos concursos dramáticos e, não se sabendo ao certo quando foram feitas, terão sido elaboradas antes ou imediatamente depois de regressar a Atenas. Criadas a partir de estudos de arquivo, sobretudo dos arcontes, chegaram até nós através do testemunho de Diógenes Laércio e Ésquilo de Mileto. Entre elas encontramos os seguintes *pinakes*<sup>19</sup>:

<sup>17</sup> Demétrio de Faleros apresenta-se como o impulsor da construção da Biblioteca de Alexandria, e tornou-se o elo de ligação entre os Peripatéticos e a Biblioteca.

<sup>18</sup> No entanto, encontram-se estudos anteriores sobre o mesmo assunto em Antístenes, aluno de Sócrates, e Teógenes de Régio.

<sup>19</sup> Cf. Blum 1991: 23.

**Olympionikai** (Vitórias nos Jogos Olímpicos) lista que presumivelmente surge como uma revisão e uma edição alargada da *Olympionikon anagraphe* do sofista Hípias;

**Pythionikai** (Vitórias nos Jogos Píticos) lista que possivelmente seria precedida de uma introdução sobre a história dos Jogos Píticos. Esta lista é um excelente trabalho para a cronologia da história literária, direta e indiretamente, já que lista os poetas líricos vencedores nas competições artísticas; junta ainda os atletas vitoriosos, sobre os quais foram escritas odes, e que permitiram que mais tarde os gramáticos Alexandrinos, datassem, por exemplo, as *Odes Píticas* de Píndaro;

**Nikai Dionysiakai** Vitórias [nos concursos dramáticos] Dionisíacos;

**Didascaliai**, apresenta-se como um valioso documento no que respeita à história do drama Ático, pois lista todas as tragédias, peças satíricas e comédias que estiveram em palco entre os séc. V e IV a. C., em Atenas nos mais importantes festivais dionisíacos, e procede a um trabalho de documentação acerca dos autores. Foram revistos posteriormente por Calímaco, que criou o *Pinax ton didascalion*. As *Didascaliai* e o trabalho de Calímaco foram posteriormente utilizados por Aristófanes de Bizâncio, para criar as suas próprias *hypotheses* (sumários dos concursos), que introduziu nas suas edições dos clássicos.

Reisch<sup>20</sup> considera estas listas de Aristóteles e Calímaco como “os verdadeiros monumentos da história literária”, mas tornam-se igualmente importantes no que toca à compreensão do início da biobibliografia grega. O principal objetivo de Aristóteles ao compor as *Didascaliai* era o de fazer história literária, e não apenas registar os prémios ganhos pelos vencedores dos festivais, que continham, sem dúvida, uma inacreditável quantidade de informação sobre história literária. As *Didascaliai* permitiram aos estudiosos de Alexandria não só ter acesso à datação das peças como também conhecer a vida e outros trabalhos dos poetas tratados, sendo possível saber o período áureo dos poetas,

---

<sup>20</sup> Apud Blum 1991: 33.

através do conhecimento registado da data da sua primeira e última representação. Mas apenas uma pequena parte chegou até nós.

Em todo o caso, as *Didascaliai* aristotélicas constituem uma fonte segura para a biografia e bibliografia dos poetas trágicos e cómicos Áticos dos séc. V e IV a. C., tanto que uma peça adscrita a um famoso poeta que não estivesse listada nas *Didascaliai* deveria ser posta em causa no que se refere à sua autenticidade<sup>21</sup>. Estas *Didascaliai* permitiram, igualmente, identificar os autores de determinadas peças aquando da ausência do nome do autor, assim como de algumas peças que não possuíam título ou se apresentavam sob vários títulos. Nestes casos, eram feitos trabalhos que tomavam em conta o período de escrita das peças, a linguagem utilizada, entre outros critérios. Os alunos de Aristóteles continuaram a sua lista, mas a sua preocupação baseava-se sobretudo em fixar as datas e não estabelecer uma teoria.

Uma outra lista de Aristóteles, que provavelmente fez uso das informações biográficas e bibliográficas que compilou para as *Didascaliai*, seria o trabalho denominado *Peri tragodion* (*Sobre as tragédias*), embora apenas tenhamos referência dele na lista de trabalhos atribuídos ao filósofo.

A *Poética*, uma das grandes obras de Aristóteles que temos entre mãos, aparece como a primeira tentativa de descobrir uma ordem racional no universo da arte literária, como era, aliás, seu objetivo para todos os outros ramos do saber. A obra tornou-se a *techne* na plena aceção da palavra<sup>22</sup>.

Não nos adentrando pelo conteúdo desta obra, focaremos apenas alguns pontos que servirão como exemplo do trabalho de Aristóteles neste âmbito da literatura e da linguística.

---

<sup>21</sup> Relativamente a este facto há que ter uma certa atenção já que algumas peças não surgem listadas por Aristóteles, por não terem sido representadas em Atenas, como é o caso da tragédia de Eurípides, *Andrómaca*.

<sup>22</sup> Pfeiffer 1968: 75.

Assim, encontramos, por exemplo, no capítulo 20, uma lista das partes da elocução, desde os “elementos primários” (*stoiskeia*) até à “frase” (*logos*). Esta questão da elocução aparece igualmente na *Retórica*, obra que oferece uma teoria concebida com espírito científico, onde escreve sobre a prática do orador, determinando e expondo com rigor lógico as normas que neste campo se ocultam por detrás dos fenómenos<sup>23</sup>.

Um dos pontos de grande relevância discutidos prende-se com a dificuldade em definir “verbo”, *rema*, ‘aquele que indica tempo’. Em *Protágoras*, *kronos* nunca poderia significar “tempo”, e Platão nunca o mencionou; assim, Aristóteles aparece como o primeiro a apontar que as diferentes formas de *rema* expressavam relações temporais. Na *Poética*, reconhece nos verbos o presente e as formas de passado<sup>24</sup>. Pfeiffer<sup>25</sup> refere que a lista de Aristóteles com os oito constituintes da “elocução” nunca visou ser um sistema linguístico, mas suportava uma análise razoavelmente coerente de alguns termos fundamentais.

Ainda que pertencente a uma parte perdida da *Poética*, temos conhecimento de um outro novo termo cunhado por Aristóteles e que faz parte do nosso atual sistema de análise textual e que se prende com aquilo de que já Pródico havia falado aos seus alunos, ou seja, que existiam palavras que tendo diferentes formas significavam mais ou menos o mesmo: os denominados “sinónimos”, *synonyma*, vocábulos que Aristóteles aconselhava os poetas a utilizar.

Outro grupo bastante importante no estudo de Aristóteles prendia-se com as palavras raras e obsoletas, as glossas, *glossai*, e afirma, tanto na *Poética* como na *Retórica*, que a maioria destas palavras se encontra na poesia heroica, tendo a ver sobretudo com dialetos e palavras estrangeiras, as quais contrastavam com palavras ‘correntes’, *kupia*. Estes estudos conduziram, mais tarde, a um novo interesse nesta área, e em

<sup>23</sup> Lesky 1995: 601.

<sup>24</sup> Pfeiffer 1968: 77.

<sup>25</sup> Pfeiffer 1968: 78.

cerca de 300 a. C., Filitas de Cós e Símias de Rodas fizeram a primeira coleção de glossas épicas e de dialetos<sup>26</sup>.

Os trabalhos sobre *Política* (outra das áreas de interesse do universo aristotélico) seguem quase um sistema idêntico àquele com que elaborou as listas dos vencedores dos festivais. Se, por um lado, temos o trabalho filosófico da *Política*, por outro, temos a extensa coleção de *Politeiai*, que reuniu as 158 constituições das cidades e das tribos, na sua maioria gregas, e das quais apenas nos resta a *Constituição de Atenas*.

Dos seus estudos sobre a Antiguidade, temos também os *Nomina barbarika* (*Os costumes dos não-Gregos*) e seguindo o seu predecessor Hípias, reuniu também material etnográfico.

Outro ponto prende-se com o seu interesse por provérbios, e com o livro *Prooimiai*. A existência deste livro é assunto controverso, mas no seu primeiro diálogo anti-platónico, *Peri philosophias*, encontramos um Aristóteles que considera os provérbios “sobreviventes da filosofia pré-literária”, e considera-os terem tanta sabedoria como os Órficos ou os Sete Sábios. A verdade é que Aristóteles gostava de embelezar os seus textos tardios de retórica e política com citações proverbiais. Um dos seus alunos, Clearco de Sole, escreveu mesmo, em forma narrativa, dois livros sobre provérbios<sup>27</sup>.

Por último, encontramos um outro tipo de coleções, talvez surgidas como consequência das *Didascaliai* ou dos *Politeia*, e das quais Aristóteles liderou o caminho: a coleção com doutrinas filosóficas de acordo com tópicos especiais, as chamadas *doxai*. Nestas obras trabalhou igualmente a vida e obras dos autores, expondo as ideias dos criadores e interpretando-as.

Concluindo, podemos dizer que, combinando os elementos Platónicos e Iónico-Sofísticos, Aristóteles criou uma característica única nos seus

---

<sup>26</sup> Pfeiffer 1968: 79.

<sup>27</sup> Pfeiffer 1968: 83.

estudos sobre a linguagem, ultrapassando mesmo os seus predecessores com a universalidade do seu conhecimento<sup>28</sup>.

Capaz de reunir uma vasta quantidade de informação que aplicava aos seus princípios filosóficos, organizando-o com a ajuda dos seus alunos, atinge, assim, a ideia, do ponto de vista teleológico em diferentes etapas, de que as coisas que chegam ao seu “fim” têm de ser investigadas. A interpretação e crítica Alexandrina, juntamente com com a fundação da poética, da cronologia literária, e dos estudos dos poetas, fizeram de Aristóteles o criador da filologia<sup>29</sup>. Relativamente à história literária em Aristóteles, esta deve ser entendida tendo em conta a plena aceção do termo *littera* que lhe está na etimologia, ou seja, abrangendo todas as áreas do conhecimento, desde as ciências às artes, incluindo a poesia, a retórica e a música<sup>30</sup>.

Ao mesmo tempo que a filologia, a história literária ou as demais ciências resultaram do universo aristotélico e o dos Peripatéticos, estes estudiosos do Liceu trouxeram até nós uma ampla gama de trabalhos, sobre as mais variadas áreas, permitindo desenvolver as raízes de uma transmissão de conhecimento vasta e minuciosa.

31

## BIBLIOGRAFIA

Aristóteles, *Poética*. Sousa, E. trad. (1998, 5ª ed.). Lisboa.

Blum, R. (1991), *Kallimachos: the Alexandrian Library and the origins of bibliography*. Trad. Hans H. Wellisch. Wisconsin.

Jaeger, W. (1948, 2ª ed.), *Aristotle: fundamentals of the history of his development*. Oxford.

Lesky, A. (1995), *História da Literatura Grega*. Losa, M. trad. Lisboa.

---

<sup>28</sup> Pfeiffer 1968: 79.

<sup>29</sup> Jaeger 1948: 328.

<sup>30</sup> Blum 1991: 47.

Pereira, Maria Helena da Rocha (1993, 7ªed.), *Estudos da História Clássica: cultura grega*. Lisboa.

Pfeiffer, R. (1968), *History of classical scholarship: from the beginnings to the end of Hellenistic age*. Oxford.



# O CRÍTIAS ORACULAR E A PSICOLOGIA DE SÓCRATES: TEMPERANÇA NO *CÁRMIDES* DE PLATÃO

## THE ORACULAR CRITIAS AND SOCRATES' PSYCHOLOGY: TEMPERANCE IN THE *CHARMIDES* OF PLATO

LUCIANO COUTINHO<sup>1</sup>

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

lucianocoutinho1@gmail.com

33

**Resumo:** A temperança é, sem dúvida, uma das principais temáticas no *Cármides* de Platão. Nesse diálogo, entram em tensão as noções oracular e realista, defendidas por Crítias e por Sócrates respectivamente, acerca das capacidades do temperante. É sob esse embate que Platão fundamenta sua teoria da necessidade da constante busca do conhecimento. A *psyche* é, portanto, dimensionada segundo sua capacidade de ação para a busca da temperança por meio do que seria um tipo de encantamento filosófico. Pretende-se, portanto, neste trabalho, observar essa tensão criada entre Crítias e Sócrates, a fim de averiguar a temperança filosófica como uma consequência psíquica do encantamento filosófico.

---

<sup>1</sup> Luciano Coutinho é Doutorado em Estudos Clássicos (Filosofia Antiga) pela Universidade de Coimbra – UC, é Mestre em Filosofia Antiga pela Universidade de Brasília – UnB e Mestre em Arquitetura e Urbanismo (Linha de Estética e Semiótica) pela Universidade de Brasília – UnB.

**Palavras-chave:** Crítias Oracular; Psicologia de Sócrates; *Psyche*; Encantamento Filosófico; Temperança.

**Abstract:** The temperance is, undoubtedly, one of the main themes in Plato's Charmides. In this dialogue, the oracular and realistic notions come into tension, which are advocated by Critias and Socrates, respectively, with regards to the capabilities of the temperate. It is in this clash that Plato bases his theory of the necessity of a constant pursuit of knowledge. Therefore the psyche is scaled according to its capacity of action for the pursuit of the temperance through what would be a kind of philosophical enchantment. Thus this work aims to observe this tension that is created between Critias and Socrates, in order to ascertain the philosophical temperance as a psychic consequence of the philosophical enchantment.

**Keywords:** Oracular Critias; Socrates' psychology; *Psyche*; Philosophical Enchantment; Temperance.

## A TEMPERANÇA ORACULAR DE CRÍTIAS

Para tentar fundamentar seu posicionamento, Crítias afirma que a inscrição do templo de Delfos “conhece-te a ti mesmo e sê temperante são equivalentes”<sup>2</sup>, fazendo alusão ao pensamento de Sócrates acerca da temperança: “olha para dentro de ti próprio”<sup>3</sup>.

Crítias sustenta a noção de que o temperante estaria resguardado até mesmo do futuro, uma vez que ele seria capaz de reconhecer os

---

<sup>2</sup> *Chrm.* 164e7-165a1: τὸ γὰρ Γινῶθι σαυτὸν καὶ τὸ Σωφρόνει ἔστιν μὲν ταῦτόν.

<sup>3</sup> *Chrm.* 160d5-6: εἰς σεαυτὸν ἐμβλέψας. Frase proferida a Cármides por Sócrates, para que aquele perceba que o passo inicial para o caminho da temperança é manter a *psyche* ativa diante de suas próprias ações.

“verdadeiros profetas”<sup>4</sup>, conseguindo, assim, “deter os charlatões”<sup>5</sup>. A adivinhação, nesse sentido, seria o conhecimento científico do futuro<sup>6</sup>. Em outras palavras, o temperante saberia tudo.

A inscrição do oráculo de Delfos torna-se objeto de comparação de Crítias à máxima “sê temperante” pela capacidade de predizer o futuro e de exigir de seu consultor temperança, para que possa interpretar a mensagem oracular com sabedoria. Afinal a mensagem, sempre expressa de modo metafórico e ambíguo, levaria o não temperante a uma má interpretação e à sua derrocada. Crítias pressupõe, com isso, que aquele que consultar o oráculo deverá ser sábio, a fim de analisar, dentro de si, a resposta oracular e alcançar sua mais profunda compreensão. Disso depende o sucesso ou o fracasso do consultor e de toda sociedade que da sua interpretação depende.

Se nas tragédias gregas os heróis entram num ciclo de desventuras, é porque os oráculos não teriam sido bem compreendidos.<sup>7</sup> Assim, a comparação torna-se válida para Crítias, na medida em que o temperante demonstraria um conhecimento interior e, com isso, conseguiria compreender de modo correto o oráculo.

O fundamento de Crítias, portanto, estabelece que, mesmo quando o temperante desconhece algum objeto de conhecimento, como no caso da adivinhação, ele estaria apto a reconhecer quem o detém, agindo acertadamente ao contratar seus serviços, tornando a vida na *polis* segura, sem erros<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> *Chrm.* 173c6: ἀληθῶς μάντις.

<sup>5</sup> *Chrm.* 173c5: ἀλαζόνας ἀποτρέπειν.

<sup>6</sup> *Chrm.* 173c3-4: τὴν μαντικὴν εἶναι συγχωρήσωμεν ἐπιστήμην τοῦ μέλλοντος ἔσεσθαι.

<sup>7</sup> Veja, na trilogia tebana de Sófocles, o ciclo trágico criado pelas más compreensões de Laio e Édipo acerca dos oráculos.

<sup>8</sup> *Chrm.* 171d1-8.

## A TEMPERANÇA PSÍQUICA DE SÓCRATES

A personagem Sócrates, ao contrário, sustenta uma visão psicológica a respeito da temperança. Assim, ele busca estabelecer um embate com seu interlocutor, para demonstrar que a temperança, na verdade, determina os próprios limites da *psyche* humana, no que diz respeito ao conhecimento.

Para Sócrates, o principal fundamento de Crítias, de que o oráculo é algo confiável, mesmo em seu plano de ambiguidade<sup>9</sup>, é, em si, um problema. A ironia de Sócrates pauta-se nas predições oraculares que conduzem seus consultores a enlaces trágicos dos mais diversos e incontornáveis. Assim, Sócrates deixa entrever o fato de que o temperante sequer iria a um oráculo que o pudesse conduzir a um final que pervertesse sua intenção consultiva. É nesse sentido que Sócrates nega a afirmação de Crítias que determina a temperança como “a única ciência das outras coisas e de si própria”<sup>10</sup>.

Sócrates busca, com isso, demonstrar que a falha da tese de Crítias está no fato de entender que a temperança, por si, é capaz de conduzir o temperante também aos objetos de conhecimento de todas as outras ciências, tornando o temperante em alguém que “sabe o que sabe e sabe o que não sabe”<sup>11</sup>.

Ao contradizer a noção oracular de Crítias, Sócrates sustenta o fato de que a temperança não dá à *psyche* a capacidade de saber todo conhecimento acerca das outras ciências, quase como um processo de adivinhação interior. Para Sócrates, o temperante tem a capacidade de

---

<sup>9</sup> Nas tragédias gregas, é notória essa relação de ambiguidade entre sabedoria e ignorância dos heróis. O caso mais famoso talvez seja o de Édipo, que aparentemente é sábio por desvendar o enigma da esfinge, mas logo vê sua ignorância ao desprezar os fatos que lhe estavam bem à frente. Para ilustrar essa questão, Lessing diz “Vemos portanto que o poeta imita tanto mais fielmente a verdade geral quanto mais se afasta da verdade individual e específica” (Lessing 2005: 161).

<sup>10</sup> *Chrm.* 166c2-3: ἡ δὲ μόνη τῶν τε ἄλλων ἐπιστημῶν ἐπιστήμη ἐστὶ καὶ αὐτὴ ἑαυτῆς.

<sup>11</sup> *Chrm.* 171d3: ἥδει ὁ σὼφρων ἅ τε ἥδει καὶ ἃ μὴ ἥδει.

aprender mais rápida e facilmente do que os não temperantes. Sua defesa acrescenta ainda a capacidade que o temperante tem de criticar o que aprendeu, já que tudo o que aprende está acrescido de conhecimento<sup>12</sup>.

A fragilidade da tese de Crítias é evidenciada pela ironia de Sócrates: “passaríamos a vida sem cometer erros, nós próprios detentores da temperança e também aqueles governados por nós”<sup>13</sup>. Sócrates prova a inconsistência da tese de seu interlocutor ao evidenciar o fato de que em nenhum lugar essa ciência, tal como é descrita por Crítias, pode ser encontrada<sup>14</sup>.

Assim, Sócrates estabelece uma dialética para a questão, ao elaborar a ideia de que a temperança seria antes o “conhecimento do conhecimento e da falta de conhecimento”<sup>15</sup>. O temperante não sabe o objeto do conhecimento, mas seria capaz de aprender sagazmente um conhecimento e também de criticá-lo com sabedoria.<sup>16</sup> A temperança

---

<sup>12</sup> *Chrm.* 172b1-172c2. Cf. Tuckey: “Perhaps the benefit derived from σωθροσύνη defined as *Tò ἐπιστήμην ἐπίσταςθαι καὶ ἀνεπιστημοσύνην* is that its possessor will learn whatever else he learns more easily, and everything will appear clear to him, because in addition to each particular thing he learns he sees knowledge, and he will better examine others concerning what he himself has learnt, while those who examine without this will do so more feebly and ineffectively” (Tuckey 1968: 68).

<sup>13</sup> *Chrm.* 171d6-8: ἀναμάρτητοι γὰρ ἂν τὸν βίον διεζῶμεν αὐτοί τε [καὶ] οἱ τὴν σωφροσύνην ἔχοντες καὶ οἱ ἄλλοι πάντες ὅσοι ὑφ’ ἡμῶν ἦρχοντο.

<sup>14</sup> *Chrm.* 172a7-8: Νῦν δέ, ἦν δ’ ἐγώ, ὁρᾷς ὅτι οὐδαμοῦ ἐπιστήμη οὐδεμία τοιαύτη οὔσα πέφανται.

<sup>15</sup> *Chrm.* 172b2-3: τὸ ἐπιστήμην ἐπίσταςθαι καὶ ἀνεπιστημοσύνην.

<sup>16</sup> A esse respeito Dyson abre uma boa discussão acerca do conhecimento tratado por Sócrates não como conhecimento das capacidades de alguém, mas como conhecimento do conhecimento de alguém: “The Greek language helps Socrates to think of self-knowledge not so much as knowledge of one’s own capacities but knowledge of one’s own knowledge, for capacity, δύναμις, is naturally expressed as knowledge or know-how, ἐπιστέμῃ, and elsewhere an interpretation of self-knowledge as ‘knowing what one knows’ is attributed to Socrates in connection with virtue in general. And there is plausibility in the idea that the definition of temperance in terms of a critical knowledge is coloured by the actual performance of Socrates, to whom Plato at *Apology* 21d attributes the wisdom that consists in knowing what he knows and not thinking he knows what he does not” (Dyson 1974: 104).

seria, portanto, conhecimento do conhecimento na medida em que apreende o conhecimento que aprende pelo próprio conhecimento e não por mera técnica, e é também conhecimento da falta de conhecimento por saber que não sabe, quando não sabe, um determinado conhecimento que ainda não aprendeu.

Com isso, os objetos dos conhecimentos não são a finalidade última da temperança, mas a capacidade que o temperante tem de aprender e criticar os conhecimentos desses objetos dos conhecimentos, melhor do que outros não temperantes. Afinal, o temperante se dispõe a conhecer os conhecimentos.

Para Sócrates está claro que não é a temperança a responsável pelo conhecimento do objeto específico “x”<sup>17</sup>. Se assim fosse, a temperança culminaria num tipo de sabedoria oracular, pronta a saber até mesmo a respeito das coisas futuras, mas que jamais teria sido vivenciada, conforme chama atenção Sócrates, pela humanidade. É nesse sentido que Sócrates expõe a temperança como um processo natural que possibilita a busca contínua do conhecimento.

Ao perguntar se Crítias não estaria elevando a temperança e buscando nela mais do que nela há<sup>18</sup>, Sócrates está a substituir os princípios míticos baseados num processo mágico de vidência por um princípio filosófico baseado nos limites psíquicos da própria *psyche* humana, para elucidar as capacidades de uma *psyche* temperante.

Para o Sócrates do *Cármides*, a temperança não é uma atribuição quase divina, em que os objetos do conhecimento são dados à *psyche* pela sua interioridade. O saber, de tal maneira, seria um constante processo de construção do conhecimento. Por isso, o sábio tem em conta que nada sabe. Este impulso trágico em relação ao saber é seu impulso mais real e filosófico.

---

<sup>17</sup> Cf. nota 16.

<sup>18</sup> *Chrm.* 172b8-172c2: ἄρ', ὦ φίλε, τοιαῦτα ἄττα ἐστὶν ἃ ἀπολαυσόμεθα τῆς σωφροσύνης, ἡμεῖς δὲ μείζον τι βλέπομεν καὶ ζητοῦμεν αὐτὸ μείζον τι εἶναι ἢ ὅσον ἐστίν;.

“A noção de um hipotético conhecimento (A) do conhecimento (B) do objeto (x) de B foi criticamente abordada de duas maneiras – tanto do ponto de vista de A e de x: o último (x) é apenas o objeto de B, por conseguinte, não de qualquer outro conhecimento tais como A; e o primeiro (A) é capaz de reconhecer B apenas como conhecimento, mas incapaz de o identificar como conhecimento específico que é. Portanto, existe uma lacuna entre A e x. Sócrates e Crítias não são capazes de fazer um x ser objeto de A.”<sup>19</sup>

Nem Sócrates nem Crítias são capazes de fazer ligação entre “A” e “x”: 1) o primeiro por não acreditar que o conhecimento “A” leva ao objeto “x” de conhecimento “B”; 2) o segundo por não conseguir provar a possibilidade que liga, pela temperança, o objeto “x” ao conhecimento “A”.

Sócrates está certo de que o temperante é apto a conhecer e aprender o conhecimento “B”, mas não seu objeto específico “x” apenas porque conhece “B”. A aptidão do temperante o leva a saber mais rapidamente sobre “B”, por ter sua aprendizagem acrescida de conhecimento. Isso não significa, contudo, que ele saiba o objeto “x” de conhecimento “B”<sup>20</sup>. Ao filósofo cabe verificar e buscar conhecer sempre mais, já que sua sabedoria consiste em saber que sabe aquilo que sabe e, principalmente, que não sabe aquilo que não sabe.

39

---

<sup>19</sup> Van Der Ben 1985: 77: “The hypothetical notion of a ‘knowledge (A) knowledge (B) of object (x) of B’ has been critically approached in two ways – both from the point of view of A and from that of x: the latter (x) is the object of B only, not therefore of any other knowledge such as A; and the former (A) is able to recognized B merely as knowledge, but unable to identify it as particular knowledge it is. Therefore, a gap exists between A and x. Socrates and Critias are unable to produce an x being the object of A”.

<sup>20</sup> A esse respeito Dyson afirma: “We are now in a position to consider the soundness of Plato’s argument outlined above, within the strict scheme which he posits, whereby K.K. (Knowledge of knowledge) has as its object only knowledge and not knowledge of x” (Dyson 1974: 109).

## TEMPERANÇA E ENCANTAMENTO FILOSÓFICO

Há, no *Cármides*, além da problemática da temperança, a preocupação em definir o papel ativo da *psyche* diante da busca dessa temperança. A isto Platão acrescenta uma dinâmica ligada a um tipo de encantamento filosófico.

Ao tirar o encantamento do contexto religioso e mágico, Platão elabora no *Cármides* a *psyche* humana segundo perspectivas psíquicas.<sup>21</sup> Prova disso é que o processo de cura – outra temática fundamental no diálogo – é redimensionado não como uma perspectiva mágica, mas antes como um princípio que se dá psiquicamente. Enquanto no mito trácio é o deus Zalmoxis que está por trás do encantamento de cura<sup>22</sup>, para Sócrates este processo é determinado por um tipo de encantamento filosófico, que passa a depender da ação da *psyche* humana e não da força depositada no fármaco zalmoxiano, conforme a crença do “médico discípulo de Zalmoxis”, ou da própria força do deus.

Se a temperança conferisse o conhecimento interior inesgotável, conforme defende Crítias, Cármides não precisaria do “encantamento”<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> No *Eutífron*, apenas para dar um exemplo, a justiça também é retirada da atmosfera religiosa e transpostada para uma atmosfera filosófica. A esse respeito Pépin diz que “les dissentiments qui s’élèvent entre les dieux, comme ceux qui séparent les humains, ne peuvent provenir que d’une option pour des valeurs esthétiques ou morales différentes; les dieux diffèrent donc d’opinion sur le juste et l’injuste” (Pépin 1958: 112) – daí a necessidade de uma justiça baseada em um princípio não relativista como o é no contexto religioso da tradição.

<sup>22</sup> No mito originário isso aparece no ritual zalmoxiano descrito por Heródoto (*Hist.* 4, 94.3), que diz da aceitação ou não, por parte da divindade, do mensageiro lançado à morte para apresentar ao deus as necessidades dos convivas; em Platão isso aparece segundo a imagem do encantamento (ἐπωδή) (*Chrm.* 155e5) – parte da composição do “fármaco” (φάρμακον) (*Chrm.* 155e6) – aprendido por Sócrates com um “médico discípulo de Zalmoxis” (Θρακῶν τῶν Ζαλμόξιδος ἱατρῶν) (*Chrm.* 156d5).

<sup>23</sup> O “encantamento” (ἐπωδή) associado a uma “erva” (φύλλον) formam o “fármaco” (φάρμακον) trácio a que se refere Sócrates. Cf. *Chrm.* 155b6-155e5.



trácio, aprendido por Sócrates com um médico discípulo de Zalmoxis, para tratar sua “enfermidade”<sup>24</sup> de cabeça.<sup>25</sup>

A temperança para Sócrates, no entanto, abre maiores possibilidades para a *psyche* buscar o conhecimento. É nesse sentido que o temperante tem maior destreza para alcançar o conhecimento terapêutico-psíquico e tratar, pela *psyche*, a enfermidade das partes e do todo.

O encantamento mágico, proposto pelo fármaco trácio, é substituído por um encantamento filosófico. Sócrates deixa entrever que, não sendo a temperança como gostaria Crítias, o encantamento deve ser compreendido filosoficamente como um tipo de mergulho psíquico.

Substituída a perspectiva mágica por uma filosófica, o processo de cura passa pela compreensão profunda do “encantamento”, que Sócrates altera em “belos argumentos”<sup>26</sup>. Nesta alteração, o encantamento mágico é entendido como um tipo de terapia psíquica.<sup>27</sup> Significa dizer que nem a cura é mágica, advinda de uma entidade externa como Zalmoxis, nem é ela um processo puramente científico, advindo de uma sapiência repleta de objetos de conhecimento, que supostamente uma pessoa temperante possuiria, como gostaria Crítias.

Platão, de tal maneira, elucida um processo gerido pela *psyche*, em sentido interno e subjetivo, que se dá pela compreensão<sup>28</sup> dos “belos argumentos”. Ou seja, a *psyche*, mergulhada em si própria, compreende, com profundidade, as belas palavras, para, delas, dar início ao processo

41

---

<sup>24</sup> *Chrm.* 155b2: ἀσθενείας .

<sup>25</sup> É importante dizer que esse fármaco é proposto por Sócrates depois de Crítias perguntar se ele não se importaria de “fingir” (προσποιέομαι - *Chrm.* 155b5) conhecer um fármaco para a enfermidade de cabeça do jovem Cármides. Fingimento que Sócrates transforma numa real busca pelo conhecimento acerca do processo de cura. Nesse sentido, o encantando mítico ensinado a ele por um médico discípulo de Zalmoxis, que tem propriedades mágicas de cura, é alterado por um encantamento filosófico, baseado em princípios psíquicos.

<sup>26</sup> *Chrm.* 157a4-5: τοὺς λόγους τοὺς καλοῦς.

<sup>27</sup> Para Robinson (2007: 41) essa já é uma forma embrionária da teoria psicossomática atribuída à psicanálise moderna.

<sup>28</sup> *Chrm.* 157a3-157b1.

de cura. Nesse caso, o processo de cura tem seu início no encantar-se pelos “belos argumentos”, pelas belas palavras.

Dito de outra forma, Platão elabora uma teoria psíquica em que a *psyche* humana é capaz de alcançar a temperança e compreender filosoficamente o que há por trás do encantamento trácio e buscar, pela *psyche*, a cura das partes e do todo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse viés, o encantamento filosófico fornece os meios para que a *psyche* busque a temperança. Com isso, encantada e mergulhada em si própria, a *psyche* é capaz de alcançar os conhecimentos que, em estágio de consciência cotidiano, não seria capaz.<sup>29</sup>

Assim, as páginas 157a3-157b1<sup>30</sup> do *Cármides* tornam-se fundamentais para essa questão já que, nelas, é evidente o tratamento que Sócrates faz em relação ao ciclo necessário que envolve encantamento filosófico, temperança e conhecimento para alcançar o tratamento necessário que dá início ao processo de cura. Este ciclo aparece da seguinte forma: 1) a *psyche* (ψυχήν) é tratada (θεραπεύεσθαι) por alguns “encantamentos”<sup>31</sup> (ἐπωδαῖς); 2) esses “encantamentos” (ἐπωδαῖς) são, na verdade, segundo propõe Sócrates, “belos argumentos” (τοὺς λόγους τοὺς

<sup>29</sup> Os antigos pensadores sabiam reconhecer que, muitas vezes, as relações de conhecimento vinham de outros estados de consciência (Kingsley 1999: 144).

<sup>30</sup> θεραπεύεσθαι δὲ τὴν ψυχὴν ἔφη, ὃ μακάριε, ἐπωδαῖς τισιν, τὰς δ' ἐπωδὰς ταύτας τοὺς λόγους εἶναι τοὺς καλοὺς· ἐκ δὲ τῶν τοιούτων λόγων ἐν ταῖς ψυχαῖς σωφροσύνην ἐγγίγνεσθαι, ἥς ἐγγενομένης καὶ παρούσης ῥᾶδιον ἦδη εἶναι τὴν ὑγίειαν καὶ τῇ κεφαλῇ καὶ τῷ ἄλλῳ σώματι πορίζειν.

<sup>31</sup> Essa primeira referência a “encantamento”, nessa página, é uma alusão ao “encantamento” trácio, aprendido por Sócrates com o médico discípulo de Zalmoxis; isso é facilmente perceptível, quando na segunda referência logo a seguir, ele altera a essência do “encantamento” em “belos argumentos”, este sim é “encantamento” filosófico, conforme mencionado anteriormente.

καλούς); 3) esses “argumentos” (λόγων) “fazem nascer”<sup>32</sup> (ἐγγίγνεσθαι) na *psyche* (ψυχαῖς) a temperança (σωφροσύνην); 4) “uma vez nascida e presente” (ἥς ἐγγενομένης καὶ παρούσης) a temperança na *psyche*, é “fácil” (ῥάδιον) “fornecer” (πορίζειν) “saúde” (ὕγιειαν) tanto à “cabeça quanto ao resto do corpo” (τῇ κεφαλῇ καὶ τῷ ἄλλῳ σώματι).

## BIBLIOGRAFIA

### FONTES PRIMÁRIAS

Heródoto, *Histórias*. Silva, M. F. S. e Guerreiro, C. A. trans. (2000), Edições 70, Lisboa.

Platão. *Cármides*. Nunes, C. A. trad. (2007), Universitária UFPA, Pará.

—, *Cármides*. Oliveira, F. trad. (1981), INIC, Coimbra.

—, *Obras completas de Platón*. Azcárate, P. trad. (1871-1872), Madrid. (eBook 2008).

—, *The Complete works*. Jowett, B. trad. (1870), Gutenberg project, England. (eBook 2008).

—, *Tutti gli scritti*. Reale, G. (2008), Bompiani, Milano.

---

<sup>32</sup> Brisson, por exemplo, diz que, em Platão, os mitos são assumidos como “une pratique langagière destinée à agir sur le comportement de l’âme, notamment pour y faire naître la sagesse” (Brisson 1982: 100). Estamos inclinados a admitir que se trata mais que um modelo de linguagem, todavia: um princípio para atribuir um modelo teórico em Platão. Para dar um outro exemplo, a ideia de “virtude” (ἀρετή) no (*Men.* 87c5) dá-se da maneira similar à ideia de nascimento da “temperança” na *psyche*, no *Cármides*, uma vez que “se (virtude) pertence à coisa desse tipo (ciência), ela é ensinável, se pertence a outro tipo, não é” (ὅτι τοιοῦδε μὲν ὄντος διδακτόν, τοιοῦδε δ’ οὐ). Em outras palavras, a virtude e a temperança são princípios que precisam surgir de dentro da *psyche* para fora, por isso não são ensináveis.

## FONTES SECUNDÁRIAS

- Brisson, L. (1982), *Platon, les mots et les mythes*. Paris, Découverte.
- Dyson, M. (1974), "Problems concerning knowledge in Plato's Charmides", *Phronesis*, 19.2: 102-111.
- Iglesias, M. (1998), "Platão: a descoberta da alma", *Boletim do CPA*, nº 5/6: 13-60.
- Kingsley, P. (1999), *In the dark places of wisdom*. Golden Sufi Center, California.
- Lessing, G. E., *Dramaturgia de Hamburgo*. Nunes, M. trad. (2005) Lisboa, Calouste Gulbekian.
- Pépin, J. (1958), *Mythe et allégorie*. Paris, Éditions Aubier-Montaigne.
- Robinson, T., *A Psicologia de Platão*. Marques, M. trad. (2007), São Paulo, Loyola.
- , (2010), *As origens da alma: Os gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles*. São Paulo, Annablume.
- Trabattoni, F. (2010), *Platão*. São Paulo, Annablume.
- 44 Tuckey, T. G. (1968), *Plato's Charmides*. Cambridge, Amsterdam/Cambridge University Press.
- Van Der Ben, N. (1985), *The Charmides of Plato problems and interpretations*. Amsterdam, B. R. Gruner Publishing CO.

# O ESTUDO DA HISTÓRIA ANTIGA A PARTIR DE TEXTOS LITERÁRIOS – UMA PROPOSTA TEÓRICO-METODOLÓGICA

## THE STUDY OF ANCIENT HISTORY FROM LITERARY TEXTS – A THEORETICAL AND METHODOLOGICAL APPROACH

PAULO ÂNGELO DE MENESES SOUSA<sup>1</sup>  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
angeloufpi@ig.com.br

45

**Resumo:** O artigo apresenta e discute uma proposta teórico-metodológica desenvolvida no nosso livro didático *A História Antiga a partir de textos literários*, inédito, elaborado no decorrer de nossa experiência de ensino na disciplina História Antiga do curso de graduação em História da Universidade Federal do Piauí (Brasil), no qual propomos estudar a História Antiga a partir de textos literários, principalmente da Grécia e Roma antigas.

**Palavras-chave:** História e Literatura, Teoria e metodologia da história, Ensino de História Antiga.

---

<sup>1</sup> Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí (Brasil). Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo.

**Abstract:** The article presents and discusses a theoretical and methodological approach developed in our textbook *Ancient History from literary texts*, inedited, elaborated during our teaching experience in Ancient History discipline of the bachelor's degree in History at Federal University of Piauí (Brasil) in which we propose to study Ancient History from literary texts, mainly from ancient Greece and Rome.

**Keywords:** History and Literature; Theory and methodology of history; Teaching of Ancient History.

Desde a segunda metade do século XX, a ciência histórica tem alargado seus domínios abrindo a possibilidade de se trabalhar com uma grande variedade de fontes e objetos.

Dentro desse campo aberto aos historiadores e pesquisadores, as obras literárias ocupam um lugar importante nas pesquisas históricas enquanto objeto de construção do conhecimento histórico.

No entanto, o interesse dos historiadores pelos textos literários não é um fenômeno recente nos estudos históricos.

Em se tratando da história da antiguidade – marcada pela escassez documental se comparada à abundância das épocas recentes – os textos literários antigos são, desde há muito tempo, um objeto privilegiado de pesquisa tendo em vista que, fora do campo da arqueologia, a maioria dos estudos de História Antiga são estudos de textos, estudos de representações.

Se o interesse dos historiadores pelos textos literários não é algo novo, entretanto, o que assistimos mudar desde a segunda metade do século XX – devido a uma renovação nos estudos literários que veio influenciar os estudos históricos – é essa relação entre os historiadores e os textos literários.

A utilização da literatura enquanto documento histórico traz uma série de dificuldades para os historiadores, exigindo deles uma nova concepção de texto literário bem como a necessidade de se desenvolver novos procedimentos interpretativos.

Em termos teóricos e metodológicos, já existem diversas tendências dentro dos estudos históricos que buscam romper com os usos tradicionais e “reducionistas” que os historiadores fazem da literatura, apontando novos rumos para a leitura histórica de textos literários.

As principais críticas feitas à utilização que os historiadores fazem da Literatura enquanto documento histórico diz respeito à desconsideração da especificidade da linguagem literária e ao uso da Literatura enquanto documento de realidade.<sup>2</sup>

No primeiro aspecto, critica-se o fato do historiador ter uma visão instrumentalista da linguagem enquadrando as obras literárias dentro de uma concepção geral de documento assim como qualquer outra fonte de pesquisa, não considerando a especificidade própria da linguagem literária. No segundo aspecto, critica-se o fato de o historiador tomar o texto literário como um documento confirmador de uma realidade prévia a ele, ou seja, como um “espelho” da estrutura da sociedade. Nesse tipo de leitura, a habilidade do historiador consistiria, portanto, em extrair os dados da realidade a partir da narrativa literária, presumindo que a narrativa “autêntica” do fato coincide com ele mesmo.

Considerar o texto literário como “espelho” de uma realidade social exclui a ideia de “representação” com a qual a crítica literária tem pensado as relações entre linguagem literária e realidade social. Nesse sentido, embora a “representação” se refira ao real, no entanto, ela não simplesmente o espelha, mas o reconstrói de uma outra maneira.

47

## A LITERATURA

A Literatura, para alguns estudiosos, além de ter um grande potencial enquanto documento histórico, por revelar as sensibilidades de uma

---

<sup>2</sup> Cf. Andrade 2000: 65ss.

época, tem sido uma fonte de renovação nos estudos históricos, durante muito tempo cativo de documentos de teor político e econômico.

No entanto, a escolha de objetos “culturais” (inclui-se a arte e a literatura) tem se tornado uma “moda” na atualidade, transformando-se, para outros autores<sup>3</sup> essa, numa nova ortodoxia nos estudos históricos.

Apesar de nosso estudo se concentrar nos textos literários, é preciso não perder de vista também outros objetos e diferentes abordagens da História Antiga. O que é a arte?<sup>4</sup> Como a arte pode proporcionar ao historiador um conhecimento das sociedades? O ponto em comum entre as várias formas de arte (literatura, música, artes plásticas, etc.) é a “possibilidade de o artista *recriar* a realidade”.

Uma das mais antigas definições da arte é a de Aristóteles: “a arte é imitação (*mimese*) da realidade”. Palavras para definir a arte: imitação, mentira que revela a verdade, transformação simbólica do mundo, invenção de outra realidade.<sup>5</sup> Essa criação não é produto do nada, nasce da experiência de vida do artista. O que distingue as formas de arte são suas “maneiras de expressar”, no caso da Literatura, é a linguagem oral ou escrita. A linguagem não é algo tão livre, é criação humana e segue alguns parâmetros para se expressar: língua, forma, gêneros, etc.

A arte não expressa a realidade tal qual é, ela *recria* a realidade, revela uma outra *verdade*, diferente da verdade do realismo. Os fatos que dão origem à arte perdem sua realidade primeira e adquirem outra. São verdades não medidas pelos padrões factuais (dos fatos); são verdades humanas gerais, que traduzem um sentido de vida, uma experiência de vida. Para alguns autores<sup>6</sup>, a arte fala de verdades

<sup>3</sup> Ribeiro 1994: 7-13.

<sup>4</sup> Sobre esse aspecto, veja-se as reflexões de Bosi: 1986.

<sup>5</sup> Existem outras maneiras de se definir a arte (e a literatura) que não abordaremos aqui; trata-se de um debate complexo e em aberto. Sobre as tentativas de definição de Literatura, ver Cardoso 1999; Todorov 1980.

<sup>6</sup> Nicola 2003: 16.



universais, atemporais, comum a todos os homens; a arte – e a literatura – estaria, assim, próxima da filosofia.

Os historiadores têm analisado a arte (e a literatura) do ponto de vista *materialista*<sup>7</sup>, ou seja, entendem que a arte não *transcende* a realidade cultural que a produziu, mas que a incorpora. A “transformação / invenção” de uma nova realidade que a arte produz, segundo o historiador, não é arbitrária, nasce da vida, da própria experiência, que é temporal (esse é o sentido da *historicidade* da arte). A própria linguagem utilizada tem base na cultura – as palavras utilizadas têm seus antecedentes, não há criação do *nada*.

O estudo da arte (e da literatura) é, para o historiador, o estudo das representações sociais, toca no campo do imaginário das sociedades e o imaginário faz parte do real. Para o historiador, toda arte está inserida no seu tempo, e o estudo de suas formas e expressões permite compreender a sociedade na qual está inserida. No caso dos textos literários antigos escolhidos para análise no nosso livro didático<sup>8</sup>, uma abordagem histórica revelará o conjunto das ideias, dos valores e dos sentimentos que informam a experiência social que podem ser compreendidos através desses textos literários. O historiador limita o homem ao seu tempo, mas – para outros – o seu lado atemporal permanece.

49

## A ARTICULAÇÃO ENTRE LITERATURA E SOCIEDADE

Admitido pelo historiador que a literatura (e a arte) só pode ser compreendida a partir da experiência social e temporal que a gerou, os historiadores, no entanto, seguem caminhos diversos quando se trata de demonstrar como se dá essa articulação da literatura com a sociedade. Para alguns autores (historiadores e teóricos da literatura), as expressões literárias vistas não como fenômeno individual, mas

---

<sup>7</sup> Chalhoub 1998: 7.

<sup>8</sup> Sousa 2010.

coletivo, constituem os chamados *gêneros literários* (epopeia, tragédia, comédia, etc.). Uma vez institucionalizados, esses gêneros evidenciam os aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem. Os gêneros literários são “tipos relativamente estáveis de enunciados” (Bakhtin/Todorov), eles representam características comuns, em determinada época, das obras tanto no *plano formal* como nas *ideias*. Esses gêneros estão relacionados, segundo o historiador, com as épocas e momentos históricos específicos.

No caso do nosso estudo, por exemplo, o gênero da tragédia está relacionado com a implantação dos tribunais de justiça no final da Grécia arcaica e a comédia com a crise social e a corrupção dos costumes no final da Grécia clássica. É importante destacar que, para alguns autores, essas obras nem sempre são *determinadas* pelos seus momentos históricos (seu aspecto atemporal?), mas, por outro lado, pode-se perceber o início e o fim de um gênero literário situado numa época.

Essa perspectiva de abordar a articulação entre literatura e sociedade a partir da noção de gênero literário tem sido questionada.

A noção de gênero literário, herança da cultura clássica, passou por uma crítica desde os anos 1960. Primeiro, por ser redutora às obras ditas “clássicas”, aos padrões clássicos; segundo, por não dar conta da infinidade das manifestações literárias; terceiro, o uso da teoria dos gêneros literários é uma compartimentação operacional, na prática, a experiência literária transcende esses limites. Ainda nessa perspectiva de crítica à noção de gênero literário, uma determinada corrente da antropologia literária considera que as definições e classificações dos gêneros literários raramente permitem construir hipóteses fecundas, sobretudo, a propósito das literaturas tradicionais, sua transmissão e os processos cognitivos que elas põem em jogo.

Embora a nossa escolha se situe ainda a partir da noção de “gênero literário”, a nossa proposta, no entanto, é entender esses gêneros enquanto “gêneros do discurso” (segundo Todorov), mas no sentido amplo (os documentos para os historiadores são discursos). Falar em gêneros

do discurso ao abordarmos textos literários é, para nós, tentar iniciar uma reflexão sobre os caminhos da análise histórica do *discurso*. Dessa forma, as obras escolhidas situam-se, algumas delas, ainda dentro da teoria clássica dos gêneros <sup>9</sup>, como a epopeia (Homero), tragédia (Ésquilo), comédia (Aristófanes) e a fábula (Fedro); já outras são consideradas por nós também “gêneros literários”, como a história (Heródoto), a filosofia (Platão), oratória (Demóstenes) e a teologia (Agostinho).

A proposta desse nosso livro situa-se no campo dos textos literários da Antiguidade Clássica (principalmente da Grécia), mas acreditamos que a reflexão metodológica sobre o estudo da literatura para se compreender uma sociedade pode ser proveitosa para outras áreas da História Antiga. Delimitando nossa proposta, foram escolhidas, em ordem cronológica e didática, formas literárias que consideramos significativas na Antiguidade Clássica, como a Epopeia, Tragédia, História, Comédia, Oratória, Fábulas e os textos filosóficos e teológicos.

Para caracterizar cada forma literária, foram escolhidas algumas obras a partir de um critério de unidade de conteúdo que nos proporciona uma dinâmica de leitura.

Propomos analisar as seguintes obras:

|                                     |  |
|-------------------------------------|--|
| - Epopeia (séc. VIII a.C.)          | <i>Odisseia</i> , de Homero                |
|                                     | <i>Os trabalhos e os dias</i> , de Hesíodo |
| - Tragédia (séc. VI a.C. )          | <i>Prometeu acorrentado</i> , de Ésquilo   |
| - História (séc. V a.C. )           | <i>Histórias</i> , de Heródoto             |
| - Comédia<br>(final do séc. V a.C.) | <i>Lisístrata</i> , de Aristófanes         |
| - Filosofia (séc. IV a.C. )         | <i>A República</i> , de Platão             |
| - Oratória (final do séc. IV a.C.)  | <i>Terceira Filípica</i> , de Demóstenes   |
| - Fábula (séc. I d.C. )             | <i>Fábulas</i> , de Fedro                  |
| - Teologia (séc. IV d.C. )          | <i>A Cidade de Deus</i> , de Agostinho     |

---

<sup>9</sup> Os gêneros clássicos são: o épico, lírico, dramático (tragédia, comédia, etc.) e o narrativo (fábula, romance, etc.). Cf. Nicola 2003: 34-39.

Na abordagem das obras, apresentamos uma breve caracterização de seus aspectos históricos e literários e um roteiro de análise de temas específicos de cada obra. Esses roteiros de análise foram elaborados a partir da leitura de autores especialistas em História Antiga, mas também, e principalmente, são fruto de debates com os alunos e anotações em fichas, cadernos, elaborados de forma livre e provisória no decorrer da nossa experiência de sala de aula.

## **TEXTO E CONTEXTO: MÉTODO DE LEITURA HISTÓRICA**

Na análise das obras, visando a articulação entre literatura e sociedade, não adotamos um método unificado tal como seria, por exemplo, o método histórico-formal da abordagem materialista da literatura, que consiste em pôr de um lado os aspectos sociais e de outro a sua ocorrência na obra literária, propondo uma síntese dialética que permita vislumbrar uma interpenetração efetiva do literário com o social.

Nesse livro, as nossas análises das obras escolhidas estão ainda condicionadas ao nível de reflexão da bibliografia específica dos temas, limitando-se, por vezes, a resumir as posições e métodos adotados dos pesquisadores, e, aqui e ali, tentando dar uma contribuição pessoal, própria, na interpretação.

Geralmente, o que se convencionou chamar método de leitura histórica para os historiadores é a identificação da realidade social com o “contexto” e a compreensão histórica é definida, assim, como uma função da contextualização. A leitura histórica, nessa perspectiva, representa um tipo de leitura que sobrepõe o contexto ao texto, contexto esse que é entendido como uma realidade fora do texto e não pertencente a ele. A obra literária torna-se apenas mero pano de fundo do social, sem efetiva força cognitiva.

O que se percebe nos estudos literários desde a segunda metade do século xx, é um movimento de reaproximação do texto como alterna-

tiva para o arbítrio das interpretações “externas”, “contextualistas”. Esse movimento de explicação interna do texto literário revelou-se, num primeiro momento, num movimento positivo e fecundo para os estudos literários, que veio influenciar os estudos históricos de textos literários, trazendo para os historiadores a necessidade de se dar mais atenção ao texto, saber ler uma narrativa, reconhecer as regras do discurso literário.<sup>10</sup>

Essa atenção ao texto como método de análise, no entanto, não significa que o historiador abandone a busca de uma contextualização na análise das obras literárias. A noção de contexto, por outro lado, tem que ser pensada numa perspectiva relacional com o texto e, como diz Lacapra, “o julgamento e o tato requeridos para decidir quando a procura do contexto foi longe demais são dificuldades necessárias na pesquisa”<sup>11</sup>.

Para além da discussão metodológica entre texto e contexto, consideramos que é preciso dar mais *autonomia* à obra literária, que nem é imune aos condicionamentos sociais, nem é mero reflexo dos mesmos. Nesse sentido, procuramos em nossas análises dar mais atenção ao texto, à narração, percebendo como se constroem os sentidos. Considerar dinâmica as representações sociais (no caso a literatura), é afirmar que essas representações são ao mesmo tempo instituídas e instituintes do social.<sup>12</sup> O texto literário é, assim, uma forma de “ação social” – ao mesmo tempo que *representa* o real intervém *nele*.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Starobinsky 1976.

<sup>11</sup> Lacapra 1991: 122ss.

<sup>12</sup> Para uma visão crítica da concepção de que as *representações* são “criadoras” do mundo social – presente na chamada História Cultural – acusando a presença de certo “idealismo” nessa concepção, ver Cardoso 2000: 10.

<sup>13</sup> Meneses 1998: 71.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observações finais, acreditamos que essa proposta teórico-metodológica desenvolvida a partir da relação entre história e literatura para o estudo da História Antiga é proveitosa no sentido de substituir o tratamento meramente factual desse extenso conteúdo, como se encontra nos antigos manuais de história antiga e nos livros didáticos, por uma abordagem mais analítica, apresentando agora recortes temáticos e, sobretudo, uma reflexão sobre a própria construção do conhecimento histórico da antiguidade, ou seja, discutindo que tipo de antiguidade temos produzido, quais as que nos foram legadas e até mesmo a possibilidade de criar outras novas.

Nesse sentido, nosso livro didático *A História Antiga a partir de textos literários* - que é destinado aos alunos de graduação dos cursos superiores de ciências humanas - diz respeito a uma proposta de leitura da antiguidade que estamos construindo através de nossa atividade como professor e pesquisador, e que tem como principais objetivos: iniciar com os alunos uma reflexão sobre o processo de elaboração e produção do saber histórico; introduzir o aluno no trabalho do historiador através do contato com fontes, bibliografia específica e interpretação crítica das mesmas e, por fim, explorar o potencial da literatura enquanto objeto de construção do conhecimento histórico.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrade, L. (2000), "Literatura e Ciências Sociais", *Lócus, Revista de História*. UFJF, 6. 2: 65-73.
- Baslez, Marie-F. (2003), *Les sources littéraires de l'histoire grecque*. Paris, Armand Colin.
- Bosi, A. (1986), *Reflexões sobre a arte*. São Paulo, Ática.
- Cardoso, C. F. (1997), "História e análise de textos", In Cardoso, C.F. e Vainfas, R. *Domínios da história*. Rio de Janeiro, Campus, 375-399.

- (1999), “Tinham os antigos uma literatura?”, *Phoënix*. UFRJ, 5: 99 – 120.
- (2000), “Uma opinião sobre as representações sociais”, In *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas, Papirus, 9-39.
- Certeau, M. de (1994), “Ler: uma operação de caça”, In *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petropolis, Vozes, 259-273.
- Chalhoub, S. e Pereira, L. (1998), “Apresentação”, In *A história contada. Capítulos de História Social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 7-13.
- Compagnon, A. (2010, 2ª. ed.), “O gênero como modelo de leitura”, In *O demônio da teoria, Literatura e senso comum*. Belo Horizonte, UFMG, 154-156.
- Ferreira, A. C. (2009), “Literatura: a fonte fecunda”, In Pinsky, C. B., Luca, T. R. de (orgs.), *O historiador e suas fontes*. São Paulo, Contexto, 61-91.
- Finley, M. I. (1994), “O estudioso da história antiga e suas fontes / Os documentos”, In *História Antiga: testemunhos e modelos*. São Paulo, Martins Fontes, 11-62.
- Funari, Pedro P. A. (1995), “Documentos: análise tradicional e hermenêutica contemporânea / Análise documental e antiguidade clássica”, In *Antiguidade Clássica: a história e a cultura a partir dos documentos*. Campinas, Unicamp, 11-36.
- Guarinello, N. L. (2013), *História Antiga*. São Paulo, Contexto.
- Hartog, F. (2003), “História Antiga e história”, In *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília, UnB.
- Lacabra, D. (1991), “História e o romance”, *Revista de História*. IFCH/ UNICAMP, 2-3: 107-124.
- Meneses, U. T. B. (1998), “As marcas da leitura histórica: arte grega nos textos antigos”, *Manuscrita*, 7: 69-82.
- Nicola, J. de (2003), “A arte / A arte literária / Os gêneros literários”, In *Literatura brasileira*. São Paulo, Scipione, 9-44.
- Ribeiro, R. J. (1994), “O risco de uma nova ortodoxia”, *Revista USP*, 23: 7-13.
- Sousa, P. A. de M. (2010), *A História Antiga a partir de textos literários*. Teresina, UFPI – Inédito.

- Starobinsky, J. (1976), “A literatura – o texto e seu intérprete”, In Le Goff, J. e Nora, P., *História – Novas Abordagens*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 132-143.
- Todorov, T. (1980), “A noção de literatura/ A origem dos gêneros”, In *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 11-24; 43-58.
- Vieira, Maria do Pilar et al. (2002), “Os documentos – atos e testemunhos da história”, In *A pesquisa em história*. São Paulo, Ática, 12-28.



**LATIM**

Página deixada propositadamente em branco

# A EPÍGRAFE LATINA COMO ELEMENTO DIDÁTICO (XXXIV)

A INSCRIÇÃO NEOCLÁSSICA DA MANSÃO RENIER, EM CRETA

# THE LATIN EPIGRAPHY AS A DIDACTIC ELEMENT (XXXIV)

THE NEOCLASSIC INSCRIPTION OF THE RENIER'S  
MANSION, IN CRETE

JOSÉ D'ENCARNAÇÃO

CEAACP - UNIVERSIDADE DE COIMBRA

jde@fl.uc.pt

59

**Resumo:** A conhecida inscrição gravada no frontispício da mansão Renier em Cândia, na ilha de Creta ainda não foi estudada do ponto de vista histórico-epigráfico. Datada de 1608, constitui, porém, eloquente exemplo da sábia adaptação de tópicos literários colhidos em Horácio e Virgílio.

**Palavras-chave:** Epigrafia; mansão Renier.

**Abstract:** The well-known inscription over the arched gate of the entrance of Renier Mansion in Crete is frequently referred in the touristic books, but her historic and epigraphic importance isn't studied till now. Dated from 1608, it is in fact an intelligent adaptation of Latin classic literary topics from Horace and Virgil.

**Keywords:** Epigraphy; Renier Mansion.

Foi, na verdade, uma surpresa para mim verificar que a inscrição que encima a monumental porta da chamada Mansão Renier, em Cândia, na ilha de Creta, parece não ter sido ainda estudada do ponto de vista histórico e literário. Regressada de uma viagem a Creta, a Dra. Ana Teresa Morgado teve a gentileza – que muito agradeço – de me enviar a excelente fotografia que ilustra esta nota eu pensei, de imediato, que, pelo seu excelente estado de conservação e localização, estaria lida e mui correctamente interpretada, ainda que suspeitasse poder ter alguma dúvida quanto à existência de um estudo que lhe desse o relevo de que, desde logo, seria de fácil percepção para um epigrafista.

Na verdade, a pesquisa feita – confesso que não posso garantir que haja sido exaustiva – levou-me a concluir que, na prática, todos os guias turísticos sobre Creta aludiam à existência da epígrafe, dela apresentavam uma tradução aproximada e nada mais. Assim, a título de exemplo, o livro *Travels in Crete*, de Robert Pashley<sup>1</sup>, indica serem de interesse os «public and private buildings of the Venetians», e salienta «One is accompanied by a dated inscription», que copia:

MVLTA TVLIT FECITQ [desenho esquemático do escudo] PATER,  
SVDAVIT ET ALSIT .

ET STVDVIT DVLCS SEMPER REQVIESCERE NATOS  
MIDVIII. IDIB IAN

Na página da Municipalidade de Chania<sup>2</sup> pode ler-se:<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Pashley 1837: 4, n. 6.

<sup>2</sup> <http://www.chaniatourism.com/see-do/archaeological-sites-historical-monuments/64-entrance-of-the-renier-mansion.html>

<sup>3</sup> Consultada a 4-10-2015, às 16h14.



One of the most important constructions of the Venetian Period is the Entrance of Renier Mansion. It is a palace (Palazzo) of the homonym Venetian-Cretan family with a small family chapel of Agios Nikolaos and the impressive entrance with the Latin sign and the blazon of the family.

The largest part of this building is still preserved with some alterations. Over the arched gate of the entrance, the inscription is still preserved: “MULTA TULIT, FECITQUE AT STUDUIT DULCES/PATER, SUDAVIT ET ALSIT SEMPER REQUIES CERENAT, MDC VIII. IDI B. IAN”

61

(“Many things he brought, done and studied, the sweet father, who worked hard. May he rest in peace 1608”)).

No sítio <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=791538&page=3> encontrei também, na mesma data:

«Επιγραφή: MULTA TULIT, FECITQUE AT STUDUIT DULCES/PATER, SUDAVIT ET ALSIT, SEMPER REQUIES CERENAT, C D C VIII. IDI B. IAN.

Μετάφραση Επιγραφής: Πολλά έφερε, έκαμε και μελέτησε ο γλυκύς πατέρας, κοπίασε και ίδρωσε. Ας τον σκεπάξει αιώνια γαλήνη. 1608. Ειδοί Ιανουαρίου».

Justificava-se, pois, que, no quadro desta série em que se procura mostrar como a epígrafe latina pode servir como elemento didáctico, se diligenciasse no sentido de trazer alguma luz sobre a leitura e a interpretação deste texto, assim como do seu significado histórico-cultural.

## A EPÍGRAFE

Para um olhar de epigrafista, a leitura da inscrição não oferece dúvidas:  
MVLTA TVLIT FECITQ(ue) PATER, SVDAVIT, ET ALSIT, / ET STVDVIT  
DVLCS SEMPER REQVIESCERE NATOS / CIOICVIII. IDIB(us). IAN(uariis)

Que poderá traduzir-se assim:

«Muito empreendeu e fez o pai, suou e teve frio e procurou que os filhos sempre descansassem docemente. Nos idos de Janeiro [13 de Janeiro] de 1608».

O brasão da família<sup>4</sup> está colocado ao centro, pelo que a epígrafe se estende de um lado e do outro, devendo, porém, ser lida corrida e não primeiro as duas linhas da esquerda e depois as duas da direita.

Do ponto de vista paleográfico, registre-se a existência de vírgulas e de pontos. As letras, capitais e monumentais, apresentam-se ainda com grande perfeição gráfica, tendo o lapicida tido o cuidado de rasgar alguns traços mais largos que outros para melhor resultar, com a luz, o efeito do claro-escuro. Entre o Q, na l. 1, e o escudo, foi gravado um signo que se parece com o grego ξ (ksi), porventura na intenção de se anotar que se trata de uma abreviatura. No final da l. 2, o S – não lido em nenhuma das versões que tive oportunidade de ver – está incluído no O.

---

<sup>4</sup> Peço desculpa por não enveredar por um estudo heráldico desse brasão, com vista a identificar de qual dos muitos membros da família veneziana Renier terá partido a iniciativa de mandar gravar a epígrafe. A conquista do porto de Cândia veio na sequência de múltiplos recontros em que intervieram a República de Veneza, a República de Génova, o Império Romano do Oriente (com sede em Niceia) e, naturalmente, a população grega, durante a colonização veneziana da ilha de Creta, no decorrer da primeira metade do século XIII, que culminou na instituição do Ducado de Cândia. Do rol dos membros mais ilustres da família cuja cronologia é enquadrável com a da epígrafe encontrei referência a: Giacomo Paolo Renier (1529-1616), Sebastiano Renier (nascido em 1537) e Gerolamo Renier (nascido em 1544). Uma análise pormenorizada do brasão apontará seguramente uma pista mais exacta.

Atenção especial merece a forma como se grafou a data, de que porventura haverá outros exemplos: está, como era de esperar, à maneira romana – nos idos de Janeiro, isto é, 13 de Janeiro – mas o M (de mil) é um I entre dois C voltados para dentro; e o D (quinhentos) é um I seguido de C invertido.

## O CONTEXTO LITERÁRIO

Afigurou-se de imediato que, pelo seu requinte, o texto poderia ser eco de alguma passagem de autores clássicos. Quer a consulta a colegas<sup>5</sup> quer a pesquisa que logrei empreender resultaram concludentes.

Assim, além de me referir a obra de Robert Pashley, a que eu, entretanto, já acedera, a Dra. Chryssa Bourbou deu-me conhecimento das passagens da obra de Giuseppe Gerola que directamente me interessariam. Na p. 224 do vol. III, apresenta fotografia do «portone dei Renier» (é a sua fig. 129), acerca do qual dirá mais adiante, na p. 227: «Un interessante portone di andito – bugnato – al n. 4, porta nell'architrave una bella epigrafe del 1608 e lo stemma Renier». E, por isso, na p. 345 do vol. IV, no capítulo que trata das 'inscrições italianas,

63

---

<sup>5</sup> Agradeço encarecidamente a Ivan Di Stefano Manzella, a Marc Mayer, a Antonio Sartori e a Mauro Reali as mui oportunas sugestões que prontamente tiveram a amabilidade de me fazer chegar. De facto, também para eles – diga-se de passagem – a epígrafe fora, até ao momento, desconhecida. Tive, além disso, na Dra. Chryssa Bourbou, do Ephorate of Antiquities of Chania, uma solícita interlocutora, que me confirmou não conhecer estudo pormenorizado da epígrafe e me remeteu precisamente para as versões veiculadas pelos guias turísticos. Agradeço-lhe igualmente o seu pronto acolhimento. Devo também a meu outro amigo (conhecido desde os primeiros tempos em que ambos éramos responsáveis por um Programa ERASMUS), o Professor Panagiotis N. Doukellis, que me escreveu, logo que o contactei: «le meilleur serait de t'adresser a l'Éforie des Antiquités de la Canée, responsable du monument». Assim fiz, com excelente resultado, inclusive porque Chryssa Bourbou, técnica superior da Eforia, me haveria de confidenciar, após alguma troca de correspondência: «I have great memories from Coimbra, I have been there twice attending conferences and many good friends and colleagues at the University (Department of Anthropology)».

latinas e francesas', traz, sob o nº 17 o desenho da inscrição<sup>6</sup> e anota, desde logo, que – «como é sabido» – é «uma reminiscência horaciana», remetendo para a nota que transcreve: «*Multa tulit fecitque puer sudavit et alsit* (*Arte Poetica*, 413)».

Refira-se que esta frase «como é sabido» dá a entender ou que o próprio Gerola chegara a essa conclusão ou que a frase horaciana amiúde seria utilizada. Creio bem que é este segundo caminho o mais verosímil, porque teremos certamente bastantes mais testemunhos de tal utilização. Na verdade, ela consta da conhecida recolha de sentenças de L. De Mauri, que a traz na p. 323: *qui studet optatam cursum contingere metam / multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit / abstinuit venere et vino*. E dela dá a seguinte tradução:

«Chi s'affatica per toccare la sospirata mèta molte cose dovette sopportare da fanciullo, soffrire il caldo e il gelo, tenersi lontano dai piaceri e dal vino».

É passagem inspirada, de facto, nos versos 412-414 da *Ars Poetica* de Horácio e vem a propósito do esforço que cada um deve fazer para atingir os seus objectivos. Não será, por isso, estranho que Omar Borettaz a tenha identificado num grafito sobre uma das paredes do claustro da Collégiale Saint-Ours, juntamente com outras «inscriptions au contenu moralisateur, lisibles par les moines qui se promenaient le long des couloirs»:

Qui studet optatam cursu contingere metam,  
multa tulit fecitque puer, sudavit [et alsit],  
abstinuit Venere et Baccho.

E explica:

---

<sup>6</sup> Não lhe passou, a ele, despercebido o S incluso no O, em NATOS.



17. Casa Renier non lungi dal porto <sup>(1)</sup>.

Iscrizione del 1608 scolpita sull'architrave, ai lati dello stemma <sup>(2)</sup>.



Come è noto, è una reminiscenza Oraziana <sup>(3)</sup>.

«L'auteur de ces lignes, en citant Horace (*Ars poetica*), s'adressait probablement aux novices, en les avisant que celui qui dans la course désire vraiment atteindre le but, dès son enfance doit se soumettre à la fatigue et aux privations et renoncer à l'amour et au vin». <sup>7</sup>

O portal brasileiro [http://www2.trt3.jus.br/cgi-bin/om\\_isapi.dll?clientID=197006](http://www2.trt3.jus.br/cgi-bin/om_isapi.dll?clientID=197006) – que é, sobretudo, de teor jurídico e a que acedi a 5-10-2015 – oferece uma lista de «available infobases», a última das quais é «vocabulário». Entre os termos e frases aí explicitadas encontramos a seguinte:

“*Multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit.*” (Horácio, *Arte Poética*, 413)  
– Latim; 1. “Suportou e fez muito quando menino, suou e passou frio.”

<sup>7</sup> Trata-se da intervenção intitulada «Des murs qui parlent: quelques notes sur les graffiti dans les églises et les châteaux valdôtains», feita por Omar Boretta, a 29 de Maio de 2008, em mais um dos encontros que o Centre d'Études francoprovençales “René Willien”, de Saint-Nicolas, organiza quatro ou cinco vezes por ano, «pour mieux faire connaître son activité scientifique» e a que foi dada a designação genérica de “À l'ombre de Cerlogne”. As intervenções são depois publicadas no respectivo boletim e disponibilizadas na Internet, como é o caso desta: <http://www.centre-etudes-franco-provencales.eu/cef/bollettini/nouvelles-centre-58-2008-864.pdf?r=0.0643176726713> (a que acedi a 5-10-2015). A passagem citada encontra-se na p. 10.

(P. R.); 2. “Diz-se do adulto que desde menino demonstrou firmeza e perseverança.” (P. R.).<sup>8</sup>

Creio serem bastantes estes exemplos para comprovarmos a popularidade, digamos assim, desta frase e o seu profundo significado, ainda que nem sempre fielmente interpretado. Na verdade, Horácio incita o jovem a adestrar-se na adversidade para conseguir a meta almejada, abstando-se dos desregramentos consubstanciados na alusão a Vénus e ao vinho (que numa das versões é substituído pelo seu deus, Baco); vai justamente nesse sentido a intenção do grafito que se lê no claustro da Collégiale Saint-Ours. É um conselho. *Tulit* é o passado do verbo *ferre*, no seu significado mais forte: o de suportar, levar algo pesado sobre os ombros. *Fecit* assume, no contexto, uma tonalidade mais densa do que o mero «fez»: é mesmo levar a cabo com êxito, completar bem. *Sudavit et alsit* – de *sudare* e *algere* – acentuam, pela sua oposição, «suar» e «ter frio», a perseverança a ter, não obstante as contingências climatéricas adversas, ainda que, como é óbvio, tudo aqui se situe ao nível de mui impressiva imagem poética.

No caso, porém, da mansão Renier, foi introduzido um elemento novo, que melhor se compreenderá quando nos debruçarmos sobre a segunda linha da epígrafe: a palavra original da *Arte Poética*, *puer*, foi substituída por *pater*, pai, porque – adiante-se desde já – se quer fazê-la contrapor a *natos*, «filhos», da linha seguinte. Por conseguinte, não estamos aqui perante um conselho, mas sim perante uma afirmação: o pai muito suportou, muito labutou, sofreu os horrores do calor intenso e do frio mais álgido (passe o justificável pleonismo). Só falta acrescentar o que resta subentendido: «E aqui está o resultado do seu esforço!».

---

<sup>8</sup> P. R. são, naturalmente, as iniciais do autor, cuja identidade, no entanto, não parece estar disponibilizada. A forma mais fácil de aceder a essa frase é colocá-la assim mesmo num motor de busca. Outro endereço, mais directo, é [http://www2.trt3.jus.br/cgi-bin/om\\_isapi.dll?clientID=197423&infobase=vocabulario.nfo&jump=Mufiti&softpage=ref\\_Doc](http://www2.trt3.jus.br/cgi-bin/om_isapi.dll?clientID=197423&infobase=vocabulario.nfo&jump=Mufiti&softpage=ref_Doc)

E o objectivo do que logrou fazer vem consignado a seguir: «*et studuit dulces semper requiescere natos*», «e diligenciou para que os filhos sempre docemente repousassem».<sup>9</sup> Perdoar-se-me-á que não seja tão poética a frase proposta; mas compreender-se-á que «doces filhos» não lograria transmitir, a meu ver, o que se pretende. Aliás, a perspicácia dos meus colegas e amigos mais dados do que eu à literatura latina de imediato deu conta de que a expressão *dulces natos* deveria ter sido haurida em qualquer passagem de outrora. «Soa-me a Virgílio», sugeriu-me logo Marc Mayer. E Mauro Reali, peremptório: «Mi sovviene il nesso virgiliano *dulces natos*, ad es.: *Nec dulces natos, Veneris nec praemia noris* (*Aen.* 4, 33)».

Esta passagem refere-se ao diálogo entre Dido e sua irmã Ana. Lamentava-se Dido da sua má sorte e Ana procura consolá-la:

«Ó tu, que és a mais cara a tua irmã do que a vida, vais então passar a tua juventude na solidão do tédio? Não conhecerás nem a doçura de ter filhos nem os prazeres de Vénus?».

Não deixa de ser também interessante verificar a oposição implícita no recurso a esta expressão virgiliana: a Dido põe-se a questão de não poder vir a usufruir da «doçura de ter filhos»; ao «pai» Renier se atribui o desejo de que os seus «doces filhos» venham a usufruir do legado que ele lhes deixa. E cumpriria, inclusive, interrogarmo-nos, perante esta confrontação, se a tradução proposta – «procurou que os filhos sempre descansassem docemente» – corresponderá adequadamente à mensagem que se quis transmitir. Penso que estaremos aqui em presença do que, em gramática, se costuma designar por «uso do adjectivo expressivo» e, por isso, uma tradução à letra era capaz de não sugerir todo o alcance pretendido; aceita-se, porém, que outra versão seja considerada melhor.

---

<sup>9</sup> «L'uso di *studeo* col senso di "sforzarsi perché una cosa avvenga" che regge un'infinitiva e non un semplice infinito mi sa un po' di post-classico», opinou, mui justamente, Mauro Reali.

## CONCLUSÃO

Tempo é, pois, de se procurar intuir a intenção última da epígrafe, que contrapõe claramente o *negotium* do pai ao *otium* de que ele pretende fazer os filhos usufruir, como quem diz: esta é a herança que vos lego, desfrutai-a dignamente! A oportuna junção dos vocábulos *dulces*, *semper* e *requiescere* constitui, de facto, uma ‘trilogia’ (dir-se-ia) cujos termos mutuamente se potenciam!

Estamos, pois, bastante longe do que as versões dos guias turísticos pareciam querer transmitir-nos!... A legenda é a demonstração cabal de que o veneziano Renier sob cujas ordens tão sumptuosa mansão architectou não era apenas próspero comerciante, desejoso de que tal prosperidade, com menos enleios que os seus, fosse pela sua posteridade continuada: soube também rodear-se de quem, em culta frase lapidar, fiel ao mais requintado e erudito gosto clássico, argutamente foi capaz de gizar um texto deveras singular e sugestivo.

E que me seja permitido concluir não com palavras minhas, mas transcrevendo o entusiasmo com que Ivan di Stefano Manzella me escreveu de Roma, quando lhe mostrei a inscrição (fico-lhe grato):

«*Molto interessante il titulus in relazione al luogo e al tempo della incisione, interessante e affascinante; infatti misura la mediterraneità della cultura classica in epoca moderna; un frutto del Rinascimento che non sorprende e che ci consola soprattutto in questa attuale fase storica. La lettura è corretta e il contenuto coerente, poiché racconta ed esalta la vita operosa del pater – multa tulit fecitq(ue) pater, sudavit et alsit – che ha saputo anche assicurare ai nati una vita serena (et studuit dulces semper requiescere natos). Iscrizioni commemorative del proprio status sociale, leggibili negli architravi delle porte, non sono rare. Il dominus pater orgogliosamente esibisce l’architettura della domus e ricorda al viator e alla civitas l’eccellenza della propria famiglia. Egli ovviamente si rivolge all’élite colta e ricca del posto, un’élite in grado di leggere*

il latino. Non conosco la sua storia, ma dovrebbe essere interessante. Mi colpiscono la qualità delle lettere e la notazione numerica della data; lo stile classico è rispettato tranne che per l'uso delle virgole.»

Não foi, pois, como tem sido apanágio desta série, a inscrição um pretexto para o estudo da língua latina em tempo romano; mas foi o tempo romano que pelo neoclassicismo mui inteligentemente se imiscuiu... E saímos mais sabedores!

## BIBLIOGRAFIA

Gerola, G. (1932), *Monumenti Veneti dell'isola di Creta*. Veneza.

Mauri, L. de (2006, 2ªed.), *5000 Proverbi e Motti Latini. Flores Sententiarum: raccolta di sentenze...* Gabriele Nepi e Angelo Paredi, Hoepli (eds.). Milão.

Pashley, R. (1837), *Travels in Crete*. Cambridge/ Londres.

Virgílio, *A Eneida*, Publicações Europa-América, Mem Martins (s/ data) (tradução, por Cascais Franco, da versão francesa).

Página deixada propositadamente em branco

# PÁGINAS DE SUETÔNIO: A MORTE IGNÓBIL DE VITÉLIO

## ACCOUNTS OF SUETONIUS: THE SHAMEFUL DEATH OF VITELLIUS

JOSÉ LUÍS BRANDÃO

CECH – UNIVERSIDADE DE COIMBRA

iosephus@fl.uc.pt

**Resumo:** A fechar o ciclo de conflitos que se sucede à morte de Nero, a narrativa da execução pública de Vitélio transmitida por Suetónio constitui o relato de morte onde mais ostensivamente se manifesta a hostilidade do biógrafo para com um imperador. Suetónio escolhe os elementos mais aviltantes que encontra na tradição, de modo a transformar os últimos momentos daquele imperador no merecido castigo de uma vida indigna.

**Palavras-chave:** Vitéli; Césares; Suetónio; Império Romano; Biografia.

**Abstract:** The public execution of Vitellius, recounted by Suetonius in the context of the turbulent cycle that succeed the Nero's death, seems to be the more ostensible manifestation of the biographer's hostility towards an emperor. In fact, Suetonius selects from the tradition the more dishonourable elements, in order to transform the last moments of Vitellius in the deserved punishment for a contemptible life.

**Keywords:** Vitellius; Caesars; Suetonius; Roman Empire; Biography.

Depois de termos apresentado no volume anterior o relato suetoniano de uma morte modelar – a de Augusto<sup>1</sup> – trazemos ao leitor a morte mais

---

<sup>1</sup> Vide Brandão 2011: 61-73.

execrável das *Vidas dos Césares*; um assassínio que de facto é o castigo de um tipo de vida, em que certos vícios são levados ao limite do tolerável.

Toda a *Vida de Vitélio* parece construída de modo a justificar este fim<sup>2</sup>. Trata-se de tornar a vida odiosa ao máximo para que a morte se transforme no merecido desenlace. E nesta tarefa se empenha o biógrafo desde o início. Suetónio mostra que não aprecia de modo algum Vitélio e trata-o da pior forma possível, talvez pelo facto de o seu pai ter militado no exército de Otão, imperador que foi derrotado pelas tropas de Vitélio e que se suicidou para evitar o prolongamento da guerra civil, ganhando uma fama que redimiu uma vida considerada dissoluta.

O biógrafo procura demonstrar que toda a vida de Vitélio é negativa, que ele é odiado pelos próprios deuses e um desfavorecido da fortuna. Ao conhecerem o horóscopo do recém-nascido, os progenitores horrorizaram-se tanto que o pai se opõe a que lhe confiem uma província, e a mãe, ao saber que ele tinha sido enviado às legiões e proclamado imperador, lamenta-o como perdido (Suet. *Vit.* 3.2).

O objecto da biografia é o *ethos*, e, no que toca à fundamentação do carácter, o biógrafo descreve-o por associação aos vícios caracterizadores dos Júlio-Cláudios: que teria passado a meninice e a primeira adolescência entre os supostos prostitutas de Tibério em Cápreas, o que não passava de rumor fabricado sobre rumores (Suet. *Vit.* 3.2); que teve o favor de Gaio pela comum paixão pelas corridas do circo, o favor de Cláudio, pela paixão pelo jogo dos dados, e o favor de Nero, pelas mesmas paixões e porque, ao presidir aos jogos Neronianos, se juntara aos que instavam o imperador a participar no concurso dos citaredos, para ir ao encontro dos desejos tácitos de Nero (Suet. *Vit.* 4).

O seu principal defeito é a gula. Galba envia-o para a Germânia Inferior, numa nomeação que é mais por desprezo que por mercê, no pressuposto de que os homens menos perigosos são os que só pensam em comer; e com a abundância da província podia satisfazer a sua

---

<sup>2</sup> Como sugere Cizek 1975: 129.



goela insaciável (Suet. *Vit.* 7.2). Certamente não seria esta a razão, mas a verdade é que, graças a uma nomeação desprestigiante, Vitélio vai estar no sítio certo no momento certo. É, pois, investido da púrpura imperial pelos soldados da Germânia, num acto solene assaz aviltado pelo biógrafo<sup>3</sup>, na mira de criar uma unidade da narrativa. Os relatos de Tácito e Plutarco mostram que a aclamação não foi assim tão desorganizada<sup>4</sup>, nem a atitude do aclamado tão passiva como Suetónio sugere<sup>5</sup>. Mas este é o princípio do fim de Vitélio, como previram os seus pais.

## O CONTEXTO

O contexto mais vasto desta morte é o da crise de 68-69 d.C., os conflitos que se seguiram ao suicídio de Nero em Junho de 68 d.C., um período de convulsão que convém aqui caracterizar em traços gerais. Num curto espaço de tempo desfilaram em Roma quatro imperadores, Galba, Otão, Vitélio e Vespasiano. Só o último vingou e deu origem à dinastia dos Flávios.

A revolta contra Nero estalou na Gália, na Primavera de 68 d.C., com Vindex, um governador da Gália Lugdunense, de ascendência gaulesa. Quando Galba, que então governava a Hispânia, se juntou à revolta por instigação de Vindex, a situação agravou-se para Nero. É que o velho general, além de ser oriundo de uma antiga e pura cepa romana, era próximo de Livia, prestara grandes serviços e acumulara honras nos principados de Calígula e Cláudio, dera provas de rigor na administração das províncias e era modelo de austeridade à moda

73

---

<sup>3</sup> Suet. *Vit.* 8.1. Vide Martin 1991: 229-230.

<sup>4</sup> Cf. Tácito, *Hist.* 1.55-57, e Plutarco, *Gal.* 22. Suetónio, ao construir cada *Vida* separadamente, desmembra a narrativa entre as biografias de Galba (*Gal.* 16.2) e a de Vitélio, desvalorizando o contributo decisivo da armada de Germânia Superior. Vide Murison 1992: 149-150; Gasco 1984: 423.

<sup>5</sup> Vide Venini 1974: 997-2000 e Venini 1977: 118-119.

antiga. Contra ele tinha a idade avançada e a falta de filhos para garantir a sucessão. Apesar de Vindex ser derrotado por Virgínio Rufo, o comandante da Germânia Superior, o movimento revolucionário já estava em marcha e afectou o equilíbrio de forças na Urbe. Abandonado pelos pretorianos e declarado inimigo público pelo senado, Nero, em fuga, é forçado ao suicídio. Galba, reconhecido pelo senado, faz uma caminhada triunfal em direcção a Roma.

Mas a elogiada austeridade de Galba já não estava na moda. Certas medidas de contenção geram descontentamento. Foi determinante a recusa em atribuir aos soldados o prémio que o prefeito do Pretório, Ninfídio Sabino, lhes tinha prometido, quando os instou a abandonarem Nero e prestarem o seu juramento a Galba. As medidas do novo imperador acabam por ser caracterizadas por Suetónio como avareza de carácter, que, aliada a uma actuação incoerente e venal, levada a cabo pelos poderosos libertos (Vínio, Lacão, Ícelo), gerou o descontentamento de todas as ordens e das tropas.

Também o exército da Germânia Superior se agitava, por ver defraudadas as suas aspirações pela vitória sobre Vindex<sup>6</sup>, e rejeitavam um imperador eleito na Hispânia. A revolta alastrou ao exército da Germânia Inferior, comandado por Aulo Vitélio, general que, embora dado aos prazeres da comida e da bebida, era da mais ilustres famílias de Roma; ele próprio próximo de Calígula, de Cláudio e de Nero (Suet. Vit. 4-5). E assim Vitélio foi aclamado por um exército desejoso de maior protagonismo na política de Roma.

Par atalhar o óbice de ser idoso e não ter filhos, Galba tratou de adoptar um jovem nobre, que seria o seu sucessor. A escolha de Galba recaiu sobre L. Calpúrnio Pisão Frúgi Liciniano, jovem ilustre que dava provas de grande elevação moral. Mas os pretorianos preferiam Otão, um antigo amigo de Nero, com fama de licencioso e perdulário. Este governador da Lusitânia (para onde Nero o afastara, talvez por razões

---

<sup>6</sup> O seu popular comandante, Virgínio Rufo, fora substituído de modo pouco honroso, depois de haver recusado o cargo de imperador que os soldados lhe ofereciam.

passionais relacionadas com Popeia Sabina), cedo se ligara à revolta de Galba e esperava vir a ser adoptado por ele, pelo que não se poupava a despesas para conciliar o favor dos soldados.

Ao desapontamento de Otão, por ter sido preterido, associou-se o ressentimento dos pretorianos, por Galba também então, ao anunciar a adopção diante da parada, lhes não conceder o donativo. Em poucos dias, Otão foi aclamado pelos soldados, e, no dia 15 de Janeiro de 69 d.C., Galba e Pisão foram assassinados no Foro.

O novo imperador conseguiu granjear o favor do senado e do povo ao castigar Tigelino, o prefeito do pretório culpado de muitas atrocidades durante o principado de Nero, e ao proceder com moderação e justiça. Mas agora havia o problema de Vitélio, entretanto aclamado imperador. Como não foi possível um acordo entre as duas partes, a guerra estava de novo no horizonte.

Os exércitos encontraram-se no norte de Itália, e a batalha principal deu-se em Abril de 69, em Betríaco, pequena cidade perto de Cremona, com desfecho desfavorável para Otão, embora o resultado não se apresentasse definitivo. Estavam, de facto, a caminho tropas da Méisia, mas Otão decidiu sacrificar-se para que não houvesse mais guerra civil por sua causa e trespassou o peito com um punhal – um acto que lhe granjeou boa fama, tanto mais que tratou, antes, da salvaguarda dos senadores e amigos que com ele estavam. A histeria colectiva ocorrida no seu funeral torna patente a devoção dos soldados.

De qualquer modo, uma nova frente avançava que colocava de novo tudo em aberto. No Oriente, as tropas aclamaram Vespasiano, que antes se tinha mostrado favorável a Otão.

Procuram-se as causas para tal crise. Para Tácito (*Hist.* 1.4.2), foi revelado um arcano do império: «o *princeps* podia ser aclamado em outro lado que não em Roma» – abriu-se assim um precedente no sistema que tornava o império frágil, pois facultava o caminho a usurpadores. Plutarco, no primeiro capítulo da *Vida de Galba*, atribui as culpas da

situação aos impulsos irracionais dos soldados, que põem à prova o carácter dos generais, e à sua avidez desenfreada<sup>7</sup>. O religioso Suetónio prefere buscar as causas nos desígnios dos deuses, pelo que multiplica os presságios (entre muitos outros, a abrir a *Vida de Galba* e a encerrar a de Vitélio), e no carácter dos protagonistas, como impõem os ditames da biografia.

Por isso, o biógrafo insiste nos vícios de Vitélio e no seu destino, mas também na sua impiedade. Refere, desde logo, palavras nefandas de Vitélio perante os concidadãos mortos na batalha de Betríaco, agravadas pelo acto de beber na presença dos cadáveres (Suet. *Vit.* 10.3), actos que o biógrafo qualifica de *uanitas* e *insolentia*. Faz uma entrada na cidade arrogante, de armas à vista, e seguem-se outras atitudes que desrespeitam quer o direito divino, quer o humano (Suet. *Vit.* 11.1-2).

Como governante, o comportamento é modelado sobre o estereótipo de Nero: diz-se mesmo que ofereceu no campo de Marte um sacrifício aos Manes daquele imperador, alegadamente «para que não houvesse dúvidas sobre o modelo do seu governo» (o que parece exagero<sup>8</sup>) e pediu a um citaredo que, num banquete solene, cantasse uma composição da autoria de Nero, tornando claro que era autêntico o seu anterior entusiasmo pela actuação do príncipe histrião.

O alegado decalque de Nero é no que deste ficara de pior. Vitélio, segundo o biógrafo, é dominado por dois vícios principais, a *luxuria* e a *saeuitia* (*Vit.* 13.1). O primeiro manifestava-se nos exageros e no exotismo da mesa: fazia um banquete de cada uma das refeições do dia e aguentava-se, graças ao recurso ao vômito. Reiteram-se os gastos com pratos enormes e requintados (como um que denomina como ‘escudo de

---

<sup>7</sup> Vide Scuderi 1995: 405-406.

<sup>8</sup> Suet. *Vit.* 11.2: *et ne cui dubium foret, quod exemplar regendae rei p. eligeret, medio Martio campo adhibita publicorum sacerdotum frequentia inferias Neroni dedit...* Tácito (*Hist.* 2.95.1) refere o sacrifício, sem sugerir que era para que não houvesse dúvidas sobre o modelo de governo.

Minerva protectora da cidade!')<sup>9</sup>, e o refinamento das iguarias vindas dos extremos do império e de fora dele, através dos meios do Estado. Mas o pior é a sua gula: um apetite descontrolado e sórdido que não tinha em conta o contexto ou o momento<sup>10</sup>.

No que diz respeito ao segundo vício enunciado, a *saeuitia*<sup>11</sup>, Vitélio manifesta uma crueldade arbitrária, exercida contra quem quer que seja e a qualquer pretexto<sup>12</sup>. E o topos da gula cruza-se com a crueldade, quando se afirma que manda executar uma vítima à sua frente, porque «queria dar alimento aos olhos»<sup>13</sup>. De acordo com a aproximação a Nero, chega a ser sugerido o matricídio, crime que marca o clímax da *saeuitia* nesta *Vida*<sup>14</sup>.

Consequentemente, a narrativa da morte de Vitélio vem pejada de atitudes vis, de cobardia e impiedade. Nas lutas com os Flávios, é mesmo acusado por Suetónio de incendiar o templo do Capitólio (quando a tradição paralela apresenta de modo diferente a origem do incêndio<sup>15</sup>) e, ampliando mais uma vez os lugares-comuns da gula e o de Nero incendiário, afirma-se que contempla o combate no meio de um banquete (Suet. *Vit.* 15.3). Suetónio cede assim claramente à propaganda

<sup>9</sup> Suet. *Vit.* 13.1: *clipeum Mineruae πολιούχου dictitabat*. Plínio (*HN* 35.163ss) diz que o prato custou um milhão de sestércios; Díon Cássion (65.3.3) assegura que a bandeja perdurou até ao tempo de Adriano.

<sup>10</sup> Suet. *Vit.* 13.3: *Vt autem homo non profundae modo sed intempestivae quoque ac sordidae gulae*.

<sup>11</sup> *Saeuitia* é a crueldade associada na origem aos animais selvagens e vício principal dos típicos tiranos retóricos.

<sup>12</sup> Suet. *Vit.* 14.1: *Pronus uero ad cuiuscumque et quacumque de causa necem atque supplicium*. Há nítida semelhança com o que Suetónio diz de Nero 37.1: *Nullus posthac adhibitus dilectus aut modus interimendi quoscumque libuisset quacumque de causa*. Pelo contrário, segundo Díon Cássio, 66.6.2, suprimiu reduzido número de partidários de Otão.

<sup>13</sup> Suet. *Vit.* 14.2: *'Velle se' dicens 'pascere oculos'*. A expressão é referida por Tácito como justificação de Vitélio para a visita a um inimigo doente (Tac. *Hist.* 3.39.1).

<sup>14</sup> Suet. *Vit.* 14.5. Tácito, *Hist.* 3.67.2, fala de uma morte afortunada, que, ocorrendo pouco antes da do filho, a poupou de assistir à aniquilação da família.

<sup>15</sup> Numa das versões seriam os próprios sitiados a atear o incêndio (Tac. *Hist.* 3.71.4).

dos Flávios. Mas este é um pretexto para fazer da morte de Vitélio um castigo dos deuses<sup>16</sup>, ao dar um apoio prévio às acusações da multidão, referidas mais à frente.

São-lhe atribuídas sucessivas intenções de abdicar não levadas a cabo, e, perdidas as esperanças, uma fuga para o Aventino, para a casa paterna, escondido numa liteira – uma retirada que parece uma paródia da de Nero para casa de Fáon<sup>17</sup>, mas, no caso de Vitélio, o único, e significativo, *entourage* era constituído por um padeiro e um cozinheiro.

De regresso ao palácio, encontrando-o deserto, barrica-se indignamente, na cela do porteiro, depois de prender um cão diante da entrada e de colocar um leito e um colchão contra a porta<sup>18</sup>. O assassinio é impressionante pela crueza e aviltamento.

## O TEXTO

78

*Irruperant iam agminis antecessores ac nemine obuio rimabantur, ut fit, singula. Ab his extractus e latebra, sciscitantes, quis esset — nam ignorabatur — et ubi esse Vitellium sciret, mendacio elusit; deinde agnitus rogare non destitit, quasi quaedam de salute Vespasiani dicturus, ut custodiretur interim uel in carcere, donec religatis post terga manibus, iniecto ceruicibus laqueo, ueste discissa seminudus in forum tractus est inter magna rerum uerborumque ludibria per totum uiae Sacrae spatium, reducto coma capite, ceu noxii solent, atque etiam mento mucrone gladii subrecto, ut uisendam praeberet faciem neuē summitteret; quibusdam stercore et caeno incessantibus, aliis incendiarium et patinarium uociferantibus, parte uulgi etiam corporis uitia exprobrante. erat*

---

<sup>16</sup> Como sugere Cizek 1975: 128-129.

<sup>17</sup> Vide Brandão 2008.

<sup>18</sup> Suet. Vit. 16.1. Tácito, *Hist.* 3.84.4, refere-se vagamente ao esconderijo como *pu-denda latebra*, palavra que Suetónio também usa depois. Díon Cássio (65. 20.2) refere mesmo que foi mordido pelos cães.; cf. Della Corte 1967: 133, n. 85.

*enim in eo enormis proceritas, facies rubida plerumque ex uinulentia, uenter obesus, alterum femur subdebile impulsu olim quadrigae, cumauriganti Gaio ministratorem exhiberet. tandem apud Gemonias minutissimis ictibus excarnificatus atque confectus est et inde unco tractus in Tiberim.*<sup>19</sup>

## TRADUÇÃO

Irromperam então os da vanguarda do exército e, sem topar com ninguém pela frente, esquadrinhavam tudo, como acontece nestes casos. Tendo sido por eles retirado do esconderijo, quando se lhe puseram a perguntar quem era (pois não estava a ser reconhecido) e onde julgava que Vitélio estava, tratou de enganá-los com uma mentira. Depois de reconhecido, não deixou de rogar, a pretexto de ter revelações a fazer sobre a segurança de Vespasiano, que o protegessem entretanto, nem que fosse no cárcere. Até que, de mãos atadas atrás das costas, um laço apertado ao pescoço, meio despido, de roupas rasgadas, foi arrastado para o foro, no meio de grandes ultrajes por actos e palavras, ao longo de toda a Via Sacra: puxaram-lhe a cabeça para trás pelos cabelos, como se costuma fazer aos criminosos, e ainda lhe mantiveram o queixo levantado com a ponta de um gládio, para que deixasse ver a cara e não a baixasse. Enquanto alguns lhe atiravam estrume e lama, outros lhe gritavam os apelidos de incendiário e alarve; parte do povo até lhe censurava os defeitos do corpo. Tinha, pois, grande corpulência e o rosto geralmente avermelhado da embriaguez, a barriga gorda, e uma das coxas um tanto ou quanto fraca devido ao choque de uma quadriga quando dava outrora apoio a Gaio que conduzia um carro. Finalmente, junto às Gemónias, foi dilacerado com miudíssimos golpes e morto, e dali foi arrastado para o Tibre com um gancho.

79

---

<sup>19</sup> Vit. 17.1-2. Cf. Tac. Hist. 3.84.5-85.

## COMENTÁRIO

“Irromperam então os da vanguarda do exército”: no dia 20 de Dezembro de 69 d.C., as tropas dos Flávios irrompem pela cidade divididas em três colunas, dispostas a vingarem os seus camaradas mortos no dia anterior, na sequência do incêndio do Capitólio, entre os quais Flávio Sabino, irmão do futuro imperador. Temos como termo de comparação as narrativas paralelas de Tácito (*Hist.* 3.84-85) e Díon Cássio (65.20-21).

“Tendo sido por eles retirado do esconderijo”: Tácito (*Hist.* 3.84) diz que foi Júlio Plácido, tribuno de uma coorte, quem o retirou do esconderijo, o que apesar de tudo confere alguma dignidade, por não ter sido arrastado pela turba dos soldados.

“Depois de reconhecido, não deixou de rogar”: Suetónio não perde oportunidade de aumentar a indignidade de carácter de Vitélio – a atitude de súplica com a promessa de revelações e o pedido de que o guardem na prisão não figura nos outros autores.

“Até que, de mãos atadas atrás das costas”: trata-se de uma narrativa de linchamento, na qual o biógrafo concentra informação realista para acentuar a degradação de Vitélio, como mostra o facto de ir amarrado, com um laço ao pescoço, de roupas rasgadas, arrastado, sujeito a insultos por actos e palavras. Tácito faz notar que ninguém vertia uma lágrima; o desdouro de tal fim afastara toda a compaixão<sup>20</sup>.

“Puxaram-lhe a cabeça para trás pelos cabelos, como se costuma fazer aos criminosos”: Plínio o Moço (*Pan.* 34.3) refere esta prática aplicada aos condenados. Tácito (*Hist.* 3.85) acrescenta que o obrigavam, assim, ora a oferecer o rosto aos ultrajes, ora a ver as suas estátuas serem derrubadas, os *rostra*, ou o lugar onde Galba tinha sido assassinado. É queda em total desgraça, do mais alto poder ao mais vil castigo.

“Outros lhe gritavam os apelidos de incendiário e alarve”: pela voz da multidão se estabelece a ligação entre a culpa do incêndio do

---

<sup>20</sup> *Nullo inlacrimante; deformistas exitus misericordiam abstulerat.*



Capitólio, que Suetónio imputa exclusivamente a Vitélio, e o vício da gula, por um lado, e o género de morte, por outro, a significar castigo daquelas atitudes.

“parte do povo até lhe censurava os defeitos do corpo”: apesar de a rubrica da descrição física de alguns imperadores aparecer próxima na narrativa da morte (ou antes ou depois), é este o único caso em que aparece oportunamente intercalada no próprio relato. E é motivada pelos insultos populares que se relacionam com o seu aspecto e os seus vícios, de incendiário e guloso.

“Tinha, pois, grande corpulência”: o retrato físico é, de facto, constituído apenas por defeitos corporais, expostos de forma ridícula e humilhante<sup>21</sup>. É um retrato mais grotesco que o de Cláudio, o qual ainda apresentava aspectos positivos. O conjunto fala por si. Os *uitia corporis* são manifestação das manchas morais: a *enormis proceritas*, a *facies rubida plerumque ex uinulentia*, o *uenter obesus* são o efeito do seu exagerado culto do prazer da mesa<sup>22</sup>. Assim, a execução pública de Vitélio transforma-se também na destruição física dos efeitos da gula. A perna aleijada recorda o seu gosto pelas corridas do circo e, através deste desporto, a associação a Calígula. O retrato em si constitui mais um item do linchamento para o qual o biógrafo contribui também ao inserir a descrição física nesta secção.

“Finalmente, junto às Gemónias”: depois da descrição física, segue-se a execução junto às Gemónias, o local destinado aos mais vis criminosos. Suetónio não menciona a atitude caridosa de um soldado da Germânia, que tenta, como sugere Díon Cássio, subtrair o imperador aos ultrajes com uma morte rápida (ou talvez atacar o tribuno, segundo a hipótese de Tácito). E omite uma última *uox* que lhe conferiria alguma dignidade: segundo Tácito, aos insultos de um tribuno Vitélio responde que, apesar de tudo, fora seu *imperator*<sup>23</sup>. O historiador latino foca mais a censura na

---

<sup>21</sup> Vide Newbold 1984: 120.

<sup>22</sup> Vide Martin 1991: 215-216.

<sup>23</sup> Cf. D.C. 65.21.2.

vileza da multidão: *et uolgu eadem prauitate insectabatur interfectum qua fouerat uiuentem* («o vulgo atirou-se a ele, já morto, com a mesma indecência com que o tinha festejado quando vivo»)<sup>24</sup>. Os relatos completam-se: o biógrafo descreve de forma crua os derradeiros agravos. A expressão *minutissimis ictibus excarnificatus* parece reveladora da habitual apetência de Suetónio pelos pormenores realistas, por mórbidos que sejam. O mesmo se pode dizer da derradeira humilhação: foi arrastado com um gancho para o Tibre, o maior insulto que se podia fazer a um condenado morto: era o castigo dos tiranos – o que os cesaricidas tinham destinado para o cadáver de César<sup>25</sup>, e que o povo chegara a propor para o corpo de Tibério. O dramatismo da morte é ainda acentuado pelo facto de o biógrafo salientar que pereceu com o irmão e o filho, estabelecendo, para o caso do segundo, uma falsa coincidência<sup>26</sup>.

Para Cizek a morte ignóbil de Vitélio é o ponto de partida para a descrição da vida odiosa que Suetónio nos oferece deste imperador; esta morte oferece ao biógrafo o meio, e mesmo a obrigação, de o incriminar constantemente e de o tornar desprezível e um perseguido do destino e dos deuses<sup>27</sup>.

O final desta *Vida* mostra como o destino é para o biógrafo um agente poderoso. A biografia termina com a revelação do significado de um presságio ocorrido em Viena, cujo significado o biógrafo deixara propositadamente em suspenso: um galo saltara para o ombro e para a cabeça de Vitélio (*Vit.* 9). Não se enganaram os que disseram que cairia às mãos de um gaulês (jogando com a ambiguidade do nome *gallus*). Com efeito, fora derrotado por António Primo, que nascera em Tolosa e tivera na infância a alcunha de *Beccus* (*id ualet gallinacei rostrum*). O biógrafo dá mais relevo a este pormenor do que à batalha de Cremona

---

<sup>24</sup> Vide Martin 1991: 380-385.

<sup>25</sup> Vide Brandão 2011: 31-37.

<sup>26</sup> O filho de Vitélio não morreu ao mesmo tempo que o pai, mas mais tarde, como se lê em Tac. *Hist.* 4.80. Cf. Gasco 1984: 322, n. 18.

<sup>27</sup> Cizek 1975: 129.

(que nem menciona), onde António Primo foi vencedor<sup>28</sup>. Curiosamente, Suetónio (*Vit.* 11.2) tinha dito que Vitélio não respeitou o dia nefasto da derrota de Roma pelos Gauleses junto ao rio Ália, em 490 a.C.

A deslocação dos presságios de morte para final absoluto dá-lhe um significado especial. E, ao retardar a interpretação do presságio até ao fim, Suetónio dá maior unidade à biografia e salienta a influência do *fatum* ou da providência divina sobre a vida e morte de Vitélio e sobre este período conturbado cujo relato começa e termina com presságios de aves. A vida de Galba começara com a história da galinha branca, símbolo do vigor dos Júlio-Cláudios. Mas, depois deste período atroz, a estabilidade veio com Vespasiano, o fundador da dinastia que haveria de se finar em 96 com o assassinio de Domiciano, como o biógrafo sugere logo no início da *Vida* do primeiro.

## BIBLIOGRAFIA

- Brandão, J. L. (2008), “Páginas de Suetónio: o último dia do *artifex* Nero”, *BEC* 49: 49-59.
- Brandão, J. L. (2009), *Máscaras dos Césares*. Coimbra, CECH.
- Brandão, J. L. (2011), “Páginas de Suetónio: a morte de César”, *BEC* 55: 31-37.
- Cizek, E. (1975), “La mort de Vitellius dans les *Vies des douze Césars* de Suétone” *REA* 77: 125-130.
- Cizek, E. (1977), *Structure et idéologie dans les Vies des douze Césars de Suétone*. Paris, Les Belles Lettres.
- Damon, C. (2014), “Suetonius the ventriloquist”, in Power, T. & Gibson, R. K. (eds.), *Suetonius the Biographer*. Oxford, University Press, 38-57.
- Della Corte, F. (1967), *Svetonio eques Romanus*. Firenze.
- Dunkle, J. R. (1971), “The rethorical tyrant in Roman Historiography: Sallust, Livy and Tacitus”, *CW* 65: 12-20.

---

<sup>28</sup> Suet. *Vit.* 18. Vide Gascou 1984: 358-359; Power 2015: 61-62.

Gascou, J. (1984), *Suétone historien*. Paris, de Boccard.

Murison, Ch. L. (1992), *Suetonius Galba, Otho, Vitellius*, ed. with intr. and notes. London, Bristol Classical Press.

Newbold, R. F. (1984), "Suetonius' boundaries", *Latomus* 43: 118-132.

Power, T (2014), "The endings of Suetonius Caesars", in in Power, T. & Gibson, R. K. (eds.), *Suetonius the Biographer*. Oxford, University Press, 58-77.

Scuderi, R. (1995), "Le Vite Plutarchee di Galba e di Otone: teoria e prassi politica nella successione imperiale", Gallo, I & Scardigli, B. (cura), *Atti del V convegno plutarqueo*. Napoli, M. D'Auria Editore, 399-413.

Stadter, Ph. A. (2005), "Rivisiting Plutarch's *Lives of the Caesars*": Pérez Jiménez, A & Titchener, F. (eds.), *Valori letterari delle opera di Plutarco. Studi offerti al professore Italo Gallo dall' The International Plutarch Society*. Málaga-Logan, 419-435.

Tabacco, R. (1985), "Il tiranno nelle declamazioni di scuola in lingua latina": *Memorie della Accademia delle Scienze Morali, Storiche e Filologiche di Torino II*. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, serie V, vol.9. Torino, 1-141.

84 Venini, P. (1974), "Sulle Vite suetoniane di Galba, Otone e Vitellio" *RIL* 108: 991-1014.

Venini, P. (1977), *C. Svetonio Tranquillo. Vite di Galba, Ottone, Vitellio*, con comm. Torino, Paravia.

Wellesley, K. (2000), *The year of the four emperors*, with a new introduction by B. Levick. London/New York, Routledge.

**LATIM  
MEDIEVAL**

Página deixada propositadamente em branco

# AS INSTITUIÇÕES DIVINAS DE LACTÂNCIO E SUA RELAÇÃO COM O *EPÍTOME*

## LACTANTIUS' *DIVINE INSTITUTES* AND ITS RELATIONSHIP WITH THE *EPITOME*

MIGUEL RÚBEN F. C. ABRANTES

MESTRE EM ESTUDOS CLÁSSICOS - UNIVERSIDADE DE COIMBRA

miguel.r.abrantes@gmail.com

**Resumo:** Se o epítome de uma obra deverá, idealmente, reter todos os conteúdos mais importantes do original, esse processo também implica uma sinopse de ideias com base num objectivo particular. As *Instituições Divinas* e o *Epítome* da mesma obra, ambos da autoria indisputada de Lactâncio, permitem-nos constatar a forma como um autor simplifica o seu texto, adaptando-o, como iremos argumentar, com base na audiência final e acabando por produzir uma obra que, apesar do seu título, não se trata de simples resumo.

**Palavras-chave:** Lactâncio; apologia cristã; *Instituições Divinas*.

**Abstract:** If the epitome of a work should ideally retain all the most important content of the original, this process should also imply a synopsis of ideas based on a particular goal. The *Divine Institutes* and the *Epitome* of the same work, both indisputably authored by Lactantius, allow us to note the way in which an author simplifies his text, adapting it, as we will argue, based on the final audience and eventually producing a work that, in spite of its title, is not a simple resume.

**Keywords:** Lactantius; Christian apologetics; *Divine Institutes*.

## AS INSTITUIÇÕES DIVINAS DE LACTÂNCIO E SUA RELAÇÃO COM O EPÍTOME <sup>1</sup>

Quando no início do século IV d.C. a actividade literária de Lactâncio surge, fá-lo num contexto cultural e religioso muito específico. Com a conversão do imperador Constantino, o cristianismo deixa de ser tanto uma religião do povo para começar a ser visto cada vez mais também como uma religião das elites, que a ela terão de aderir se quiserem manter a sua posição social. É nesse contexto que surgem as *Instituições Divinas*, em sete livros, cujo principal objectivo era o de simultaneamente apontar e refutar os erros do Paganismo<sup>2</sup>, mas também exaltar todos os benefícios da nova religião. A ideia não era nova, já a *Epístola a Diogneto* ou autores como Novaciano dela tinham tratado e a ela voltarão mais tarde autores como Santo Agostinho e Orósio. Porém, poucos serão aqueles que o conseguiram fazer de forma tão sublime como Lactâncio, algo que lhe valeu, muitos séculos mais tarde, o título de “Cícero Cristão”.

Se Santo Agostinho viria a trabalhar este tema na sua *Cidade de Deus*, se Orósio o fez nas *Histórias contra os Pagãos* e se tantos outros o fizeram ao longo dos séculos, um aspecto de especial importância no caso de Lactâncio é o facto de este ter trabalhado o tema essencial não num único texto, as *Instituições Divinas*, mas em dois, sendo o segundo um epítome do primeiro, escrito a pedido de um irmão, Pentádio. No prefácio, o próprio autor admite a dificuldade de tratar numa só obra “aquilo que foi tratado em sete grandes volumes” (*Epit. Div. Inst.*, prefácio), mas, ironicamente, acaba por ser o fruto dessa dificuldade que nos permite agora ter uma oportunidade única de constatar, pela mão

---

<sup>1</sup> À escrita destas linhas devo associar um enorme agradecimento à Professora Doutora Nair Castro Soares, por todos os seus ensinamentos e por me ter conduzido ao estudo do tema aqui apresentado.

<sup>2</sup> “Paganismo”, “Pagão” e expressões similares são usadas neste documento com sentido não pejorativo e apenas para designar o conjunto de religiões que então se opunham ao cristianismo.



de um mesmo autor<sup>3</sup>, tudo aquilo que deve ser considerado essencial na mais famosa das suas obras.

Partindo do *Epítome* e estabelecendo uma comparação com as *Instituições Divinas*, podemos extrair os ensinamentos fundamentais de Lactânncio, mas também avaliar se em algum ponto aquilo que consideramos essencial era, afinal, visto da mesma forma pelo próprio autor, ou se este acaba por considerar alguns desses elementos como secundários. Compare-se, portanto, o esquema temático das duas obras, atentando às semelhanças e divergências entre ambas, para que possamos melhor analisar esses elementos fulcrais.

Nos capítulos iniciais do *epítome* o autor começa por demonstrar muito sucintamente que existe uma divina Providência, “já que o mundo não poderia existir sem um senhor”, algo que Epicuro parecia negar<sup>4</sup>. Das autoridades aí mencionadas, importa frisar a ausência de Cícero<sup>5</sup>, de especial importância, visto que ao longo de toda a obra este autor, bem como as suas várias criações, parecem estar sempre presentes. Nos capítulos seguintes, é demonstrado que só poderá existir um único deus, que vários são os autores dessa opinião e que esse único deus não só não tem corpo, como não necessita de procriar<sup>6</sup>. Para chegar a essa conclusão, recorrem-se a testemunhos de poetas e de filósofos, sendo precisamente aqui que se nota a primeira das diferenças entre as duas obras – no *Epítome*, o autor não só dá menos relevância aos testemunhos provindos dos deuses<sup>7</sup>, como também omite muitas das citações que faz e que apoiam as suas ideias.

89

---

<sup>3</sup> Perrin 1986: 40.

<sup>4</sup> *Epit. Div. Inst.* 1.

<sup>5</sup> Cf. *Div. Inst.* 1.2, onde Cícero é mencionado pela primeira vez.

<sup>6</sup> *Div. Inst.* 1.3-8, *Epit. Div. Inst.* 2-6.

<sup>7</sup> Cf. *Div. Inst.* 1.8, em que o autor menciona vários testemunhos oraculares que apoiavam a sua tese. É provável, mas não certo, que esses extratos tenham provindo da *Filosofia dos Oráculos* de Porfírio.

Nos capítulos seguintes, apela a um argumento sempre presente nas obras contra as religiões pagãs – a imoralidade dos vários deuses, sejam eles Hércules, Esculápio ou Júpiter, apenas para mencionar alguns. Demonstra que esses deuses eram mortais deificados, recorrendo ao testemunho de Evémero<sup>8</sup>, autor cujas ideias<sup>9</sup> estão sempre presentes nas obras de apologia ao cristianismo. Aqui se nota, novamente, uma importante diferença entre ambas as obras – se no caso do *Epítome* o tratamento deste tema é bastante sintético, já na sua maior obra Lactâncio prolonga a discussão por várias páginas, ocupando-se também de várias opiniões filosóficas e da impossibilidade de venerar esses deuses juntamente com o verdadeiro Deus, entre outros temas que parece considerar importantes. Depois descreve os rituais religiosos dos romanos e dos outros povos, frisando quem os teria inventado e por que razão, mostrando que esses ritos tinham origem humana, mais do que divina, momento em que termina o primeiro livro das *Instituições Divinas*, bem como o capítulo 23 do *Epítome*.

O segundo livro da obra trata das origens do erro de que sofriam as religiões pagãs, com os Homens a serem apresentados como criadores da veneração religiosa apenas para benefício próprio<sup>10</sup>, como no caso de um rei Júpiter que, segundo Evémero, teria ordenado a criação de vários templos e festivais em sua própria honra. Explicita a construção dos primeiros ídolos, nascidos da necessidade humana de recordar os que já faleceram, mas refere igualmente que se esses deuses fossem onnipresentes<sup>11</sup>, as suas imagens jamais seriam necessárias. Menciona ainda a importância dos humanos como *anthropos*<sup>12</sup>, os únicos seres que

<sup>8</sup> *Div. Inst.* 1.11, 1.14; *Epit. Div. Inst.* 13.

<sup>9</sup> Em particular a tese de que os antigos deuses eram mortais deificados.

<sup>10</sup> *Epit. Div. Inst.* 24.

<sup>11</sup> Uma característica divina que pode ser concluída dos textos de quase todos os autores pagãos.

<sup>12</sup> Uma (suposta) derivação da palavra levaria o leitor a pensar na singular capacidade de virar a cabeça para cima. Se este é um argumento importante para Lactâncio, que o repete várias vezes ao longo de toda a sua obra, não é partilhado com outros

caminhavam erectos, ou seja, que conseguiam fitar os céus e a presença de quem os tinha criado<sup>13</sup>. Sucodem-se evidências de que Cícero e Lucrécio já sabiam que os deuses que veneravam eram falsos<sup>14</sup>, mas que ainda assim nada fizeram para evitar que outros homens caíssem no mesmo erro – um importante detalhe que o autor omite no *Epítome*.

É neste momento que o trajecto de ambas as obras se começa a afastar. Até aqui ambas seguiam quase precisamente o mesmo caminho, limitando-se o autor a suprimir vários exemplos e a omitir muitas das suas citações, mas se o *Epítome* fala apenas da veneração dos elementos e das estrelas<sup>15</sup>, na outra obra o autor continua a sua ideia-base, refutando ideias dos estoicos<sup>16</sup> e outras concepções religiosas<sup>17</sup> antes de se concentrar nos portentos das religiões pagãs<sup>18</sup>. Para os justificar o autor conta toda a história da criação do Homem e dos animais<sup>19</sup>, apresentando os *daemon* como anjos cristãos caídos por influência do *diabolos*. Os portentos são então justificados como tendo origem nos *daemones*<sup>20</sup>, sendo que Deus apenas permitiria essa sua influência devido à necessidade de separar quem é bom de quem é mau, de forma a que se pudesse “coroar o vitorioso com a recompensa da imortalidade”<sup>21</sup>. Aqui termina o segundo livro das *Instituições Divinas* e o capítulo 29 do *Epítome*.

---

autores e deve ser comparado, por exemplo, com o argumento patente no 36º discurso de Dion Crisóstomos.

<sup>13</sup> *Div. Inst.* 2.1, *Epit. Div. Inst.* 25.

<sup>14</sup> *Div. Inst.* 2.3.

<sup>15</sup> *Epit. Div. Inst.* 26.

<sup>16</sup> *Div. Inst.* 2.5.

<sup>17</sup> *Div. Inst.* 2.6.

<sup>18</sup> *Div. Inst.* 2.8.

<sup>19</sup> *Div. Inst.* 2.9-15, *Epit. Div. Inst.* 27.

<sup>20</sup> *Div. Inst.* 2.17, *Epit. Div. Inst.* 28.

<sup>21</sup> *Epit. Div. Inst.* 29.

O terceiro livro das *Instituições Divinas* pretende tratar da falsa sabedoria dos filósofos<sup>22</sup>. Estes são apresentados como tendo uma tarefa vã, em que toda uma vida não bastaria para atingir a sabedoria que procuravam<sup>23</sup>, passando o seu trabalho somente pelo conhecimento e pela conjectura<sup>24</sup>, tendo a impossibilidade do primeiro objectivo sido provada por Sócrates e a do segundo por Zenão<sup>25</sup>. É mostrada a confusão vigente entre as diversas seitas filosóficas, partindo o autor em busca do bem maior da verdadeira sabedoria<sup>26</sup>, que deveria ser exclusiva ao Homem, pertencer apenas à alma e que não poderia ser de alguém que não tivesse conhecimento ou virtude<sup>27</sup>. O autor acaba por concluir que esse “bem maior” era a imortalidade<sup>28</sup>.

Começando com os exemplos de Cícero, Lucrecio e Séneca, todos eles omitidos no *Epítome*, o autor demonstra os erros de cada autor e a impossibilidade de se seguir os preceitos por eles estipulados<sup>29</sup>, já que nem os próprios o conseguiam fazer. Erros semelhantes são apontados a filósofos como Epicuro, Pitágoras, Sócrates e Platão<sup>30</sup>, tanto a nível das suas ideologias gerais como de várias ideias que defendiam<sup>31</sup>, sendo a verdadeira sabedoria proclamada novamente como aquela que vem,

---

<sup>22</sup> Esta é uma ideia que parece já vir dos textos de São Paulo, que na *Primeira Epístola aos Coríntios* opunha a sabedoria do mundo (i.e. dos filósofos) à sabedoria divina, sendo esta segunda sempre apresentada como muito superior à primeira por provir directamente de Deus.

<sup>23</sup> *Div. Inst.* 3.1-2, *Epit. Div. Inst.* 30.

<sup>24</sup> *Div. Inst.* 3.3, *Epit. Div. Inst.* 31.

<sup>25</sup> *Div. Inst.* 3.4, *Epit. Div. Inst.* 31.

<sup>26</sup> *Div. Inst.* 3.7-9, *Epit. Div. Inst.* 33-35.

<sup>27</sup> *Div. Inst.* 3.9.

<sup>28</sup> *Div. Inst.* 3.11, *Epit. Div. Inst.* 35.

<sup>29</sup> *Div. Inst.* 3.16.

<sup>30</sup> *Div. Inst.* 3.17-23, *Epit. Div. Inst.* 36-39.

<sup>31</sup> *Div. Inst.* 3.24-25, *Epit. Div. Inst.* 40.

em exclusivo, do verdadeiro Deus<sup>32</sup>. Assim termina o terceiro livro das *Instituições Divinas* e o capítulo 41 do *Epítome*.

Após ter refutado os vários erros do Paganismo, o autor passa agora à sua apologia do cristianismo, tarefa que empreende nas restantes páginas de ambas as obras. Começa por demonstrar como são a verdadeira sabedoria e religião. Também aqui o autor deixa muito material de fora do *Epítome*, especificamente alguns temas que ainda vinham do livro anterior<sup>33</sup>. Apesar de fazer algumas vagas alusões aos temas tratados, só retoma o tema principal já no capítulo 7 do quarto livro das *Instituições Divinas*, em que refere a impossibilidade de se saber o verdadeiro nome de Jesus Cristo<sup>34</sup>, que “nem é conhecido pelos anjos que estão no céu”<sup>35</sup>. A dupla natureza e dupla natividade de Cristo são vistas como necessárias, para que ele pudesse sentir o sofrimento da carne, sendo vários os episódios da vida de Jesus que o autor refere como tendo sido profetizados por figuras do passado.

É nesse tema que o autor ocupa o resto do quarto livro<sup>36</sup>, mencionando sucessivamente os vários episódios da vida de Cristo, sejam eles de âmbito físico ou sobrenatural, apoiando cada um desses eventos com múltiplas citações dos Evangelhos, de livros do Antigo Testamento e dos testemunhos das várias Sibilas, para mostrar que eles já tinham sido previstos muito antes da vinda de Cristo. Nesses vários capítulos a principal diferença entre as duas obras prende-se com o número de citações e extensão das mesmas. Porém, no derradeiro capítulo 30 do quarto livro, o autor faz referência a algumas heresias que não conduziam à salvação, ideia que está totalmente ausente do *Epítome*.

---

<sup>32</sup> *Div. Inst.* 3.26-30, *Epit. Div. Inst.* 41.

<sup>33</sup> Por exemplo, o porquê de Pítágoras e Platão não terem atingido a verdadeira sabedoria.

<sup>34</sup> Sendo aqui o seu famoso nome interpretado como “Rei Salvador”.

<sup>35</sup> *Div. Inst.* 4.7.

<sup>36</sup> Cf. *Epit. Div. Inst.* 43-55.

O quinto livro das *Instituições Divinas*, cujo tema também começa no capítulo 56 do *Epítome*, trata da Justiça, aqui definida como uma veneração do verdadeiro Deus. É neste momento que surge uma enorme discrepância entre o conteúdo das duas obras, já que 24 capítulos da obra original são resumidos em somente dois do *Epítome*. Desta forma, se o segundo texto aborda somente a importância da justiça e a sabedoria dos Cristãos como provinda de Deus<sup>37</sup>, que lhes dará a devida recompensa na melhor altura, já a obra principal aborda temas como o facto de Jesus não ter sido um feiticeiro<sup>38</sup>, contrastando-o com as figuras de Apuleio e de Apolónio de Tiana<sup>39</sup>, a decadência da justiça após o reinado de Saturno<sup>40</sup> ou as torturas aos Cristãos<sup>41</sup>, bem como a crueldade dos Pagãos<sup>42</sup> e a vingança divina a que seriam sujeitos todos aqueles que perseguiram os seguidores da nova religião<sup>43</sup>.

O sexto livro da obra, cuja temática principia no capítulo 58 do *Epítome*, fala da veneração do verdadeiro Deus. É dito que esse Deus, contrariamente aos deuses pagãos, não necessitava de bens terrenos nem de sacrifícios deles provenientes<sup>44</sup>. São apontados dois possíveis caminhos na vida, “um que leva ao céu, e um outro que afunda para o Inferno”<sup>45</sup>, tema que as *Instituições Divinas* abordam de uma forma mais

---

<sup>37</sup> *Epit. Div. Inst.* 56-57.

<sup>38</sup> *Div. Inst.* 5.3.

<sup>39</sup> Recorde-se que o primeiro, autor do *Burro de Ouro*, foi acusado de ser um mago, acusação de que se defende na sua *Apologia*. Já o segundo, cujos feitos nos chegam numa biografia de Filóstrato (que, importa frisar, só foi escrita muito após o desaparecimento de Apolónio), é sempre mencionado neste contexto, com a semelhança entre esta figura e Jesus, hoje difícil de perceber, a ser repetida por vários defensores do Paganismo.

<sup>40</sup> *Div. Inst.* 5.5.

<sup>41</sup> *Div. Inst.* 5.9.

<sup>42</sup> *Div. Inst.* 5.11.

<sup>43</sup> *Div. Inst.* 5.24. Um tema que Lactâncio também aborda numa outra obra, *A Morte dos Perseguidores*.

<sup>44</sup> *Div. Inst.* 6.1-2, *Epit. Div. Inst.* 58.

<sup>45</sup> *Div. Inst.* 6.3.

extensa<sup>46</sup>. Um pouco mais à frente ambos os textos retomam um mesmo tema com a referência às “três Fúrias”<sup>47</sup> – cólera, amor pelo dinheiro e luxúria – às quais se deveria resistir a todo o custo, falando igualmente da importância de restringir os prazeres dos sentidos nas suas diversas áreas<sup>48</sup>, como seria o caso dos espetáculos<sup>49</sup> e das várias paixões<sup>50</sup>. Este último tema é mais desenvolvido nas *Instituições Divinas*, em que o autor nos menciona as paixões dos olhos (como os espetáculos), dos ouvidos (“o que dá prazer aos ouvidos tem persuasão, e enquanto deleita também se fixa profundamente no interior do peito”, por oposição à simplicidade das Escrituras<sup>51</sup>), do sabor e do cheiro (em que é dito que um homem sábio não deve ser escravo dos seus apetites<sup>52</sup>), do prazer e da luxúria (que o autor também opõe à importância do casamento e da continência<sup>53</sup>. Esse mesmo livro termina referindo-se à posição contrária a esses temas, com uma alusão aos ensinamentos que deveriam ser seguidos<sup>54</sup> e à forma própria para venerar o verdadeiro Deus<sup>55</sup>.

O último livro das *Instituições Divinas*, cuja temática também é abordada nos capítulos 68 a 73 do *Epítome*, procura levar o leitor a uma vida feliz. O autor discute a razão porque Deus criou o mundo e o Homem<sup>56</sup>. Referindo-se aos erros dos filósofos, mostra que este é um Deus bom e que, portanto, criou as coisas boas<sup>57</sup>, sendo que o mundo foi criado

<sup>46</sup> Div. Inst. 6.4-19.

<sup>47</sup> Div. Inst. 6.19, Epit. Div. Inst. 61.

<sup>48</sup> Div. Inst. 6.20-24, Epit. Div. Inst. 62.

<sup>49</sup> Div. Inst. 6.20, Epit. Div. Inst. 63.

<sup>50</sup> Div. Inst. 6.20-24, Epit. Div. Inst. 64.

<sup>51</sup> Cf. Div. Inst. 6.21.

<sup>52</sup> Cf. Div. Inst. 6.22.

<sup>53</sup> Cf. Div. Inst. 6.23, Epit. Div. Inst. 66.

<sup>54</sup> Div. Inst. 6.24, Epit. Div. Inst. 65-66.

<sup>55</sup> Div. Inst. 6.25, Epit. Div. Inst. 65-67.

<sup>56</sup> Div. Inst. 7.4-6, Epit. Div. Inst. 68.

<sup>57</sup> Div. Inst. 7.4-6, Epit. Div. Inst. 68.

para os Humanos e os Humanos para Deus, para que estes o possam venerar<sup>58</sup>. Sobre o Homem, o autor pergunta-se: “Quem, além do Homem, consegue olhar para os céus?<sup>59</sup> Quem habita a Terra? Quem recebe os frutos dela? Quem tem em seu poder os peixes, as criaturas voadoras, os quadrúpedes, além do Homem?”, concluindo que todas as coisas foram criadas para o Homem, para que este faça uso delas<sup>60</sup>.

Em seguida, o autor foca-se na questão da imortalidade da alma<sup>61</sup>. Para provar essa possibilidade, Lactâncio começa por recorrer aos textos de Platão e de outros filósofos. Através da confessa ignorância de Cícero na matéria<sup>62</sup>, o autor recorre aos “testemunhos divinos”<sup>63</sup>, que aqui lhe permitem mostrar uma horizontalidade dessa crença, opinião partilhada pelos deuses pagãos, pelos poemas das Sibilas, pelos textos de Hermes Trimegisto e por várias outras fontes, face aos erros<sup>64</sup> de autores como Demócrito ou Epicuro.

Para terminar a obra o autor aborda o tema do final dos tempos. Começa por descrever tudo aquilo que iria ter lugar nessa altura<sup>65</sup>, antes de narrar o advento de Cristo e os eventos que o sucederiam<sup>66</sup>. Ambas as obras terminam com uma pequena apologia a todos aqueles que seguiam o caminho do verdadeiro Deus, assegurando-lhes que a

---

<sup>58</sup> *Div. Inst.* 7.6, *Epit. Div. Inst.* 69.

<sup>59</sup> Este argumento parece ser de especial importância para Lactâncio que, como referido anteriormente, o usa diversas vezes ao longo de toda a sua obra.

<sup>60</sup> *Epit. Div. Inst.* 69.

<sup>61</sup> *Div. Inst.* 7.8-10, *Epit. Div. Inst.* 70.

<sup>62</sup> *Div. Inst.* 7.8.

<sup>63</sup> *Div. Inst.* 7.13, *Epit. Div. Inst.* 70. Esta expressão usada pelo autor múltiplas vezes ao longo de toda a obra pretende referir-se a autoridades como os oráculos dos deuses pagãos e os escritos dos profetas, das Sibilas e de Hermes Trimegisto.

<sup>64</sup> Erros que o autor considera evidentes em virtude do peso dos testemunhos de opinião contrária.

<sup>65</sup> *Div. Inst.* 7.15-18, *Epit. Div. Inst.* 71.

<sup>66</sup> *Div. Inst.* 7.19-26, *Epit. Div. Inst.* 72.



salvação e a protecção contra os vários eventos que tinha acabado de referir apenas provinha da verdadeira religião, o cristianismo<sup>67</sup>.

Partindo desta sucinta análise das duas obras o que poderemos concluir? À primeira vista poderia parecer-nos que o *Epítome* é somente um lacónico resumo das *Instituições Divinas* – de facto, a edição francesa de M. Perrin considera-o como “un abrégé en soixante-huit paragraphes des sept livres des *Institutions divines*”, o que até nos poderia levar, erradamente, a essa ideia – mas a leitura comparada de ambos os textos permite-nos constatar que essa selecção por parte do autor não foi assim tão simples, tendo sido realizada com base num objectivo programático muito específico.

Essa potencial intenção do autor, que o levou a suprimir alguns temas no *Epítome*, é particularmente visível na transposição do quinto livro das *Instituições Divinas*, em que 24 capítulos da obra original são resumidos em somente dois da obra mais recente. Porquê, esta enorme ausência desses temas no *Epítome*, quando, até pela sua repetição dentro de um mesmo livro, nos poderiam parecer de grande importância? Parece-nos justo concluir que se as *Instituições Divinas* eram uma obra mais direccionada para um público pagão, a quem importaria fazer ver tudo aquilo que estava incorrecto na sua conduta perante a nova religião, já o *Epítome* seria dirigido a um outro tipo de público<sup>68</sup>, composto quase exclusivamente por Cristãos e para quem esses mesmos conteúdos fariam muito pouco sentido.

Desse mesmo plano programático é também evidente a selecção de material que é feita dentro de cada capítulo da obra. Se nas *Instituições Divinas* Lactâncio cita Cícero<sup>69</sup>, as Sibilas e Hermes Trimegisto com

---

<sup>67</sup> *Div. Inst.* 7.27, *Epit. Div. Inst.* 73.

<sup>68</sup> A referência inicial ao “irmão Pentádio”, bem como a ausência geral de referências – muito patentes na obra original – ao Imperador Constantino I, a essa ideia nos podem conduzir.

<sup>69</sup> Em particular o tratado *Da Natureza dos Deuses*, mas também textos como o *Dos Ofícios* e as *Disputações Tuscianas*.

relativa frequência, no *Epítome* só menciona o primeiro cinco vezes, dedica um capítulo às segundas (fora do qual apenas são mencionadas seis vezes) e a terceira figura é referida somente quatro vezes. Sendo Cícero um autor cujo saber era profundamente apreciado pelos Pagãos, a profusa citação dos seus trabalhos faria sentido, mas a constância desse elemento na obra principal não se reflecte na versão dedicada a Pentádio, evidentemente cristão e para quem o conhecimento das Escrituras provavelmente seria mais importante do que o dos textos do famoso autor latino.

Já a ausência de referências às Sibilas e a Hermes Trimegisto poderá prender-se com o facto de esses serem lugares-comuns para um cristão, um conjunto de evidências que associadas aos testemunhos dos profetas provavam a divindade de Cristo e a predestinação da mensagem que ele trazia. Se esses elementos seriam de especial importância para introduzir os praticantes de outras religiões aos fundamentos do cristianismo, pouco sentido fariam para aqueles que já praticavam essa religião e que certamente conheceriam, de uma forma geral, esses testemunhos em favor da fé que seguiam.

Uma possível oposição a esta ideia poderia passar pelo facto de vários capítulos do *Epítome* estarem ilustrados com profusas citações das Escrituras<sup>70</sup>, que o autor até mantém da sua obra original<sup>71</sup>, mas contrastando esses instantes com os capítulos iniciais da obra, em que citações são raras e as alusões a diversos autores pouco comuns<sup>72</sup>, facilmente somos levados a concluir que as copiosas menções do primeiro caso se prenderiam com a necessidade de ter várias referências concretas num só local, enquanto que a raridade das segundas, que muito provavelmente não seriam suficientes para afastar qualquer pagão da sua religião, se deviam à necessidade de aí apresentar somente

---

<sup>70</sup> *Epit. Div. Inst.* 46ff.

<sup>71</sup> Perrin 1986: 24-25.

<sup>72</sup> *Epit. Div. Inst.* 3ff.

um esqueleto da argumentação, que depois poderia ser complementado com o recurso a fontes exteriores.

Outro elemento que nasce da comparação de ambas as obras é o facto de o autor mencionar muitas opiniões filosóficas nas *Instituições Divinas*, mas a elas apenas fazer algumas vagas alusões, muito directas, ao ponto que está a tratar, no *Epítome*. Novamente, se para um adepto das antigas religiões seria fulcral a apresentação de todos esses dados, já para um cristão bastaria saber que as opiniões deste ou daquele filósofo não concordavam com as Escrituras e os “testemunhos divinos”, pelo que só poderiam estar erradas – ideia em que este autor coloca sempre uma importante ênfase.

Além disso, há que ter em conta que o *Epítome* não foi criado somente através da supressão de conteúdos, até por existirem conteúdos exclusivos ao novo texto, como foi posto a descoberto através da comparação de ambos. Teriam essas alterações surgido na sequência de novas leituras por parte de Lactâncio? Perrin<sup>73</sup> argumenta a existência de seis paralelismos que nos remetem para a possibilidade de este autor ter, alguns anos após a escrita das *Instituições Divinas*, lido a obra de Arnóbio de Sica e sido influenciado pelo conteúdo desta na criação do *Epítome*, mas as evidências que temos não nos chegam para formar uma hipótese dessa potencial ligação. No entanto, é inquestionável que o autor melhorou algumas das suas ideias, em particular ao nível do seu conhecimento do texto bíblico e do cânone cristão, bem como da sua composição<sup>74</sup>. Estas são alterações que, pressupondo a existência de uma nova audiência, nos parecem fazer absoluto sentido, já que todos aqueles que estivessem familiarizados com as problemáticas da nova religião tenderiam a ser muito mais críticos nesses pontos específicos, levando o autor a melhorar a sua criação com base nas opiniões que, muito provavelmente, terá recebido na sequência da publicação dos seus sete livros.

---

<sup>73</sup> Perrin 1984.

<sup>74</sup> Perrin 1986: 29-36.

Finalmente, se o Imperador Constantino, o Grande, a quem parece ser dedicada a obra, de quem Lactânncio era conselheiro e de quem foi tutor de um filho, é mencionado diversas vezes nas *Instituições Divinas*, tal nunca ocorre no *Epítome*, sendo essa obra dedicada a um “irmão Pentádio”, figura mencionada uma única vez. Nada mais evidente que essa divergência de públicos, já que escrever para um recém-iniciado no cristianismo, mesmo que este se tratasse de um imperador, não seria o mesmo que escrever para um “irmão”, sendo o conteúdo de toda a obra adaptado, de uma forma que quase nos recorda as palavras de São Paulo<sup>75</sup>, em consonância com esse público.

Com base em todas estas evidências podemos concluir que, mais do que um mero resumo das *Instituições Divinas*, o *Epítome* da obra tem um público-alvo significativamente diferente. Se o primeiro texto tem uma clara função de introduzir os pagãos ao cristianismo, já o segundo parece ter uma utilidade um pouco distinta, tratando-se quase de um simples catecismo que poderia ser usado para, de uma forma muito mais sucinta, apresentar aos cristãos o conteúdo da obra maior, de forma a que estes, talvez até sem lerem os vastos sete livros que a compunham, pudessem usar esses mesmos argumentos na conversão de novos fiéis. Se, nesse sentido, as *Instituições Divinas* não deixam de ser uma obra de profundo interesse, também seria difícil a comunicação de todos os seus ensinamentos a um público mais vasto, certamente muito menos culto que o imperador e as classes altas da Nova Roma, parecendo ser essa a enorme dificuldade que o autor tenta corrigir com a escrita do seu *Epítome*.

---

<sup>75</sup> 1 Cor., 9: 19-23.

## BIBLIOGRAFIA

- Cameron, A. (2013), *The Last Pagans of Rome*. Oxford.
- Fletcher, W. (1913), “Epitome of the Divine Institutes”, in A. Roberts (eds.), J. Donaldson (eds.), A. Coxe (eds.), *Ante-Nicene Fathers Vol. 7*. New York, 224-258.
- Fletcher, W. (1913), “The Divine Institutes”, in A. Roberts (eds.), J. Donaldson (eds.), A. Coxe (eds.), *Ante-Nicene Fathers Vol. 7*. New York.
- Lactance, *Epitomé des Institutions Divines*. Perrin, M. ed. et trad. (1987), SC 335, Paris.
- Lactance, *Institutions Divines*. Monat, P. ed. et trad. (1986-1992), 3 vols., SC 326, 337, 377, Paris.
- Perrin, M. (1984), “Lactance lecteur d’Arnobé dans l’*Epitome des Institutions?*”, *Revue d’Etudes Augustiniennes* 30: 36-41.
- Perrin, M. (1986), “L’authenticité lactancienne de l’*Épitomé des Institutions Divines*: à propos d’un livre récent”, *Revue d’Etudes Augustiniennes* 32: 22-40.

Página deixada propositadamente em branco

# AUSÓNIO, *ESPETÁCULO DOS SETE SÁBIOS*, vv. 1-72

AUSONIUS, *THE MASQUE OF THE SEVEN SAGES*, vv. 1-72

DELFIM LEÃO

CECH – UNIVERSIDADE DE COIMBRA

leo@fl.uc.pt

**Resumo:** Este artigo começa por enquadrar o opúsculo de Ausónio na literatura gnómica relativa aos Sete Sábios, procurando sublinhar a originalidade do seu contributo, que decorre sobretudo da estrutura teatral adotada na composição. Na segunda parte do trabalho, apresenta-se o texto original, seguido de tradução em português e de um comentário breve às principais questões levantadas pelo passo tratado (vv. 1-72).

**Palavras-chave:** Ausónio; literatura gnómica; *Ludus Septem Sapientum*.

**Abstract:** This article starts by analysing Ausonius' work in connection with the gnostic literature pertaining to the tradition of the Seven Wise Men, while seeking to underline the originality of his contribution, which derives mainly from the theatrical structure adopted in the composition. In the second part of the paper it is displayed the original text, together with a Portuguese translation and a short commentary on the main questions raised by this particular passage (lines 1-72).

**Keywords:** Ausonius; gnostic literature; *Ludus Septem Sapientum*.

A tradição dos Sete Sábios conheceu a sua primeira expressão literária clara na obra de Platão.<sup>1</sup> Com efeito, é no *Protágoras*<sup>2</sup> que aparece pela primeira vez a referência a um colégio (*sylloge*) de sete sapientes: Tales de Mileto, Pítaco de Mitilene, Bias de Priene, Sólon de Atenas, Cleobulo de Lindos, Míson de Queneia e Quílon de Esparta. O facto de o filósofo facultar, juntamente com o nome de cada sábio, também o local de onde seria originário cada um deles tem sido interpretado como indicativo de que Platão seria, na verdade, o criador deste conceito de um colégio de Sábios. Se assim não fosse, teria sido mais simples que optasse por referir-se ao grupo de sapientes simplesmente com a expressão *Hepta Sophoi*, que mais tarde se tornará a designação usual e consagrada.<sup>3</sup> Embora tenha a sua pertinência, este argumento não basta, por si só, para provar que foi Platão o criador do conceito de um grupo de Sete Sábios, pois, em época bem posterior, Diógenes Laércio<sup>4</sup> faculta o nome de mais de vinte *sophoi* e continua, em vários casos, a acompanhá-los da identificação étnica ou até mesmo do patronímico respetivo, apesar de estas personalidades serem já bem conhecidas dos seus leitores e muito difundidas pela cultura popular. O mais provável, de resto, é que o embrião desta tradição tenha efetivamente uma raiz popular, detetável aliás em Heródoto, que refere já várias dessas figuras (Pítaco, Bias, Tales, Sólon — e o encontro promovido por Cresos da Lídia —, bem como Quílon, Periandro e Anacársis), embora a referência a uma *sylloge* de Sete Sábios apareça, como atrás se dizia, somente em Platão. Além disso, esta matriz popular quadraria bem com a imagem dos sapientes enquanto *performers* de uma sabedoria<sup>5</sup> de natureza oral, que se refletiria na preferência dada a sentenças curtas

<sup>1</sup> Para uma análise mais ampla da presença dos Sete Sábios em Platão, vide Leão (2010). A investigação agora apresentada enquadra-se no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia.

<sup>2</sup> Pl. *Prt.* 343a.

<sup>3</sup> Neste sentido se pronuncia Busine 2002: 33-34.

<sup>4</sup> D. L. 1.41-42.

<sup>5</sup> A ideia dos *sophoi* enquanto ‘performers of wisdom’ é explorada por Martin 1998.



(braquilogia), que, sendo embora uma característica mais associada à contenção de Quílon e por extensão dos Espartanos, acabava no entanto por ser um traço comum a todos os sábios. A sua expressão correspondia às famosas máximas que concentravam, em breves palavras, a essência dos seus ensinamentos ou reflexões. E embora essa sabedoria gnômica não estimulasse propriamente a especulação filosófica, pois concentrava em si um tipo de conhecimento que se apresenta, de alguma forma, como sendo autossuficiente, servia ainda assim muito bem objetivos éticos e educacionais.<sup>6</sup>

Os autores até agora referidos (Heródoto, Platão, Diógenes Laércio) constituem três marcos importantes na tradição relativa aos Sete Sábios, seja porque representam momentos do seu desenvolvimento ou afirmação (caso dos dois primeiros), seja ainda porque espelham de forma clara o perfil sapiencial decorrente da cristalização do conceito, como acontece na obra do doxógrafo. A este conjunto de testemunhos, faltaria juntar o mais importante: o *Banquete dos Sete Sábios* de Plutarco, que constitui o tratamento literário mais amplo e mais rico que sobre esta matéria nos chegou da Antiguidade Clássica<sup>7</sup>. Apesar disso, o imaginário ligado a estas figuras continuou a captar a atenção de leitores e artistas em épocas posteriores, conhecendo múltiplos tratamentos ao longo da Idade Média, tanto ao nível literário como iconográfico.<sup>8</sup> A esse processo não é alheio o facto de as figuras dos *Sapientes* e os seus ditos terem sido objeto de uma *interpretatio Christiana*, favorecida pela facilidade com que os preceitos gnômicos poderiam ser adaptados à sensibilidade cristã, que assim involuntariamente passavam a prenunciar.<sup>9</sup> Em termos gerais, esses tratamentos espelham os pormenores

105

---

<sup>6</sup> Sobre esta questão, vide Kim 2009.

<sup>7</sup> Vide Leão 2011.

<sup>8</sup> Para um conspecto geral destes testemunhos, desde o tempo de Heródoto até ao séc. VIII da Era cristã, vide Cazzuffi 2014: cxxi-cxxxiii.

<sup>9</sup> É este o assunto de um artigo de Busine (s.d.), apresentado em 2012 no congresso sobre “Theologische Orakel in der Spätantike”, em Frankfurt, disponibilizado pela

essenciais da tradição, fixando-se em particular nas usuais máximas, que espelham o processo de cristalização do tema observável já em Diógenes, embora com algumas novidades, como a tendência (comum de resto à Antiguidade Clássica) para incluir novas figuras entre a listagem de sábios, com especial destaque agora para Sócrates, que de certa forma passa a disputar com Sólon o posto de *sophos* por excelência.<sup>10</sup>

Neste cenário de transição histórica, religiosa e cultural entre o mundo clássico e a afirmação da nova sensibilidade cristã, destaca-se a figura de Décimo Magno Ausônio, natural de Bordéus, que ganhou notoriedade como estadista, professor e escritor durante grande parte do séc. IV. Na *editio Parmensis* da sua obra (1499), Ugoletto inclui entre os *Opuscula* de Ausônio vários trabalhos sobre os Sete Sábios: as *Sententiae Septem Sapientum septenis versibus explicatae* (em 49 versos) e o *De Septem Sapientibus ex Graeco* (em 9 versos), sendo este último na verdade uma tradução latina feita com alguma liberdade a partir do grego, mas ainda assim próxima do original (*Antologia Palatina*, 9.366). Os modernos editores do texto ausoniano colocam estas duas composições entre as obras espúrias.<sup>11</sup> Posição bastante diferente ocupa uma terceira obra publicada pela primeira vez na mesma *editio Parmensis* preparada por Ugoletto: o *Ludus Septem Sapientum* (daqui em diante referido de forma abreviada por *Ludus*). Não apenas esta composição é bastante mais extensa (230 versos) do que as outras duas antes referidas, como traz

---

autora em *pre-print* na Academia.edu. É nessa circunstância que os sapientes da Grécia antiga aparecem envolvidos em questões que eram completamente estranhas ao contexto histórico e religioso em que surgiram, ao proferirem oráculos teológicos de inspiração cristã. É o caso do apotegma sobre a crucifixão de Cristo, atribuído a Sólon (ib. 263-264), ou as considerações deste mesmo *sophos* e de Quílon, a propósito da divindade suprema (265-267). Vide ainda Engels (2010) 99-102.

<sup>10</sup> Cazzuffi 2014: cix.

<sup>11</sup> Para mais pormenores sobre a natureza destes textos e sobre a respetiva transmissão manuscrita, vide Cazzuffi (2014) cxlvi-cli, e cxxxiv-cxlv, para o caso específico do *Ludus*, que foi preservado em três manuscritos: V *Leidensis Vossianus Latinus* 111, do séc. IX; P *Parisinus* 8500 (*Ticinensis*), do séc. XIV, que tem a particularidade de haver estado na posse de Petrarca; H *Harleianus* 2613, do séc. XV.

na verdade à tradição sobre os sapientes um tratamento relativamente inovador. Essa inovação não decorre propriamente do elenco de figuras escolhidas (Sólon, Quílon, Cleobulo, Tales, Bias, Pítaco e Periandro) nem das sentenças que lhes são atribuídas, pois Ausónio segue opções que, em ambos os casos, se situam globalmente dentro das linhas gerais do que era já conhecido da tradição anterior. A novidade resulta, de facto, do tratamento teatral que é dado à forma de apresentação dos *sophoi*, e que logo vem anunciado no título atribuído à obra, porquanto *Ludus* ('espetáculo') remete claramente para o universo dramático. Para o mesmo objetivo contribuem as frequentes expressões pontilhadas por ecos do teatro de Plauto e de Terêncio, seja no respeitante a vocabulário e expressões adotadas por Ausónio ou simplesmente na forma de terminar a intervenção de cada *sophos* (e.g. as palavras proferidas por Sólon para anunciar a sua saída de cena, v. 130: *Venit ecce Chilon. Vos valete et plaudite.* 'Mas eis que chega Quílon. Passem bem e venha daí o vosso aplauso.').

Falar da dimensão dramática do *Ludus* não é o mesmo que sugerir que a composição se assemelha a uma comédia ou a uma tragédia, ou ainda que há uma densidade teatral acentuada. Pelo contrário, ainda que a vertente cénica seja claramente anunciada desde o início e até sejam explorados curiosos apontamentos de natureza metateatral (como as reflexões sobre o estatuto de ator na Grécia e em Roma e o 'sincretismo' artístico com que Ausónio os apresenta), não há diálogo, nem intriga nem propriamente interação direta entre as personagens, apesar de estas poderem mostrar consciência da presença de outros *sophoi* em palco e de até de atirarem entre si alguns remosques indiretos. A sua presença em cena traduz-se, no entanto, mais numa estratégia cénica e discursiva itinerante, em que as figuras vão ganhando à vez o direito a intervir, até que toda a galeria dos Sete Sábios seja apresentada. Não sendo portanto o *Ludus* teatro pleno, nem as figuras retratadas verdadeiras *personae*, a composição espelha, em todo o caso, um tratamento inovador e único dentro da literatura gnónica, a qual vem assim enriquecer com um contributo discreto

mas original, pensado possivelmente como recurso didático, para usar talvez em contexto letivo.

Apesar de a dedicatória inicial a Latino Pacato Drepânio permitir ancorar a obra no ano de 390 (altura em que foi nomeado procônsul de África), isso não é impeditivo de que Ausônio tivesse preparado antes a composição, eventualmente para um contexto escolar, dada a evidente dimensão didática da obra, visível não apenas na forma como valoriza a formação ética dos espetadores, mas ainda no facto de poder servir a aprendizagem do grego.<sup>12</sup> Este pormenor, não sendo determinante, constitui ainda assim uma das características mais curiosas da composição: os sábios (e antes deles o *Ludius* ‘ator’ que os anuncia) apresentam em grego as sentenças (γνῶμαι) por que são conhecidos, mas depois traduzem-nas e explicam-nas em latim.

Tratando-se portanto de um texto rico e erudito, sem ser complexo ou pedante, com boas possibilidades de exploração pedagógica e didática, mas pouco conhecido, mesmo entre os classicistas, é nossa intenção abordá-lo ao longo de vários estudos, que facilitem o acesso ao original, acompanhado de tradução e de um breve comentário, de maneira a torná-lo mais facilmente acessível aos leitores e utilizável em contexto letivo. Para a fixação do texto original e para as linhas essenciais da interpretação, segue-se a notável edição crítica, acompanhada de ampla introdução, comentário e sugestão de leituras complementares, preparada por Elena Cazzuffi (2014). Nesta primeira abordagem, serão objeto de atenção a dedicatória a Drepânio (vv. 1-18), o *Prologus* (vv. 19-51) e as explicações preliminares do *Ludius* (vv. 52-72). A intervenção dos sapientes será analisada em trabalhos posteriores.

---

<sup>12</sup> Vide principais linhas de argumentação em Cazzuffi 2014: lxxiii e lxxxii-iii.

## TEXTO

### LVDVS SEPTEM SAPIENTVM

AVSONIVS CONSVL DREPANIO PROCONSVLI SALVTEM

*Ignoscenda istaec an cognoscenda rearis,*

*attento, Drepani, perlege iudicio.*

*Aequanimus fiam te iudice, siue legenda,*

*siue tegenda putes carmina quae dedimus.*

5 *Nam primum est meruisse tuum, Pacate, fauorem;*

*proxima defensi cura pudoris erit.*

*Possum ego censuram lectoris ferre seueri*

*et possum modica laude placere mihi.*

*Nouit equus plausae sonitum ceruicis amare,*

10 *nouit et intrepidus uerbera lenta pati.*

*Maeonio qualem cultum quaesiuit Homero*

*ensor Aristarchus normaue Zenodoti!*

*Pone obelos igitur, primorum stemmata uatum:*

*palmas non culpas esse putabo meas,*

15 *et correcta magis quam condemnata uocabo,*

*apponet docti quae mihi lima uiri.*

*Interea arbitrii subiturus pondera tanti*

*optabo ut placeam; si minus, ut lateam.*

### PROLOGVS

*Septem sapientes, nomen quibus istud dedit*

20 *superior aetas nec secuta sustulit,*

*hodie in orchestram palliati prodeunt.*

*Quid erubescis tu, togate Romule,*

*scaenam quod introibunt tam clari uiri?*

*Nobis pudendum hoc, non et Atticis quoque,*

25 *quibus theatrum curiae praebebat uicem.*

- Nostris negotis sua loca sortito data:  
campus comitiis, ut conscriptis curia,  
forum atque rostra separat ius ciuium.  
Vna est Athenis atque in omni Graecia  
30 ad consulendum publici sedes loci,  
quam in urbe nostra sero luxus condidit.  
Aedilis olim scaenam tabulatam dabat  
subito excitatam nulla mole saxeae.  
Murena sic et Gallius: nota eloquar.  
35 Postquam potentes nec uerentes sumptuum  
nomen perenne crediderunt, si semel  
constructa moles saxeo fundamine  
in omne tempus conderet ludis locum,  
cuneata creuit haec theatri immanitas.  
40 Pompeius hanc et Balbus et Caesar dedit  
Octavianus, concertantes sumptibus.  
Sed quid ego istaec? Non hac causa huc prodii,  
ut expedirem quis theatra, quis forum,  
quis condidisset priuas partes moenium,  
45 set ut uerendos disque laudatos uiros  
praegrederer aperiremque quid uellent sibi.  
Pronuntiare suas solent sententias,  
quas quisque iam prudentium anteuenterit.  
Scitis profecto quae sint: sed si memoria  
50 rebus uetustis claudit, ueniet ludius  
edissertator harum quas teneo minus.

#### LVDIVS

Delphis Solonem scripse fama est Atticum  
γνώθι σεαυτόν, quod Latinum est 'nosce te'.  
Multi hoc Laconis esse Chilonis putant.

- 55 *Spartane Chilon, sit tuum necne ambigunt,*  
*quod introfertur: ὄρα τέλος μακροῦ βίου,*  
*finem intueri longae uitae qui iubet.*  
*Multi hoc Solonem dixit Croeso existimant.*  
*Et Pittacum dixisse fama est Lesbium*
- 60 *γίγνωσκε καιρόν. Tempus ut noris iubet,*  
*sed καιρός iste tempestiuum tempus est.*  
*Bias Prieneus dixit οἱ πλεῖστοι κακοί,*  
*quod est Latinum 'plures hominum sunt mali'.*  
*Sed imperitos scite quos dixit malos.*
- 65 *μελέτη τὸ πᾶν Periandri est Corinthii,*  
*meditationem esse totum qui putat.*  
*ἄριστον μέτρον esse dicit Lindius*  
*Cleobulus, hoc est 'optimus cunctis modus'.*  
*Thales ἐγγύα· πάρα δ' ἄτα protulit,*
- 70 *spondere qui nos, noxa quia praesto est, uetat.*  
*Hoc nos monere faeneratis non placet.*  
*Dixi; recedam. Legifer uenit Solon.*

111

## TRADUÇÃO

### ESPETÁCULO DOS SETE SÁBIOS

O CÔNSUL AUSÓNIO AO PROCÔNSUL DREPÂNIO SAÚDA

Para decidires se estes versos merecem ser esquecidos ou  
[conhecidos,

passa por eles os olhos, Drepânio, com juízo atento.

Tranquilo ficarei ao ter-te como juiz, quer de leitura

te pareçam dignos ou de ocultação os versos que te envio.

- 5 Na verdade, Pataco, prioritário mesmo é merecer o teu favor;  
só depois virá o cuidado de zelar pela minha reputação.

Posso por mim suportar a censura de um leitor severo  
 e posso contentar-me com um elogio modesto.  
 O cavalo aprende a amar o som das pancadas na cerviz,  
 10 e aprende a suportar impávido a chibata flexível.  
 Foi este o refinamento que no meónio Homero buscaram  
 o crítico Aristarco e a norma de Zenódoto!  
 Coloca pois obelos, coroa de grinaldas os primeiros dos poetas:  
 à conta de palmas e não de rasuras à minha obra os tomarei,  
 15 e irei apelidar mais de correções do que de condenações  
 tudo quanto me apontar à margem a lima de um homem  
 [erudito.  
 E enquanto aguardo o juízo de um árbitro assim autorizado  
 o meu único desejo é poder agradar, ou então desaparecer.

#### PRÓLOGO

112 20 Os Sete Sábios, a quem os tempos de antanho atribuíram  
 esta designação que os tempos posteriores não retiraram,  
 entram hoje na orquestra envergando o *pallium*.  
 Porque te cobres de rubor, Rómulo de toga trajado,  
 só porque entram em cena varões tão ilustres?  
 É isso para nós causa de vergonha, mas não para os Atenienses,  
 25 para quem o teatro assume as funções da própria Cúria.  
 Para as nossas atividades foram designados locais específicos:  
 o Campo para os comícios, como a Cúria para os senadores;  
 o direito dos cidadãos distingue entre o Foro e os *Rostra*.  
 Em Atenas e em toda a Grécia é uma somente  
 30 a sede pública para proceder às deliberações,  
 e foi tarde que o luxo a construiu na nossa cidade.  
 Outrora, o edil mandava preparar um palco de madeira,  
 montado para a ocasião e sem qualquer estrutura em pedra.  
 Assim fizeram Murena e Gálio: vou referir factos conhecidos.  
 35 A partir de certa altura, já poderosos e sem recear despesas,



julgaram possuir um nome eterno, pelo que, uma vez  
 erguida a estrutura sobre fundações de pedra,  
 para todo o sempre fixaram o local para os espetáculos:  
 assim cresceu a imponência das filas de bancos no teatro.  
 40 Alimentaram-na Pompeio e Balbo e César  
 Octaviano, rivalizando entre si com as despesas.  
 Mas porque estou com tais coisas? Não foi por isso que aqui vim,  
 para dissertar sobre quem construiu os teatros  
 ou o Foro ou cada um dos lanços das muralhas,  
 45 mas para anunciar a entrada de homens veneráveis e louvados  
 pelos deuses e para explicar quais os seus propósitos.  
 É costume proclamar as suas sentenças:  
 e quem for perspicaz já as terá de antemão intuído.  
 Sabeis certamente quais são: no entanto, se a memória  
 50 vos veda o acesso às coisas do passado, virá aí um ator  
 dar-vos essas explicações, pois eu não as recordo bem.

113

#### ATOR

Conta-se que Sólon de Atenas teria inscrito em Delfos  
*gnothi seauton*<sup>13</sup>, que em latim corresponde a ‘conhece-te’.  
 Muitos pensam que esta máxima seja de Quílon da Lacónia.  
 55 Espartano Quílon, duvidam inclusive se será teu o dito  
 que aqui se transmite: *hora telos makrou biou*<sup>14</sup>,  
 com o qual convidas a olhar o termo de uma longa vida.  
 Muitos consideram que Sólon terá aconselhado isso mesmo  
 a [Creso.  
 Conta-se ainda que Pítaco de Lesbos pronunciou a sentença  
 60 *gignoske kairon*<sup>15</sup>. Com ela convida a reconhecer o momento,  
 mas *kairos* refere-se em particular ao momento oportuno.

<sup>13</sup> γνῶθι σεαυτόν ‘conhece-te a ti mesmo’.

<sup>14</sup> ὄρα τέλος μακροῦ βίου ‘olha o termo de uma longa vida’.

<sup>15</sup> γίγνωσκε καιρόν ‘reconhece o momento oportuno’.

- Bias de Priene teria proferido a sentença *hoi pleistoi kakoi*<sup>16</sup>, que em latim significa ‘a maioria dos homens são maus’. Mas ficai a saber que, com ‘maus’, queria dizer ‘ignorantes’.
- 65 *Melete to pan*<sup>17</sup> é de Periandro de Corinto, o qual sustenta que a ponderação é tudo. *Ariston metron*<sup>18</sup> é o que afirma Cleobulo de Lindos, ou seja, que ‘a medida é o melhor para todos’. Tales proferiu a máxima *engya: para d’ ata*<sup>19</sup>,  
 70 para nos precaver de dar garantias, pois logo vem o dano. Aqui está um conselho que não agrada aos credores. Tenho dito. Vou-me retirar. Vem aí o legislador Sólon.

## COMENTÁRIO

114

**Dedicatória** (vv. 1-18): estes versos iniciais constituem uma homenagem a Latino Pacato Drepânio (nomeado procônsul de África em 390) e segue as convenções próprias deste tipo de textos preambulares.<sup>20</sup> A dedicatória está escrita em dísticos elegíacos, usando portanto um metro diferente da restante composição, em que o autor opta pelo senário iâmbico.

V. 1: *ignoscenda istaec an cognoscenda rearis*: o uso dos termos *ignoscenda / cognoscenda* encontra paralelos na comédia de Terêncio (cf. *Eun.* 42: *quare aequum est uos cognoscere atque ignoscere*; *Heaut.* 218: *nam et cognoscendi et ignoscendi dabitur peccati locus*), reforçando assim a natureza teatral

<sup>16</sup> οἱ πλεῖστοι κακοί ‘a maioria são maus’. Esta tradução (em lugar de ‘a maioria é má’) visa manter o carácter popular da sentença.

<sup>17</sup> μελέτη τὸ πᾶν ‘a ponderação é tudo’.

<sup>18</sup> ἄριστον μέτρον ‘o melhor é a medida’.

<sup>19</sup> ἐγγύα πάρα δ’ ἄτα ‘com a garantia, logo vem o dano’.

<sup>20</sup> Para uma análise mais pormenorizada desta questão, vide Cazzuffi 2014: lxxiii-lxxx.

da composição, ao mesmo tempo que salienta a ligação aos principais referentes literários do autor e da sua audiência.

Vv. 9-10: são citações literais de Virgílio (*Georg.* 3.186: ... *plausae sonitum ceruicis amare*; 3.208: *uerbera lenta pati* ...) e, como tem sido notado pela crítica, constituem também as únicas referências no *Ludus* que remetem diretamente para a obra virgiliana.

V. 12: a referência a Aristarco de Samos e a Zenódoto de Éfeso simboliza o peso da antiga filologia e da crítica homérica; ao evocá-los neste contexto, Ausônio sugere que o juízo de Aristarco e de Zenódoto estava para Homero como o de Pacato estaria para o próprio Ausônio.

V. 13: *pone obelos igitur*: o ὀβελός é o mais famoso dos símbolos criados pelos críticos alexandrinos e era usado para assinalar os passos homéricos suspeitos de serem espúrios.

**Prólogo** (vv. 19-51): esta parte do *Ludus* assume de forma aberta a relação com o teatro, ao antecipar a resposta a possíveis críticas de uma audiência romana, centrando a argumentação em dois pontos: as diferentes práticas cívicas e culturais de Gregos e Romanos, com especial incidência sobre o estatuto do ator (vv. 22-28); uma breve notícia sobre a evolução do edifício teatral, desta vez com maior incidência sobre o caso romano (vv. 29-41). Somente depois destas reflexões metateatrais, é que se apresenta verdadeiramente o assunto do *Ludus*: introduzir os ilustres sábios da antiguidade e as máximas que lhes são atribuídas (vv. 42-48). O prólogo termina anunciando a entrada de um ator (*Ludius*) que avivaria a memória à assistência, apresentando-lhe previamente as personagens em causa e os ditos que a tradição a elas associava (vv. 49-51).

Vv. 21-22: *in orchestram palliati ... togate Romule*: os termos evocam naturalmente a distinção entre comédia de assunto grego (*fabula palliata*) e comédia de assunto latino (*fabula togata*), reforçando portanto o referente dramático da composição. A oposição *pallium* / *toga* serve também de mote para expandir, de seguida, as diferenças entre a cultura grega e romana. Ao afirmar que os *sophoi* avançam para

a orquestra, Ausônio está a indicar que as setes figuras entrariam ao mesmo tempo, não para dialogarem propriamente entre si, mas antes permanecendo num plano secundário para depois avançarem em direção à boca de cena à vez e aí apresentarem o monólogo que a cada um respeitava.

Vv. 27-28: aqui são referidos os lugares mais emblemáticos do exercício do poder em Roma (o Campo Márcio, a Cúria, o Foro e os Rostra ou Tribuna dos Oradores).

Vv. 32-33: *scaenam tabulatam ... subito excitatam*: inicialmente, as representações decorriam num palco de madeira preparado por altura da realização dos espetáculos e de seguida desmontado. Só em fase posterior passou a haver edifícios estáveis em pedra e marcados pela monumentalidade (v. 33: *mole saxea*; v. 37: *saxeo fundamine*).

V. 42: *non hac causa huc prodii*: a expressão encontra um paralelo relativamente próximo no teatro de Plauto (*Rud.* 31: *nunc, huc qua causa ueni, argumentum eloquar*), anunciando a entrada no *argumentum* propriamente dito.

**Ator** (vv. 52-72): tal como anunciado no final da intervenção do Prólogo, a terceira parte preliminar da composição é preenchida pela intervenção de um *ludius* que faz de apresentador das personagens, função que, com estas características específicas, parece ocorrer somente em Ausônio.<sup>21</sup> Os *ludii* ou *ludiones* eram profissionais ligados ao mundo do espetáculo, que começaram por ser inicialmente executantes de danças de carácter sério ou paródico, conotados portanto com manifestações rituais religiosas (procissões) ou profanas (cortejos triunfais). Embora a sua etimologia seja discutida, é geralmente aceite como provável a derivação a partir de *ludus* e de *ludo*.<sup>22</sup> A intervenção do *ludius* serve, também, para sublinhar as disputas sobre a atribuição das máximas a determinados *sophoi*, contingência de que Ausônio mostra

---

21 Assim sustenta Green 1991: 597.

22 Vide Cazzuffi 2014: 45-48, para uma análise mais pormenorizada da natureza dos *ludii* e da função específica que esta figura desempenha no *Ludus Septem Sapientum*.

estar consciente e que constitui, de facto, uma das marcas da tradição relativa às figuras dos Sete Sábios.

V. 63: *‘plures hominum sunt mali’*: é uma tradução ligeiramente ampliada de οἱ πλεῖστοι κακοί, que mais adiante aparece vertida, pela boca de Bias, de forma mais sintética (v. 190: *‘plures mali’*).

Vv. 65-66: μελέτη τὸ πᾶν: mais adiante, na sua intervenção, Periandro dá, como agora, preferência ao equivalente latino *meditatio/meditor* (vv. 216, 218, 220, 223, 225), mas acolhe também a alternativa *curam* (226) e *curetis* (230).

V. 68: *‘optimus cunctis modus’*: na tradução, Ausónio expande a máxima grega ao juntar-lhe *cunctis*, mas mantém-se mais próximo do original quando coloca as palavras na boca de Cleobulo (v. 152: ἄριστον μέτρον *an sit optimus modus*).

## BIBLIOGRAFIA

Busine, A. (2002), *Les Sept Sages de la Grèce antique*. Paris, De Boccard.

Busine, A., “Les Sept Sages prophètes du christianisme. Tradition gnomique et littérature théosophique”, in H. Seng (Hrg.), *Theologische Orakel in der Spätantike*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, s.d. (Bibliotheca Chaldaica, 5), 257-279. [consultado em pre-print em Academia.edu: [https://www.academia.edu/8879120/Les\\_Sept\\_Sages\\_proph%C3%A8tes\\_du\\_christianisme.\\_Tradition\\_gnomique\\_et\\_litt%C3%A9rature\\_th%C3%A9osophique](https://www.academia.edu/8879120/Les_Sept_Sages_proph%C3%A8tes_du_christianisme._Tradition_gnomique_et_litt%C3%A9rature_th%C3%A9osophique)]

Cazzuffi, E. (2014), *Decimi Magni Ausonii Ludus Septem Sapientum*. Introduzione, testo, traduzione e commento. Zürich, Georg Olms.

Engels, Johannes, *Die Sieben Weisen. Leben, Lehren und Legenden* (München: C.H. Beck, 2010).

Green, R.P.H. (1991), *The Works of Ausonius*. Edited with Introduction and Commentary. Oxford, Clarendon Press.

Kim, L. (2009), “Historical fiction, brachylogy, and Plutarch’s *Banquet of the Seven Sages*”, in J. R. Ferreira, D. Leão, M. Tröster & P. B. Dias (eds.), *Symposion and Philanthropia in Plutarch*. Coimbra, Classica Digitalia, 481-495.

- Leão, D. (2010), “The Seven Sages and Plato”, in Stefania Giombini e Flavia Marcacci (orgs.), *Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di Livio Rossetti*. Passignano, Aguaplano - Officina del libro, 403-414.
- Leão, D. (2011, 2ª ed.), *Plutarco. O banquete dos Sete Sábios*. Introdução, tradução do Grego e notas. São Paulo, Annablume.
- Martin, Richard P. (1998), “The Seven Sages as performers of Wisdom”, in C. Dougherty & L. Kurke (eds.), *Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics*. Oxford, Oxford University Press, 108-128.

**LATIM**  
**HUMANISTA**

Página deixada propositadamente em branco



# **OS MANUAIS DE RETÓRICA ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII: APONTAMENTOS PARA UM ITINERÁRIO A PARTIR DO ESPÓLIO DA BPE**

**RHETORIC HANDBOOKS FROM 16TH TO 18TH CENTURIES:  
LANDMARKS IN AN ITINERARY BASED ON THE HOLDINGS OF  
THE PUBLIC LIBRARY OF ÉVORA**

ARMANDO SENRA MARTINS

CEC; UNIVERSIDADE DE LISBOA - UNIVERSIDADE DE ÉVORA

adsm@uevora.pt

121

CLÁUDIA TEIXEIRA

CECH-UC - UNIVERSIDADE DE ÉVORA

caat@uevora.pt

CASIMIRO AMADO

DEPARTAMENTO DE PEDAGOGIA E EDUCAÇÃO - UNIVERSIDADE DE ÉVORA

casimiro@uevora.pt

**Resumo:** Este texto pretende divulgar um conjunto de manuscritos, depositados nos fundos da Biblioteca Pública de Évora, escritos entre os séculos XVI e XVIII, que ilustram a evolução no ensino da retórica.

**Palavras-chave:** BPE; retórica; manuais.

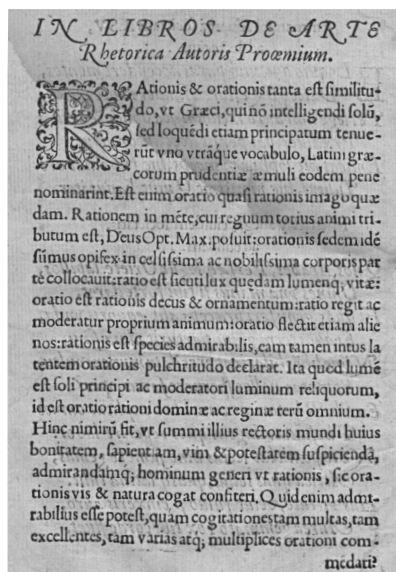
**Abstract:** This paper intends to introduce a set of manuscripts deposited in the Public Library of Évora (BPE), written between the sixteenth and eighteenth centuries, that document the evolution in the teaching of Rhetoric.

**Keywords:** BPE; Rhetoric; textbooks.

A retórica, enquanto componente indispensável da formação de um jovem, independentemente de este se destinar à carreira secular ou eclesiástica, foi alvo de uma produção textual extensa, que documenta os debates culturais e ideológicos que se desenvolveram ao longo dos séculos. Dessa produção, seleccionou-se, a partir do espólio da Biblioteca Pública de Évora (BPE), um pequeno grupo de textos cuja leitura permite reconstituir uma linha de evolução no ensino e nas tendências da retórica entre os séculos XVI e XVIII. O ponto de partida deste itinerário passa obrigatoriamente pelo manual de Cipriano Soares, S.J. De facto, o *De arte Rhetorica, libri tres, ex Aristotele, Cicerone, Quintiliano praecipue deprompti*, publicado em 1562 (tendo conhecido várias edições posteriores)<sup>1</sup>, constitui-se como obra de charneira que combina a tradição retórica do Renascimento com a cultura da Contra-Reforma.

---

<sup>1</sup> Flynn 1957: 257, observa que o compêndio foi publicado mais de 207 vezes entre 1562 e o século XVIII.



Cipriano Soares, *De arte Rhetorica*...

123

Dividido em três livros (o primeiro sobre a *inuentio*, o segundo sobre a *dispositio* e o último sobre a *elocutio*), o tratado constitui um exemplo de retórica pós-tridentina, uma vez que preconiza um ideal de eloquência cristã<sup>2</sup> que se define por uma ruptura com algumas práticas que o autor atribui à eloquência clássica.<sup>3</sup>

«Mas para que tanto maior possa ser a utilidade a colher da eloquência, esta deve ser cuidadosamente expurgada pelos preceitos cristãos. De facto, e como um bom agricultor faz a uma vide que se torna bravia e que se espalha com força para todos os lados, dominando-a

<sup>2</sup> *De arte Rhetorica*, Proêmio, fól. 6: *His tot, tantisque deletis maculis continuo existet illa diuina et coelestis Christianae eloquentiae pulcritudo. De arte Rhetorica*, III, fól. 116: (...) *illi profecto maximos et uberrimos fructus percipient, qui eam [sc. eloquentiam] ad Dei Op. Max. cultum ac venerationem diligentissime contulerint.*

<sup>3</sup> Flynn 1956: 369 comenta: «Thus by means of the classics Soares hoped to inculcate intellectual and moral ideals, purify them by Christian directives, and keep them elevated above pagan abuses.»

com o ferro, para assim a tornar mais produtiva em termos de fruto e melhor em termos de aspecto, assim também a eloquência, se lhe for amputada a inanidade dos erros em que caiu, por culpa dos homens que ignoravam as leis divinas, recuperará então a sua imagem admirável. Corte-se, pois, a licença de mentir, coisa severamente proibida pelos preceitos divinos mas facultada ao orador por Quintiliano e pelos antigos oradores; ampute-se a ousadia e esse péssimo vício de atacar os outros com injúrias, ofensas, maledicências, nas quais até Demóstenes e Cícero caíram; apare-se-lhe a arrogância e o vão apetite pelo elogio que embota a acuidade do espírito; faça-se ver que é perverso atirar poeira para os olhos dos ouvintes, para que não vejam a verdade, e corromper o voto e a opinião, o que era prática corrente de oradores gregos e romanos.»<sup>4</sup>

A retórica deixara, na verdade, de ser uma competência exigida para a vida política, tal como o fora para Bruni, Piccolomini e outros autores do primeiro humanismo: «Extinta qualquer forma de humanismo cívico, consolidada uma cultura do livro impresso, veio a retórica profana a alhear-se da doutrina da acção, mesmo quando reduziu a arte à *elocutio* e à *pronuntiatio*. Se a retórica do primeiro humanismo, fundada nos exemplos de Isócrates e de Cícero, se justificava pela sua relevância política, depois, ao longo do séc. XVI, acabou por conformar-se com uma

---

<sup>4</sup> De Arte Rhetorica, Proémio, fól. 5v-6: *Sed quo maior utilitas ex eloquentia percipi possit, Christianis praeceptis diligenter ea purganda est. Vt enim bonus agricola vitem, quem syluescit et in omnes partes nimia funditur, ferro coercens, tum fructu laetiolem, tum aspectu pulchriorem reddit: sic eloquentia si amputetur errorum inanitas, in quos delapsa est vitio hominum diuinas leges ignorantium suam admirabilem speciem recuperabit. Excidatur igitur mentiendi licentia, quam seuerè diuinis praeceptis interdicta oratori Quintilianus et antiqui rhetores concedunt: amputetur procacitas et vitium illud teterrimum lacerandi alios probis, contumeliis, maledictis, cui utinam ne Demosthenes et Cicero tantopere indulgissent, resecetur arrogantia et inanis laudis appetitus, quem aciem animi perstringit, intelligatur iniquum esse tenebras auditoribus offundere, ne verum perscipiant, et suffragium atque sententiam dicendo corrumpere, quodam Graecis et Romanis oratoribus est factitatum.*

finalidade puramente educativa; de *ars dicendi* a retórica transforma-se em *ars scribendi*.»<sup>5</sup>

A obra singulariza-se pelo seu formato didáctico, facto que, nos séculos posteriores, não seria despiçando para a sua consagração como manual de referência para o ensino da retórica.<sup>6</sup> A este aspecto acrescem ainda dois elementos que tornam o *De Arte Rhetorica* um texto tão importante: em primeiro lugar, o facto de esta obra não ser um comentário aos tratados latinos, mas um manual devidamente estruturado; em segundo lugar, o facto de incorporar, em paralelo com elementos ciceronianos e de Quintiliano (como o indicam o título e o proémio da obra),<sup>7</sup> a doutrina aristotélica. Todavia, relativamente às fontes, o autor intervém de forma, por vezes, crítica, marcando a distância que o separa delas.<sup>8</sup>

Relativamente à sua influência, uma das evidências de que a obra granjeou uma considerável divulgação pode ver-se na proliferação de desenvolvimentos (de que é exemplo a obra de João de Mendonça, *Prelecções de Rhetorica feitas sobre as do Padre Cipriano Soares com mais difusão*, 1626, BPE, cód. CXII/1-3 d), e de resumos que, conforme afirmou Aníbal Pinto de Castro, eram usados no ensino da retórica de nível pré-universitário a alunos que não se destinavam à vida eclesiástica<sup>9</sup> – resumos que, por outro lado, mostram também, de acordo com o

125

---

<sup>5</sup> Pereira 2010: 239.

<sup>6</sup> Flynn 1957: 257, observa: «Experience as a teacher of classical rhetoric had convinced Soarez that the classics were not designedly written for beginners. Still, so effective were the classics as a tool for teaching rhetoric that he meant to reduce the chief rules and pertinent illustrations to a diet that youthful students could digest and assimilate.»

<sup>7</sup> *De Arte Rhetorica*, Prefácio ao leitor, fól. A iii, v.: (...) *his tribus libris dicendis praecepta, quantum exiguae ingenii mei vires efficere et consequi potuerunt, complexus sum, ut iuuarem adolescentes ad legendos Aristotelis, Ciceronis et Quintiliani doctissimos libros, quis eloquentiae fontes continetur.*

<sup>8</sup> Sobre as fontes de Cipriano Soares, vide Pereira 2012: capítulo 3.4.

<sup>9</sup> Pinto de Castro 1973: 144: «A retórica fazia parte do ensino de colégios jesuítas como matéria para formar pregadores, mas também para a formação de jovens que não se destinavam à carreira eclesiástica e que eram admitidos nesses colégios antes do nível universitário. Documentam o ensino da retórica a esse nível os mss da BPE (...)»

mesmo autor, a adaptação do manual ao gosto barroco. De facto, as matérias teóricas, áridas, passam a ser apresentadas de uma forma mais apelativa, graças ao uso de ornamentos barrocos, patentes nos títulos rebuscados e imaginativos (e que, mais tarde, suscitarão a acrimónia de Verney)<sup>10</sup> e criativas formas de exposição, desenvolvendo, por exemplo, as metáforas de jardim, banquete, música, etc., como bem o exemplifica o manuscrito anónimo da Biblioteca Pública de Évora, intitulado *Fasciculus ex Cypriani viridario decerptus, sive Rhetoricae compendium* (BPE, cód. CXIII/1-27).

Embora Cipriano Soares se tenha tornado um modelo para o ensino retórico no século XVII, os manuais e compêndios produzidos em contexto jesuítico não se cristalizaram nesse modelo, tendo incorporado, por um lado, tratadistas contemporâneos e, por outro, literatura coeva (e.g. Camões, Sannazzaro, John Owen, Pierre-Juste Sautel, Bernard Bauhuys, etc.).

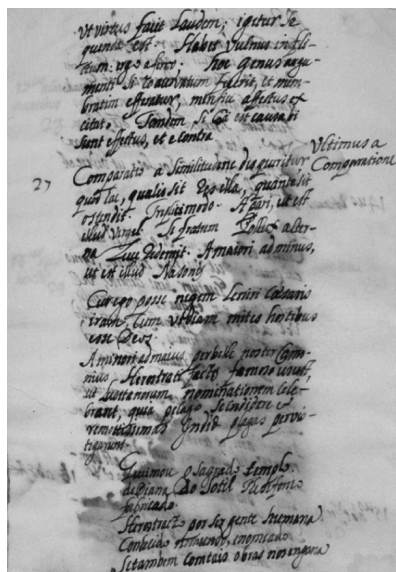
Exemplo desta evolução constitui o códice, datado do final do século XVII, intitulado *De arte Rhetorices* (BPE, cód. CXIII/1-5). Este tratado, embora, à semelhança do que sucede na *Arte* de Soares, trate as duas primeiras partes da retórica (*inuentio* e a *dispositio*), contém desenvolvimentos específicos que pretendem, por um lado, responder à necessidade de fornecer aos alunos elementos didácticos de apoio à composição latina e, por outro lado, aprofundamentos de aspectos particulares da retórica como, por exemplo, os afectos. Este último elemento, que em Soares é tratado de forma abstracta e ocupa um capítulo de pouco mais de uma página, é alvo de uma análise muito mais particularizada. Segundo o autor, o *orator* deve considerar, em uma adaptação de Cícero aos tempos modernos e à retórica eclesiástica, as características da audiência e as circunstâncias da pregação. Deste modo, são relevantes elementos como o sexo (pois as mulheres são mais propensas às lágrimas), as inclinações (quase sempre os filhos se assemelham aos pais ou às amas), os temperamentos (biliosos, fleumáticos...), os tempos

---

<sup>10</sup> L. A. Verney, *Verdadeiro Método de Estudar*. Vol. II: *Estudos Literários*, Lisboa, Sá da Costa, 1950: 119.

(uma coisa convém ao Carnaval, outra à Quaresma...), o estatuto social (e.g. se se pretende convencer um nobre ou um rico a fugir do pecado, convém dizer que essa fuga é um feito glorioso; se for a um pobre, será melhor dizer-lhe que é um ganho...), as idades, etc.

Outro exemplo desta inflexão barroca da retórica pode ver-se no códice intitulado *Orphea Rethorices cithera in quinque chordas seu partes distributa et eloquentiae plectro emodulata* (BPE, cód. CXIII/1-7), dividida em cinco partes (sc. *inuentio, dispositio, elocutio, memoria e pronuntiatio*) e «cantada com a lira da eloquência». Além da imagem barroca presente no título,<sup>11</sup> o manuscrito apresenta as particularidades de traduzir para português alguma terminologia latina (e.g. *Propositio quam lusitane uocamus assumpto*) e de fazer abundante uso de Camões para a ilustração dos preceitos retóricos.<sup>12</sup>



127

*Orphea rethorices cithera in quinque chordas...*

<sup>11</sup> Na mesma linha, embora com outra imagem, a do banquete, se integra o manuscrito anónimo *Dialogidia Retoricae* (BPE, cód. CXIII/1-4).

<sup>12</sup> Sobre este assunto, vide Gomes Pereira 1974: 160-178.

No contexto da retórica pós-jesuítica, encontra-se, nos fundos da BPE, um *Compendio das Instituições Rhetoricas de Quintiliano* (BPE, cód. 278 Manizola), assente em um paradigma inteiramente distinto. Não obstante o título, a obra não advoga um regresso a Quintiliano, mas apresenta antes um comentário que toma como ponto de partida o texto do autor latino, incorporando constantes referências a teóricos do séc. XVIII, como Heinécio e Balthasar Gibert.

Os *Apontamentos de Rhetorica* (1762) de José Caetano de Mesquita (BPE, cód. 494, Manizola), postilhas das lições proferidas no Colégio dos Nobres, constituem um testemunho do sistema de ensino da retórica após a reforma de Pombal. A estrutura da obra afasta-se da tradicional divisão dos tratados, privilegiando-se agora a necessidade de atender a critérios filológicos, de forma a garantir a autenticidade autoral e histórica das fontes. Com efeito, a preocupação em estabelecer as fontes essenciais para cada área disciplinar é uma constante neste tratado, como bem o expressam os seguintes excertos:

«Para a Logica hé excelente o nosso Vernei, Heinecio, Genovesi; todos elles trataraõ esta parte da Filosofia sem as futilidades dos Escolasticos; ensinando somente o util e ajuntando os preceitos da boa Arte Critica. Para a Ethica o Heinecio, ou Corsini, que escreveu elegantemente. Para a Politica os oito livros de Aristoteles, e a Politica de Bossuet tirada das Escrituras. (...) Para a [gramática] Latina temos a excelente Minerva de Sanches, e a nova Gramatica impressa em Barcelona, 1758. (...) Dos preceitos desta Arte [sc. História] escreveu Vossio, e Sciopio; mas melhor que todos, Fleuri no seu Prologo á Historia da Igreja (...).»<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> *Apontamentos de Rhetorica*, fols. 51r-51v. Outros exemplos podem colher-se em vários passos da obra, nomeadamente, em f. 51v: «A Critica he Arte que nos ensina a examinar bem a verdade dos factos, e o merecimento dos Autores, e das suas obras. Desta Arte escreveu Walchio na sua Diatribe Filosofica § 7, Genovesi na sua Logica, e o melhor pela clareza, e brevidade, Fleuri no lugar citado.»; fól. 57v: «em Portugues [depois de ter falados nos livros históricos latinos] Fr. Luis de Souza, de quem tratamos quotidianamente, João de Barros, e outros.»



O carácter iluminista do texto está, além disso, patente nas referências teóricas adoptadas, entre as quais pontuam Gibert, Heinécio e o próprio Verney, bem como na crítica ao gosto da oratória barroca.<sup>14</sup>

O anónimo *Tratado da Composição* (BPE, cód. 234 Manizola), também escrito em português, apresenta um conjunto de preceitos e teorias pensados para a língua portuguesa (embora tenha sempre presente autores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano). A obra foi composta depois de 1768, no ambiente cultural pombalino, como o comprova a remissão para a *Dedução Cronológica e Analítica*.<sup>15</sup> O tema do tratado, “a composição”, é definido pelo autor como «huma conveniente e apta estrutura, ou das palavras ou das oraçoens por causa do ornato. Consta de tres partes: ordem, junctura e numero.» O autor parte da composição entendida ao nível microtextual, ou seja, da articulação de palavras, passando para o nível da oração, e deixa para a parte final da obra o tratamento de características macrotextuais, como o estilo. Os modelos de estilo, que o autor recomenda, são Jacinto Freire de Andrade, a *Dedução Cronológica e Analítica* e até Racine, provavelmente por influência de Boileau.

Com estas obras do período pombalino termina uma linha que começara em Cipriano Soares e que se ampliara na produção barroca, observando-se agora uma tendência para sintonizar a retórica com os novos ideários filosóficos e com os novos horizontes culturais, os quais, além

<sup>14</sup> *Apointamentos de Rhetorica*, fól. 58r-58v: «[...] depois de mencionar os Antigos] tambem podemos ler alguns modernos para o pulpito; dentre os Franceses Massilon, e Bordallue; e dos nossos Diogo de Paiva, e o Vieira, lendose com a advertencia Critica de que, deixando arrastar do mau gosto do seu tempo, cahio em agudezas pueriz, e raciocinios falsos, e muitos defeitos, que facilmente podem enganar aquem não tiver estudado. Para a Advocacia, dentre os Franceses, Falon e Patru; dentre os nossos não sei nenhum, de cujos arrazoados, que andem impressos, nos possamos servir para exemplares.»

<sup>15</sup> *Tratado da Composição*, p. 37-38: «Os exemplos são a cada passo nos nossos Auctores Portuguezes, por ser ordinariamente esta composiçaõ mais accomodada à nossa Lingoa: podese ler o principio da devisaçõ nossa da deducçaõ chronologica, que offerece hum excelente exemplo.»

do cânone clássico, sempre valorizado, incorporam cada vez mais literatura e metaliteratura europeia, parte dela escrita em línguas modernas.

## **BIBLIOGRAFIA**

Castro, A. P. (1973), *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

Gomes Pereira, J. (1974), “Camões nas escolas jesuíticas do séc. XVIII”, In *Actas do Congresso A arte em Portugal no séc. XVIII. II Secção – Literatura. III Secção – Música, Bracara Augusta*, vol. XXVIII, n<sup>os</sup>. 65-66.

Flynn, L. J. (1957), “Sources and influence of Soarez’ *De Arte Rhetorica*”, *Quarterly Journal of Speech*, 43.3: 257-26.

Flynn, L. J. (1956) “The *De Arte Rhetorica* of Cyprian Soarez, S. J.”, *Quarterly Journal of Speech*, 42.4: 367-374.

Pereira, B. F. (2010), “A *Actio* no *De Eloquentia* de Tomé Correia (1591),” in Belmiro, F. P. e Várzeas, M. (eds.), *Retórica e teatro: a palavra em acção*. Porto, Universidade do Porto, 235-248.

Pereira, B. F. (2012), *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

# **O MILAGRE DAS ROSAS EM *DE VITA ET MORIBUS BEATAE ELISABETHAE LUSITANIAE REGINAE* DE PEDRO JOÃO PERPINHÃO**

**THE MIRACLE OF THE ROSES IN *DE VITA ET MORIBUS BEATAE ELISABETHAE LUSITANIAE REGINAE* BY PEDRO JOÃO PERPINHÃO**

HELENA MARIA RIBEIRO ALMEIDA COSTA TOIPA

CECH - UNIVERSIDADE DE COIMBRA

[helenacosta64@gmail.com](mailto:helenacosta64@gmail.com)

131

**Resumo:** A biografia da Rainha Santa Isabel, da autoria do padre jesuíta Pedro João Perpinhão, *De Vita et Moribus Beatae Elisabethae Lusitaniae Reginae*, composta entre 1557 e 1561, incluía o relato do milagre das rosas que, até aí, segundo o testemunho do autor, não aparecia nos documentos escritos relacionados com a vida da rainha e circulava apenas na voz do povo. Perpinhão parece já não ter tido acesso a duas biografias compostas na mesma época da sua, que também incluem o mesmo milagre. Todos esses relatos de meados do século XVI poderão ter sido originados por uma fonte comum.

**Palavras-chave:** milagre das rosas; Rainha Santa Isabel; fontes escritas; Pedro Perpinhão.

**Abstract:** The biography of Queen Saint Elizabeth, written by Jesuit priest Pedro João Perpinhão, *De Vita et Moribus Beatae Elisabethae Lusitaniae Reginae*, composed between 1557 and 1561, included the telling of the miracle of the roses which, until then, according to the author's

testimony, had not appeared in written documents related to the queen's life and only circulated by way of the people's voice. Perpinhão seems to not have had any access to two other biographies written during his age, which included the same miracle. All of these reports from mid XVI century could have had a common origin.

**Keywords:** miracle of the roses; Queen Saint ; written sources; Pedro Perpinhão.

Investido, pelos seus pares, nas funções de orador no Colégio das Artes, em Coimbra, quando este passou, em 1555, para a Companhia de Jesus, o padre jesuíta valenciano Pedro João Perpinhão<sup>1</sup> compôs e pronunciou as orações comemorativas do dia da Rainha Santa Isabel, a 4 de Julho, instituídas por decreto régio de D. João III, em 1556, de que resultaram *Laudationis in Beatam Elisabetham Lusitaniae Reginam libri tres*.

As informações recolhidas para as orações que compôs para 1557, 1558 e 1559, foram posteriormente utilizadas na composição de uma biografia da mesma rainha, terminada em 1561, *De Vita et Moribus Beatae Elisabethae Lusitaniae Reginae libri tres*<sup>2</sup>. *Constituem-se como fontes literárias principais dessa biografia o Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel, e dos seus boons feitos e milagres em sa vida e depouys da*

---

<sup>1</sup> Pedro Perpinhão nasceu em Elche, em 1530; fez os seus primeiros estudos em Orihuela, de acordo com as suas próprias palavras, e continuou-os em Valência, onde se graduou em Artes, em 1547. Em 1551, entrou para a Companhia de Jesus e dirigiu-se para Coimbra, para aí fazer o noviciado de dois anos; acompanhava-o seu irmão Luís Perpinhão. Em Portugal manteve-se, durante dez anos, exercendo funções de orador e professor de latim, retórica e grego, nos Colégios do Espírito Santo, em Évora, e das Artes, em Coimbra, quando este foi entregue por D. João III à orientação dos jesuítas. Entre 1561 e 1565 permaneceu em Roma, no Colégio Romano, no exercício das mesmas funções, com as quais ganhou grande reputação entre os seus companheiros. O último ano, já doente, passou-o entre Lyon e Paris, compondo e pronunciando vários discursos contra as ideias protestantes. Morreu em 1566, com 36 anos de idade. Para mais informação sobre a vida e obra de Pedro Perpinhão, leiam-se, entre outros, Lazzeri (Lazzari) 1749; Gaudeau 1891; Toipa 2011; Toipa 2011: 405-426; Montesinos 2014.

<sup>2</sup> Tanto as orações como a biografia se encontram em Perpiniiani 1749: tomo II. Será essa a edição seguida para as citações do texto.

morte, também conhecido por *Lenda* (ou *Legenda*) da Rainha Santa Isabel e as crónicas de D. Dinis e de D. Afonso IV, de Rui de Pina.

A *Lenda* é a primeira biografia da rainha, escrita provavelmente muito pouco tempo depois da sua morte e por alguém com quem ela convivia de perto. Foi publicada pela primeira vez por Frei Francisco Brandão na *Monarquia Lusitana*, parte VI, com o título de *Relaçam da vida da gloriosa Santa Isabel Rainha de Portugal*, o qual a copiou de um manuscrito que existia no Mosteiro de Santa Clara, do século XVI; posteriormente foi reeditada, com uma nova leitura, por José Joaquim Nunes, no *Boletim da classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa*, 1921, com o título *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel, e dos seus boons feitos e milagres em sa vida e depouys da morte*; tem sido ainda objecto de vários estudos<sup>3</sup>.

Para além destas fontes escritas, Perpinhão socorreu-se também de cartas e outros documentos fornecidos pela abadessa de Santa Clara, de decretos régios e papais, de registos tabeliônicos, que traduziu para latim, mas recorreu também a tradições locais, a relatos orais, apresentou o seu testemunho pessoal, visitou e descreveu lugares e monumentos que serviram de palco à vida desta rainha.

O texto de Perpinhão seria eventualmente um contributo para o processo de canonização em marcha, constituindo-se como a primeira e a mais completa biografia composta, quer em latim, quer em português, até esse momento; estaria terminado em 1561<sup>4</sup>, quando Perpinhão partiu para Roma, mas apenas seria publicado, pela primeira vez, em Colónia, em 1609. Para além dos dados biográficos e do registo aprofundado do

133

---

<sup>3</sup> Vasconcelos 1891-1894; Montes 1999; Dias 2009: 279-291; etc.

<sup>4</sup> Consta do códice 3308 da BNL intitulado *Rerum scholasticarum, quae a patribus, ac fratribus huius Conimbricensis Collegii scriptae sunt, Tomus Primus*. Este códice abrange um grande conjunto de composições dos jesuítas, em prosa e em verso, respeitante aos anos que vão de 1555 a 1572. Nele se encontram também todas as orações de Perpinhão ditas em Portugal, alguns exemplares da sua veia poética e um diálogo que terá sido representado a um de Setembro de 1556. É continuado pelo Códice 993 da BGUC, *Rerum scholasticarum quae a patribus ac fratribus huius Conimbricensis Collegii scriptae sunt tomus secundus*.

contexto histórico em que viveu a Rainha, o texto de Perpinhão apresenta também o rol dos milagres atribuídos à sua intercessão, constantes principalmente na referida *Lenda*. Outros há, no entanto, que aí não são mencionados, como por exemplo, o milagre das rosas, um dos mais populares, mais representados em termos iconográficos e celebrados na literatura.

O milagre das rosas, no entanto, não se encontra em fontes escritas anteriores a meados do século XVI, segundo testemunho de Perpinhão; por isso, quando o insere na sua biografia da Rainha, manifesta as suas reservas, para manter a sua credibilidade como historiador fiel à verdade dos factos assegurados por documentos escritos; mas não nega que tenha acontecido, mencionando a sua existência na tradição oral, que se traduzira já em manifestações artísticas, como o quadro existente em Santa Clara, junto do sepulcro da rainha, mencionado também noutros relatos contemporâneos do de Perpinhão (vd. infra).

#### Versão de Perpinhão:

*Como, um dia, trouxesse secretamente no regaço com que acudir a alguns pobres, [diz-se] que o rei, suspeitando do que ela levava ocultamente, e, talvez não por não querer que a esposa fosse tão generosa a dar aos miseráveis, mas por querer que, nisso, ela mantivesse a majestade real, lhe perguntara o que levava; e que Isabel, temerosa, não fosse ele proibi-la de o fazer de novo, no futuro, lhe respondera “rosas” e que por ordem imprevista de Dinis, abrindo o regaço, o que quer que trazia se converteu realmente em belíssimas rosas; e que o rei, estupefacto, nunca mais tentara impedi-la de novo; tanta esperança tivera ela em Deus, que, o que dissesse, sem qualquer dúvida, acreditava vir a acontecer; e que Deus, por outro lado, de tal forma lhe obedecera, que não permitira que se encontrasse, no seu regaço, outra coisa diferente do que ela dissera.*

*Isto encontrei eu escrito acerca da jovem Cassilda, filha do rei sarraceno de Toledo, cujas excelentes virtudes, feitos insignes e santíssimos ossos tornaram ilustre Boécio, aldeia da região de Burgos, onde viveu e morreu, abraçando*

a religião cristã. Com efeito, como, em casa do pai, influenciada por alguma chama celestial, alimentasse alguns cativos de guerra cristãos e os distraísse na prisão, diz-se que ela passou com o pai aquilo que dissemos ter-se passado entre Isabel e o marido. Sobre a Rainha, nunca o li, nem nos mais antigos, nem nos mais recentes monumentos de literatura, mas, por um lado, é celebrada pela permanente tradição do povo, que frequentemente guarda muitas coisas, sem escrita, transmitidas pelos antepassados, quase como que de mão em mão; e, por outro, assim está representada, no templo de Santa Clara, que ela edificou junto da cidade de Coimbra, num quadro, no altar da capelinha superior. Está, de um lado, Isabel, com aparência e vestimenta real: tem, na cabeça, a coroa, sinal de poder, e, no regaço, rosas, em parte brancas, em parte vermelhas, vestígios suficientemente evidentes do feito. A verdade é que essas representações não são anteriores ao reinado de D. Manuel, rei da Lusitânia. Pense cada um o que quiser; eu, porém, não vejo por que não haveríamos de ouvir a voz popular, quase como um testemunho da multidão.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Texto latino:

*Cum aliquando clam in sinu ferret, quod pauperibus quibusdam praeberet, Regem quid occulte gereretur suspicantem, ac forte non coniugem largiri miseris nolentem, sed regiam in eo maiestatem retinere uolentem, quaesisset quid portaret; Elisabetham timentem, ne id facere prohiberetur in posterum, respondisse, rosas; ac de improviso Dionysii iussu explicato sinu, quaecumque ferret, in rosas pulcherrimas esse conuersa; Regem stupefactum numquam iterum impedire esse conatum: tantam spem illam habuisse in Deo, ut quod diceret, id sine ulla dubitatione crederet futurum; Deum uero, sic illi gessisse morem, ut non aliud in sinu inueniri pateretur, quam quod illa dixisset.*

*Hoc ego de Casilda uirgine filia Toletani Regis Saraceni scriptum inueni, cuius excellentes uirtutes, insignia facta, sanctissimaque ossa Boetium pagum in agro Burgensi, ubi suscepta Religione christiana uixit et mortua est, illustrem reddiderunt. Nam cum in domo patria, caelesti quodam studio incensa Christianos bello captos aleret, et recrearet in ergastulis, idem ei cum patre contigisse traditur, quod Elisabethae diximus accidisse cum uiro. De Regina nusquam legi neque in uetustioribus, neque in recentioribus monumentis literarum: sed et constante fama uulgi celebratur, quae multa saepe sine literis a Maioribus quasi per manus tradita custodit; et in templo S. Clarae, quod illa ad urbem Conimbricam excitauit, in altari sacelli superioris sic est in tabula depictum. Stat ex altera parte Elisabetha regali habitu et uestitu: habet in capite coronam indicem potestatis, in sinu rosas partim candidas, partim rubras, uestigia facti satis manifesta. Verum illae tabulae non sunt antiquiores Emmanuele Lusitaniae Rege. Sentiat quisque quod uolet: ego non uideo cur non popularem uocem, quasi multitudinis testimonium quoddam, audiamus. (De Vita et Moribus B. Elisabethae Lusitaniae Reginae liber primus: 215-216 )*

Refere Perpinhão que conhecia já o mesmo milagre, mas atribuído a santa Cassilda, não referindo que também era atribuído a Santa Isabel da Hungria, tia-avó da Rainha Santa Isabel<sup>6</sup>; é, no entanto, provável que soubesse, pois o seu culto estava bem divulgado em Portugal<sup>7</sup>.

Perpinhão afirma não o ter visto escrito em textos recentes ou antigos. Não consta efectivamente da *Lenda*, nem das *Crónicas de D. Dinis* e *D. Afonso IV* de Rui de Pina. Também não é referido nos relatos históricos anteriores. Não há referências a milagres ou intervenções do sobrenatural, quando se fala de D. Isabel nos reinados de D. Dinis ou de D. Afonso IV, nem no *Chronicon Alcobacense*, nem na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, nem nos *Livros de Linhagens*. A *Crónica de 1419*, porém, já comporta alguns milagres; com efeito, a secção referente a D. Dinis apresenta cinco milagres atribuídos à Rainha, mas nenhum é o das rosas.

Rui de Pina apresenta os mesmos milagres da *Crónica de 1419*, no relato do reinado de D. Dinis, mas acrescenta outros diferentes, no relato do reinado de D. Afonso IV. Alguns destes não constam da *Lenda*, são retirados das escrituras públicas feitas pelos miraculados e suas testemunhas reportando o acontecimento, para memória futura. Rui de Pina revela o objectivo das recolhas de milagres ao descrever um dos mais conhecidos e divulgados:

“(…) e sobre as couzas que em sua morte, e enterramento, e dispous sobre seo moimento milagrosamente se passarão cõ algum fundamento de ser canonizada forão tiradas inquirições co muy perfeito exame das testemunhas, e por ellas brevemente achey que indo seu corpo pello caminho, sendo tão grandes quenturas do Sol, que nos corpos mortos cauzão corrupção, e fedor, a este vinhão as gentes cheyrar pello grande odor que delle saia, que era assi grande, e de bom cheiro, como se o levarão por hum grade, e muy florido rozal, e assi o fazia algum grosso

---

<sup>6</sup> Sobre a recorrência do milagre das rosas noutras regiões e protagonizado por outros santos, bem como sobre a pervivência literária deste episódio, leia-se Russo 2007: 33-79.

<sup>7</sup> Castro 2007.



humor que no dito corpo pellas fendas do ataúde saia.” (*Crónica de D. Afonso IV*, cap. XXIII).

Um outro texto que Perpinhão manifesta também conhecer e sobre o qual se pronuncia, na sua biografia da Rainha, é o *Ofício à Rainha Santa Isabel*<sup>8</sup>, composto por André de Resende, em 1551. Inspirado na *Lenda*, também este não inclui o milagre das rosas.

No entanto, anterior ao texto de Perpinhão, um opúsculo intitulado *Lenda da Rainha Dona Isabel chamada a Sancta mulher de’el-Rei Dom Denis a qual fundou a Casado Spirito Sancto da vila d’Alanquer*, provavelmente da autoria de Damião de Góis e escrito, de acordo com elementos fornecidos pelo texto, entre 1548 e 1557, apresenta também alguns milagres e um deles representa uma variação sobre o milagre das rosas: não é o pão/moedas que a rainha levava para acudir aos mais pobres que se transforma em rosas, mas as rosas que se transformam em dinheiro:

“Item mais se acha que fazendo-sse a dicta obra que passava huma moça com hum molho de rosas na mão per a par do dicto lugar onde a Rainha estava com suas donzellas vendo como trabalhavam e que huma das dictas donzellas pedio as rosas aa moça e as deu aa Rainha. A qual Senhora partindo-sse da obra deu a cada huum dos officiais huma das dictas rosas as quaes elles poseram a paar de seus fatos, e aa tarde querendo-se hir pera casa tomando cada hum a rosa que lhe fora dada se lhe converterão em dobras, do que espantados o forom logo dizer aa Rainha do que ella com muita devação e lágrimas deu graças a Deos e o mesmo fez el-Rey que ao presente ahi estava.”

Também Frei Marcos de Lisboa, na Segunda Parte das suas *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*, obra composta em 1557, mas apenas publicada em Lisboa em 1562, apresenta uma versão do milagre das rosas:

“Levava huma vez a Raynha sancta muytas moedas no regaço pera dar aos pobres, e encontrando a el Rey lhe perguntou que levava, e

---

<sup>8</sup> *Sanctae Elisabeth Portugalliae quondam Reginae Officium/ Resendio auctore/ Conymbricae 1551* (transcrito em Vasconcelos, II, 1891-1894: 45-59)

<sup>9</sup> Sousa 1987: 40.

ella disse, levo aquy rosas. E rosas vio el Rey, não sendo tempo dellas. E com este milagre se pinta a santa Rainha em algumas partes.” (Livro VIII, Cap. XXXI)

Também de 1560 é a *Vida e milagres da gloriosa Raynha sancta Ysabel, molher do catholico Rey dom Dinis sexto de Portugal*, publicada pelos mordomos da Confraria da Rainha Santa Isabel, que afirmam, na dedicatória à rainha D. Catarina, “ que ho mays della foy tirado da [vida] que as madres de sancta Clara de Coymbra entre sy tem, mal escrita, e com palavras antigas que a não deyxam entender.”<sup>10</sup> Inclui, no conjunto dos milagres, o das rosas, acrescentando-lhe um pormenor:

“Sabido he como a gloriosa raynha dava muytas e muy grossas esmolos. El rey do Dinis nam era tanto disso: e dezialhe que não destribuyse tantas. E hum dia trazia a gloriosa Raynha na aba de hum sua cota hum soma de dinheiro pera dar a pobres, encontrou-se com el Rey que lhe perguntou que levava. Respondeo Senhor rosas. E querendo-as elle ver, foy assi, que sendo ho tempo muyto fora dellas ho dinheiro se tornou em rosas. E em memoria deste final chama hum das portas do mosteyro de sancta Clara a porta da rosa, por as esmolos que a ella mandava dar a gloriosa Raynha. E em algumas partes estaa pintada com as abas cheas de rosas.”

Perpinhão afirma não ter visto este milagre escrito, nem em textos antigos nem em textos recentes. É provável que já não tivesse tido acesso a estes últimos testemunhos referidos, a *Vida* editada pelos mordomos da Confraria de Santa Isabel<sup>11</sup> e o relato de Fr. Marcos de Lisboa. Tratava-se

---

<sup>10</sup> Referem-se à *Lenda*, de que as freiras de Santa Clara tinham cópia. Perpinhão refere-se a esta obra com palavras semelhantes.

<sup>11</sup> O manuscrito 378 da Biblioteca Nacional de Lisboa, para além das crónicas dos primeiros reis de Portugal, atribuídas a Duarte Galvão, inclui uma *Vida e milagres da Rainha Santa Izabel*; esta biografia reproduz também o episódio do milagre das rosas. Não se trata, no entanto, de uma obra anterior ao texto de Perpinhão, susceptível de lhe servir de fonte escrita, uma vez que é simplesmente uma cópia manuscrita (irregular e incompleta) desta *Vida* editada pelos Mordomos; as primeiras linhas da página 211 do códice, onde começa a biografia da rainha, não deixam dúvidas:

de um milagre divulgado pelo voz do povo, que poderá ter conhecido maior projecção após o reinado de Manuel, durante o qual ocorreu a beatificação da rainha. A presença de um quadro com a representação desse motivo, no mosteiro de Santa Clara, terá ajudado também a sua afirmação. Com efeito, o poder curativo da Rainha fora ainda recentemente divulgado e conhecera grande projecção, por iniciativa de Martim de Azpilcueta Navarro, cuja sobrinha, Ana de Azpilcueta, freira em Celas, fora curada por intercessão da Rainha<sup>12</sup>. Terá sido desta graça obtida que resultou o ex-voto guardado no Museu Machado de Castro, mandado fazer por Martim de Azpilcueta Navarro, em agradecimento<sup>13</sup>; é provavelmente a esse quadro que se refere Perpinhão, bem como Fr. Marcos de Lisboa e a *Vida*.

---

“Maravilhoso he nosso Senhor Deos nos seus sanctos, e maravilhoso nas suas obras, tal se mostrou no engrandecimento da gloriosa Raynha sancta Ysabel, e de sua confraria. Despoys de termos impressa a sua vida e alguns milagres seus a quatro de Julho que he ho dia em que a gloriosa Raynha faleceo, e em que começou a festejar com solene procissam de cada ano ao seu nome, e a sua confraria, quis maravilhosamente mostrar quanto se glorificava das honras dos seus sanctos.”

<sup>12</sup> Perpinhão conta o episódio de Ana de Azpilcueta e o papel de seu tio, Martim de Azpilcueta Navarro, Professor de Prima, em Cânones, na Universidade de Coimbra, entre 1538 e 1554, cuja autoridade terá tido peso na promoção do culto da Rainha e deste milagre em particular:

*Sed tota res Martini Azpilcuetae Navariensis cura, cuius eximia iuris pontificii prudentia magnum attulit Hispaniae uniuersae lumen, publicis literis comprehensa est, ne qua ei finem afferat uetustas. (De uita et moribus..., p. 381)*

*Todo o caso foi exposto, em escrituras públicas, para que a antiguidade não causasse o seu fim, pelo empenho de Martim Azpilcueta Navarro, cuja notável prudência em direito pontifício trouxe grande luz a toda a Hispânia.*

<sup>13</sup> Gomes 4/8/2014: <https://www.facebook.com/groups/154218401370519/search/?query=%20saul%20gomes>

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4373685516854&set=pcb.553202758138746&type=3&theater>

## BIBLIOGRAFIA

- Brandão, F. (1672), *Monarquia Lusitana*, Lisboa, Off. Ioam da Costa, Parte VI. (Ed. fac-similada: intr. de A. Silva Rego, notas de A. A. Banha de Andrade, A. Dias Farinha, Eduardo dos Santos e M. Santos Alves, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1980).
- Castro, A. P. (ed.) (2007), *A coroa, o pão e as rosas. VIII centenário do nascimento de Santa Isabel de Hungria*. Coimbra.
- Gaudeau, B. (1891), *De Petri Ioannis Perpiniani uita et operibus (1530-1566)*, Parisiis, apud RetauxBray Editorem.
- Gomes, S. (4/8/2014) <https://www.facebook.com/groups/154218401370519/search/?query=%20saul%20gomes>.
- Lazeri, P. (1749), *De Vita et Scriptis Petri Ioannis Perpiniani Diatriba*, Roma, Typis Nicolae et Marci Palearini.
- Montes, M.<sup>a</sup> I. C. (1999), *Vida e milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal*. (Edição e Estudo). Dissertação de mestrado dactilografada, Lisboa.
- Montesinos, D. D. M. (2014), *Pedro Juan Perpiñán. Vida y Obra: Oratoria y Poesía Latina (Elche 1530-París 1566)*. Universidad de Murcia.
- Nunes, J. J. (1921), “Vida e milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal. Texto do século XIV restituído à presumível forma primitiva.”, *Boletim da Classe de Letras*, 13, pp. 1292-1304 (Introdução) e pp. 1307-1384 (*Livro que fala da boa vida que fez a Raynha de Portugal, Dona Isabel, e dos seus boons feitos e milagres em sa vida e depouys da morte*).
- Perpiniani, P. I. (1749), *Opera* (3 tomos). Roma, Typis Nicolae et Marci Palearini.
- Pina, R. (1977), *Crónicas (D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis, D. Afonso IV, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II)*, Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto, Lello e Irmão Editores.
- Rerum scholasticarum, quae a patribus, ac fratribus huius Conimbricensis Collegii scriptae sunt, Tomus Primus* (códice 3308 da BNL).
- Russo, M. (2007), “Isabella d’Aragona, Regina del Portogallo, “Rainha Santa”: la tradizione manoscritta e il miracolo delle rose”, In *Donne Sante Sante Donne*, a cura di Associazione F.I.D.A.P.A. Sette Città, Viterbo, 33-79.

- Sousa, T.A. (1987), “*Lenda da Rainha D. Isabel. Códice iluminado da B.N.*” Introdução e leitura crítica de Teresa Andrade e Sousa, Separata da Revista da Biblioteca Nacional. Série 2. Vol. 2 (1), 23-48.
- Toipa, H. C. (2001), *A obra de Pedro João Perpinhão em Portugal*, ad maiorem Dei gloriam. Universidade Católica Portuguesa.
- Toipa, H. C. (2011), “O percurso de Pedro João Perpinhão em Portugal”, *Humanitas*, 63: 405-426.
- Vasconcelos, A. R. (1891-1894), *Evolução do culto de Dona Isabel de Aragão, esposa do rei lavrador, D. Dinis de Portugal (a Rainha Santa)*. Reprodução fac-similada da edição de 1891-1894. Prefácio e Introdução de Manuel Augusto Rodrigues, 2 vols., Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1983.
- Vida e milagres da gloriosa Raynha sancta Ysabel, molher do catholico Rey dō Dinis sexto de Portugal. Com o compromisso da cōfraria do seu nome, e graças a ella concedidas.* Lisboa, MDLX.
- Vida e milagres da Raynha Santa Izabel molher delrey dom dinis deste nome o primeiro Rey de Portugal, o 6ª fª delRey dom pedro daragão* (códice 378).

Página deixada propositadamente em branco

# **DIDÁTICA DAS LÍNGUAS CLÁSSICAS**

Página deixada propositadamente em branco



# OFICINAS DE DIDÁTICA DO LATIM: UMA PROPOSTA DE MATERIAIS E RECURSOS

## WORKSHOP IN DIDACTICS OF LATIN: PUTTING FORWARD MATERIALS AND RESOURCES

ANA BALULA

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO “DIDÁTICA E TECNOLOGIA NA FORMAÇÃO  
DE FORMADORES”

ESTGA - UNIVERSIDADE DE AVEIRO

balula@ua.pt

145

CLÁUDIA CRAVO

CECH - UNIVERSIDADE DE COIMBRA

claudiacravo@hotmail.com

SUSANA MARQUES

CECH - UNIVERSIDADE DE COIMBRA

smp@fl.uc.pt

**Resumo:** Como é do conhecimento geral, o ensino das Línguas Clássicas tem vindo a perder expressão no contexto português. A recente oficialização da disciplina de “Introdução à Cultura e às Línguas Clássicas” para o Ensino Básico, como oferta de escola, veio ajudar a revitalizar o interesse nesta área. Consequentemente, têm sido promovidas algumas iniciativas de formação para apoiar os professores envolvidos.

Este foi, assim, um dos principais objetivos subjacentes à criação das *Oficinas de Didática do Latim*, que se realizaram em *e-learning* e agregaram professores de todo o país. Neste trabalho, apresenta-se em detalhe um dos produtos destas Oficinas, mais concretamente um conjunto de materiais e recursos especialmente dirigido a Clubes e Projetos de Escola. Além disso, a título de exemplo, também se avança com possibilidades de didatização, tendo em conta as Metas Curriculares definidas para algumas disciplinas de 5.º ano, numa perspectiva de interdisciplinaridade.

**Palavras-chave:** ensino do Latim; didática do Latim; formação de professores; formação contínua; Cultura e Línguas Clássicas.

**Abstract:** As widely known, the teaching of Classical Languages has been losing expression in the Portuguese context. The recent formalization of the discipline “Introduction to Classical Culture and Languages” for primary education, as school offer, came to help revitalize the interest in this area. Consequently, a series of training initiatives have been developed to support the teachers involved. This was thus one of the main objectives underlying the creation of an e-learning Workshop in Didactics of Latin, which involved teachers from all around the country. In this paper, one of the products of these workshops is depicted, specifically a set of materials and resources to be used in Clubs and School Projects. In addition, didactization possibilities are also put forth, taking into account the Curricular Targets set for some 5<sup>th</sup>-grade courses, from an interdisciplinary viewpoint.

**Keywords:** Latin teaching; didactics of Latin; teacher training; continuous training; Classic Culture and Languages.

## CONTEXTO

Numa sociedade dominada pela cultura da imagem e pelo mundo cibernético, que se impõe de modo irrevogável, os professores de Estudos

Clássicos são, mais do que nunca, impelidos a inovar e a renovar os seus métodos de ensino. Tal premência tornou-se mais evidente quando, no final do ano letivo de 2014/2015, se conseguiu que o Ministério da Educação e Ciência (MEC) oficializasse a disciplina de “Introdução à Cultura e às Línguas Clássicas” para o Ensino Básico, como oferta de escola. Esta proposta foi implementada em vários estabelecimentos de ensino já em 2015/2016, o que ilustra a imediata receptividade aos temas clássicos.

Muitas pessoas têm vindo a trabalhar com afinco na tentativa de apoiar a lecionação desta disciplina, o que se tem traduzido na realização de Círculos de Estudos proporcionados por Centros de Formação, bem como na criação de uma página do MEC<sup>1</sup>, na qual se apresenta o enquadramento geral da disciplina, informação sobre projetos na área e se disponibiliza um *Forum* de apoio aos professores. Na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), aqueles que lidam mais de perto com a formação inicial de professores têm vindo também a procurar contribuir de forma empenhada para apoiar todos quantos se dedicam ao ensino dos Estudos Clássicos no Ensino Básico e Secundário. Um grupo de docentes do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH) e do Centro de Investigação “Didática e Tecnologia na Formação de Formadores” (CIDTFF) uniu esforços e implementou as *Oficinas de Didática do Latim*<sup>2</sup> (ODL). O objetivo principal das ODL, que decorreram durante todo o mês de outubro de 2015, consistiu em levar os participantes a reciclar e a reinventar, de forma colaborativa e partilhada, os seus conhecimentos na área da Cultura e das Línguas Clássicas, fazendo uso, sempre que assim entendessem, das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC). Com esse intento, foi concedida ênfase particular

147

---

<sup>1</sup> Vide <http://www.dge.mec.pt/introducao-cultura-e-linguas-classicas>.

<sup>2</sup> As *Oficinas de Didática do Latim* foram promovidas pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra e pela Associação Portuguesa de Estudos Clássicos e contaram com o apoio do Núcleo de Estudos em Ensino da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e do Projeto Especial de Ensino a Distância da Universidade de Coimbra.

ao uso efetivo de ferramentas (TIC) para a produção e didatização de materiais, no contexto específico do ensino do Latim. Pretendeu-se, assim, suprir a falta de oferta de formação específica, a nível nacional, nesse domínio.

As ODL foram muito participadas e geraram discussões interessantes e pertinentes, bem como propostas concretas de planos de aula originais e inovadores na área da Didática do Latim e da Cultura Clássica. Apresenta-se aqui um exemplo dos trabalhos realizados, procurando servir, em especial, professores que se encontram neste momento a lecionar a disciplina de “Introdução à Cultura e às Línguas Clássicas”, e sobretudo quem está a desenvolver trabalhos no âmbito de Clubes ou Projetos de Escola. Serão ainda descritos alguns pressupostos tidos em conta aquando da criação dos materiais, nomeadamente no que diz respeito à sua adequação ao nível de ensino (2.º ciclo do Ensino Básico) e à forma como a temática e a abordagem didática se poderiam articular com outras disciplinas do currículo, neste caso, do 5.º ano, como se passa a descrever.

148

## **PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO**

Em termos gerais e tal como se apresenta abaixo, os materiais propostos incluem cinco questões (Q), que incidem sobre três áreas temáticas: a saudação (Q1), as partes do corpo (Q2 e Q3) e o vestuário e adereços romanos (Q4 e Q5). Tratando-se de temas diferentes, procurou-se conferir alguma unidade à ficha de trabalho, criando um enredo lógico e realista, formulado imediatamente antes de cada uma das atividades, para que os alunos sentissem alguma empatia com o que lhes era pedido. Por outras palavras, foi imaginada uma figura com a qual os alunos se podiam facilmente identificar através do próprio enredo da história – ou seja, o André, que tinha visto um pequeno vídeo no *Youtube* (Q1), que se transportou para a época retratada no vídeo e que desenhou a

sua visão de um soldado (Q2), etc. Quanto às ilustrações, estas foram criadas por um aluno de 5.º ano e por um investigador do CECH, José Luís Brandão, o que permitiu resolver questões de direitos de autor, reforçar a fiabilidade histórica e garantir alguma coesão interna à parte gráfica. Paralelamente, e com base na própria ficha de trabalho, foram ainda desenvolvidos alguns exercícios *online* com recurso a três ferramentas de criação de conteúdos, a serem usados em contexto de aula ou fora de aula, de acordo com o que o professor considerar mais adequado.

Em termos de opções didático-pedagógicas subjacentes aos diversos exercícios criados, no que diz respeito à Q1, esta foi pensada com dois objetivos: por um lado, para dar início ao enredo contextual, transversal a toda a ficha; por outro lado, para apresentar formas de saudação em língua latina. Estas recuperam terminologia muito próxima da que se usa na língua portuguesa – *bene* ('bem'), *male* ('mal'), etc. –, o que, em combinação com a componente visual usada (imagens dos soldados), permite uma fácil identificação/compreensão, por parte dos alunos, do vocabulário apresentado. Todavia, é introduzido algum grau de dificuldade (relativa) com o vocábulo *meliuscule*, através do qual o professor pode chamar a atenção dos alunos para a construção de diminutivos, e com o termo *mediocriter* que, por analogia com o Português, pode induzir os alunos a uma tradução imprecisa, pelo que carece de explicação por parte do professor.

Do ponto de vista da estratégia didática, e ainda que tradicionalmente o Latim não seja entendido como língua de comunicação *per se* (Carlon 2013), considera-se que as expressões e o vocabulário em causa podem ser utilizados oralmente em contexto de aula, para que os alunos comecem a familiarizar-se com a pronúncia do Latim.

Em relação à Q2 e à Q3 da ficha de trabalho em análise, na primeira (Q2), a estratégia utilizada foi a descrita para a Q1 (seguindo exatamente os mesmos pressupostos didáticos). Já no que diz respeito à Q3, optou-se por tratar vocabulário latino referente a diversas partes do corpo e por solicitar aos alunos que encontrassem o termo correspondente

em Português. Ainda que seja apresentada de forma inversa (do Latim para o Português), esta opção didática, tal como a anterior, também permite que os alunos desenvolvam o seu raciocínio lógico e analítico no processo de associação de étimos. Trata-se de uma estratégia que promove o reforço positivo que é dado ao aluno, uma vez que se baseia no conhecimento que este detém da sua própria língua materna.

Foram ainda incluídos exemplos de expressões fixas, relacionadas com as áreas vocabulares em causa, que podem ser interessantes para entender algumas expressões (idiomáticas ou não) ainda hoje usadas em Português no nosso dia-a-dia. Esta é uma opção que pode igualmente ser vantajosa para o alargamento vocabular dos alunos em ambas as línguas.

Ainda em relação ao tema do corpo humano, foi criada uma apresentação com a ferramenta *Popplet*<sup>3</sup>, intitulada *Corpus Humanum*<sup>4</sup>. Este recurso didático online pode ser usado com finalidades diversas, dependendo das características da turma em causa, assim como dos objetivos do professor. A título de exemplo, poderá ser utilizado para identificar/discutir a proximidade semântica de palavras portuguesas derivadas dos étimos latinos apresentados ou para incentivar a tradução dos vocábulos latinos com base na sua similitude com as formas portuguesas correspondentes. Deste modo, poderá funcionar como síntese para estudo autónomo do aluno, ou ser projetado pelo professor antes de se realizarem os exercícios em causa (Q2 e Q3), para explorar o vocabulário oralmente, para corrigir a resposta dos alunos à Q2, ou para consolidar (numa aula posterior) o que foi abordado na ficha de trabalho.

No que concerne à Q4 e à Q5, estas incidiram sobre a área temática do vestuário e adereços romanos. Na Q4 é pedido aos alunos que organizem as letras dadas para descobrirem a palavra latina que corresponde à imagem; na Q5 é-lhes solicitado que façam um autorretrato

---

<sup>3</sup> Esta ferramenta está disponível em <http://popplet.com/app/#/public>. Para mais detalhes vide <http://ed-uc.uc.pt/moodle/mod/page/view.php?id=14885>, área denominada *Instrumenta et Fontes* nas ODL.

<sup>4</sup> Esta apresentação online está disponível em <http://popplet.com/app/#/2758073>.

usando peças de vestuário e adereços romanos. O primeiro exercício pode considerar-se de maior complexidade, embora este aspeto dependa dos conhecimentos dos alunos e das estratégias complementares aplicadas pelo professor. A título de exemplo, para alunos com pouco (ou nenhum) contacto prévio com o Latim, fica a sugestão de trocar a ordem da Q5 com a Q4 ou de combinar os dois exercícios, incitando os alunos a descobrir os vocábulos pedidos na Q4 com base na listagem apresentada na Q5.

Para a área temática do vestuário e adereços romanos foram também criados dois exercícios de palavras-cruzadas *online*, desta feita utilizando a ferramenta *HotPotatoes*<sup>5</sup>, intitulados *Vestimenta Viri* e *Vestimenta Mulieris*<sup>6</sup>. Realça-se que os exercícios foram pensados em Latim (incluindo as instruções), solicitando-se que se insira a palavra portuguesa correspondente à palavra latina apresentada. Estes exercícios podem servir para consolidar os conhecimentos dos alunos (numa perspetiva de trabalho autónomo em casa ou em sala de aula) ou para corrigir as respostas à Q5, uma vez que o que se altera é o suporte, mas o vocabulário em estudo é o mesmo.

Por último, criou-se ainda um exercício de resposta múltipla e de resposta curta em *Socrative*<sup>7</sup>, intitulado *Corpus Humanum et Vestimenta*<sup>8</sup>. Trata-se de um exercício que pode ser projetado e realizado em aula (oralmente ou usando um computador pessoal, *tablet* ou *smartphone*) ou ser disponibilizado pelo professor em ambiente *online*, para os alunos

<sup>5</sup> Esta ferramenta está disponível em <http://hotpot.uvic.ca/>. Para mais detalhes vide <http://ed-uc.uc.pt/moodle/mod/page/view.php?id=14885>, área denominada *Instrumenta et Fontes* nas ODL.

<sup>6</sup> Exercícios disponíveis em <http://ed-uc.uc.pt/moodle/mod/page/view.php?id=14887> (Plano de aula 10> Materiais).

<sup>7</sup> Esta ferramenta está disponível em <http://www.socrative.com/>. Para mais detalhes vide <http://ed-uc.uc.pt/moodle/mod/page/view.php?id=14885>, área denominada *Instrumenta et Fontes* nas ODL.

<sup>8</sup> Estes exercícios estão públicos e podem ser importados depois de instalada a ferramenta localmente, usando o código: SOC-18540068.

acederem fora de aula. Tal como o nome indica, pode ser usado como exercício de síntese das temáticas abordadas em aula.

Por fim, resta acrescentar que a estratégia do professor pode sempre ir mais além da mera apresentação de vocabulário, na medida em que estamos perante conteúdos temáticos que podem facilmente articular-se com disciplinas curriculares de 5.º ano, como se passa a exemplificar na secção que se segue.

## ARTICULAÇÃO DIDÁTICA INTERDISCIPLINAR

Como relevam alguns autores (e.g. Fendt 2000, Pappas 2005), as línguas têm uma vertente transversal na sua natureza e o seu ensino e aprendizagem é mais eficaz quando acontece em contexto e numa perspetiva interdisciplinar. Assim, do ponto de vista da possibilidade de articulação dos materiais propostos com outras disciplinas que constam do currículo de 5.º ano, foram analisados os Programas e as Metas Curriculares disponíveis no *site* do MEC<sup>9</sup> e concluiu-se que essa articulação se pode concretizar, por exemplo, com as disciplinas de Português<sup>10</sup> e de História e Geografia de Portugal<sup>11</sup>.

No que concerne à disciplina de Português, o papel do Latim é totalmente incontornável, desde logo se se atender à história da língua. Ainda assim, e como mero exercício teórico, analisou-se o documento “Programa e Metas Curriculares de Português do Ensino Básico” (em particular para o 5.º ano) no intuito de tentar identificar para que domínios de referência, objetivos e descritores de desempenho se poderiam rentabilizar os materiais e recursos acima apresentados.

---

<sup>9</sup> Vide <http://www.dge.mec.pt/programas-e-metas-curriculares-0>.

<sup>10</sup> Vide [http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Basico/Metas/Portugues/pm-cpeb\\_julho\\_2015.pdf](http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Basico/Metas/Portugues/pm-cpeb_julho_2015.pdf), p.68.

<sup>11</sup> Vide [http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ficheiros/eb\\_hgp\\_metas\\_curriculares\\_2\\_ciclo.pdf](http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ficheiros/eb_hgp_metas_curriculares_2_ciclo.pdf), p.6.



Conclui-se que o domínio de referência mais óbvio é o da ‘Gramática’, mais especificamente traduzido em dois objetivos:

- no objetivo “23. Explicitar aspetos fundamentais da morfologia” e nos descritores de desempenho “1. Deduzir o significado de palavras complexas a partir dos elementos constitutivos (radical e afixos)” e “2. Detetar processos de derivação de palavras por afixação (prefixação e sufixação)”. Tal como em Português, também as palavras latinas podem ter vários elementos constitutivos. Partindo do vocabulário trabalhado na Q3 e em articulação com o professor de Português, podem explicar-se termos como por exemplo: *supercilium*: *super* ‘acima de’+ *cilium* ‘pálpebra’ > ‘acima da pálpebra’; de *supercilia* (plural de *supercilium*) derivou o termo português ‘sobrancelha’ (‘sobre’ + ‘celha’). Em relação aos processos de derivação de palavras, poder-se-ia partir, por exemplo, de vocábulos como *digitus*, *nasus*, *oculus* para explicar, respetivamente, termos como ‘digitalizar, nasalidade, oculista’, todos eles derivados por sufixação; ou da palavra *caput* para explicar vocábulos portugueses como ‘decapitar, decapitação’, derivados por prefixação.

153

- no objetivo “26. Reconhecer propriedades das palavras e formas de organização do léxico.” e mais concretamente nos descritores de desempenho “1. Identificar e estabelecer relações de significado entre palavras: sinonímia e antonímia.” e “2. Identificar e organizar famílias de palavras.” Ainda usando o vocabulário abordado na Q3 e a título de exemplo, a partir do vocábulo *manus* poder-se-ia elaborar uma família de palavras do género ‘manual, manípulo, manusear, manufatura, etc.’; a partir de *dens*, ‘dental, dentífrico, dentista, etc’; a partir de *digitus*, ‘digital, dígito, digitalização, etc’; a partir de *os*, *oris* ‘ósculo (de *osculum*, diminutivo de *os*, a significar ‘boca pequenina’), oral, oralidade, etc.’.

No que diz respeito à disciplina de História e Geografia de Portugal, e mais uma vez tendo em conta o exposto no documento “Programa e Metas Curriculares de História e Geografia de Portugal do Ensino Básico” (5.º ano), o domínio de referência que sobressai é “A Península Ibérica: dos primeiros povos à formação de Portugal (século XII)”, em particular no que concerne ao subdomínio “Os Romanos na Península Ibérica”, nomeadamente em dois objetivos:

- no objetivo “Conhecer e compreender o processo de conquista romana da Península Ibérica”, sobretudo no descritor de desempenho “5. Caracterizar (economicamente, socialmente e politicamente) os lusitanos por oposição aos romanos.” Tendo por base o vocabulário tratado e as imagens apresentadas na Q4 e na Q5 e, eventualmente, em coordenação com o professor de História e Geografia de Portugal, poderia sublinhar-se a ideia de que, embora a língua seja a herança principal da presença romana na Península Ibérica, a influência deixada pela romanização em terras lusitanas aconteceu nos mais diversos domínios, até no próprio modo de vestir. Seria interessante, a esse respeito, citar Plutarco, *Sertório* 14.3-4, onde, a propósito da importância da educação do povo lusitano, se refere, entre vários outros aspetos, que os Lusitanos sentiam um grande prazer ao verem os filhos irem à escola vestidos com togas bordadas ao estilo romano, que Sertório fazia questão de pagar<sup>12</sup>. Em relação ao vestuário, será também curioso chamar a atenção dos alunos para nomes portugueses de indumentária, decalcados do Latim, usados ainda atualmente na tradição litúrgica, que é por natureza conservadora: ‘estola, dalmática, túnica, etc’.

- no objetivo “Conhecer e compreender as mudanças operadas na Península Ibérica durante a romanização”, em especial no descritor

---

<sup>12</sup> Vide comentário à tradução deste passo in Morais 2015: 368.

de desempenho “4. Conhecer a origem latina da Língua Portuguesa”, que, por sua vez, também remete para a análise feita no âmbito da disciplina de Português.

É importante realçar que nesta secção não se esgotaram todas as hipóteses de interdisciplinaridade com disciplinas do 5.º ano e muitas outras poderiam ser equacionadas no âmbito do 2.º e do 3.º Ciclos – pode ser disso exemplo a possibilidade de articulação com a disciplina de Ciências Naturais, nomeadamente no que se refere ao sistema esquelético (cf. e.g. *umerus, cubitus*), ou com as disciplinas de Educação Visual e de Educação Tecnológica, no que diz respeito a texturas, padrões, técnicas de desenho no geral, etc.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em jeito de balanço, pode-se afirmar que a modalidade em *e-learning* e o enfoque das ODL num público-alvo específico permitem, efetivamente, uma interação constante e profícua entre os participantes. Esta opção potenciou o envolvimento de um conjunto de pessoas heterogeneamente distribuído em termos geográficos, desde Braga até ao Porto, passando por Coimbra, Figueira da Foz, Lisboa, e indo até ao Algarve e mesmo aos Açores. É ainda significativo salientar-se que, para além dos materiais aqui apresentados, foram discutidas mais 11 propostas de plano de aula e respetivos materiais. Tendo em conta a duração das ODL (1 mês) e o facto de a maioria dos participantes não estar em dedicação exclusiva, estes dados parecem indiciar, claramente, o interesse dos envolvidos na formação dada.

Fica a nota de que todos os Planos de Aula resultantes das ODL podem ser consultados *online*, no *site* do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (CECH), onde existe uma

página dedicada à Didática, que apresenta o recém-criado projeto *Artes Docendi* ([http://www.uc.pt/iii/research\\_centers/CECH/projetos/didaticaLatim](http://www.uc.pt/iii/research_centers/CECH/projetos/didaticaLatim)), que pretende englobar a investigação e os produtos das iniciativas de formação desenvolvidas na área da Didática dos Estudos Clássicos.

A relevância do conhecimento do Latim para uma apropriação mais sustentada da herança cultural e histórica europeia parece incontestável. Acredita-se que a sua aprendizagem pode verdadeiramente levar os alunos a desenvolver pensamento crítico em questões políticas, económicas, religiosas, sociais, etc., promovendo o respeito pela pluralidade e pela diferença, competências cada vez mais pertinentes no contexto social em que vivemos. Deste modo, e no que diz respeito à interdisciplinaridade subjacente ao Latim, é interessante verificar que esta transparece no modo como estão formuladas as Metas Curriculares de várias disciplinas, sendo no entanto cada vez mais urgente apoiar os professores no sentido de equacionarem soluções eficazes para a sua operacionalização.

156

## BILIOGRAFIA

- Brandão, J. L. e Oliveira, F. (coords.) (2015), *História de Roma Antiga I: das origens à morte de César*. Coimbra.
- Carlon, J. M. (2013), “The Implications of SLA Research for Latin Pedagogy: Modernizing Latin Instruction and Securing its Place in Curricula”, *Teaching Classical Languages* 4 (2): 106-122. ISSN 2160-2220. Disponível em [http://tcl.camws.org/sites/default/files/Carlon\\_0.pdf](http://tcl.camws.org/sites/default/files/Carlon_0.pdf) [consultado a 01-12-2015].
- Connolly, P. (1978), *O exército romano*. Carlos, A. trad., Lisboa.
- Fendt, Kurt (2000), “Contextualizing Content: The Potential of Hypermedia for Interdisciplinary Language and Culture Learning”, in Kecht, M.-R. and von Hammerstein, K. (eds.), *Languages Across the Curriculum: Interdisciplinary Structures and Internationalized Education*. Columbus, OH: National East Asian Languages Resource Center, The Ohio State University: 201-223.

MEC – *Programa e Metas Curriculares do Ensino Básico – 2º ciclo*. Disponível em <http://www.dge.mec.pt/programas-e-metas-curriculares-0> [consultado a 01-12-2015].

Melo, A. (1995), “O ensino do vocabulário latino: etimologia e evolução semântica”, In *As Línguas Clássicas II: investigação e ensino*. Coimbra.

Miquel, P. (1988, 2ª ed.), *No tempo das legiões romanas*. Silva Castro, J. C. trad., Lisboa.

Morais, R. (2015), “De Sula ao “1.º triunvirato”: o legado de Crasso e Pompeio Magno” in Brandão, J. L. e Oliveira, F. (coords.) (2015), *História de Roma Antiga I: das origens à morte de César*. Coimbra: 363-388.

*Office of the Secretary-General Pedagogical Development Unit*. Disponível em <http://www.eursec.eu/getfile/1962/2> [consultado a 05-12-2015].

Pappas, A. (2005). “*Veni, Vidi, Vici*: Third Principal Parts or Caesar’s Triumphal Message? An Interdisciplinary Approach to Teaching Beginning Latin”, *CPL Online* 2(1): 1-15. Disponível em <https://www.kcl.ac.uk/sspp/departments/education/study/pgce/documentation/Latin-with-Classics-Handbook.pdf> [consultado a 01-12-2015].



OFFICINAE | PROPOSTA PARA CLUBE / PROJETO DE ESCOLA

AUTOR(ES) | EQUIPA DE COORDENAÇÃO DAS OFICINAS


MATERIAL 1

FICHA DE TRABALHO N.º 1


1. O André viu um pequeno vídeo no YouTube sobre a Roma Antiga, no qual César perguntava aos seus soldados como estavam. Imagina respostas possíveis para cada um dos soldados a partir das palavras dadas.



Marcus



Titus



Antonius

Salute, milites!

- Quomodo uales, Antoni?

- Quomodo te habes, Tite?

- Quid agis, Marce?

bene

male

mediocriter

melius

meliuscule

pessime

male

pessime

melius

mediocriter

bene

melius

Autor das Ilustrações: José Luis Brandão



EQUIPA DE COORDENAÇÃO: Cláudia Cravo | Susana Marques | Ana Baulão

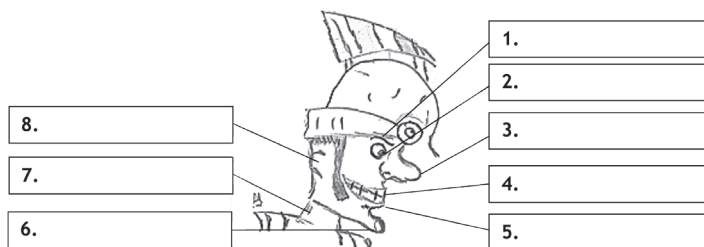
Página 115



### 1.1. Et tu? Quomodo uales?

(*pessime, male, mediocriter, meliuscule, melius, bene*)

2. Depois, imaginando-se naquela época, divertiu-se a desenhar um soldado um pouco desorientado, com o capacete (*galea, ae*) ao contrário. Identifica as partes do rosto do soldado em Latim, usando as palavras dadas abaixo.



159

Autor da ilustração: André Jorge Balula Leão

*os, oris | nasus, i | oculus, i | mentum, i | auris, is | collum, i | dens, tis | supercilium, ii*

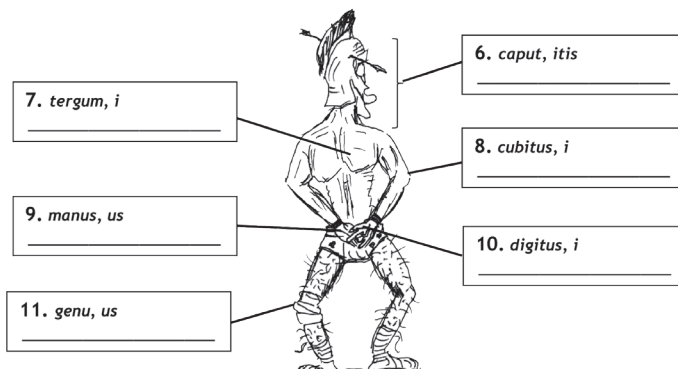
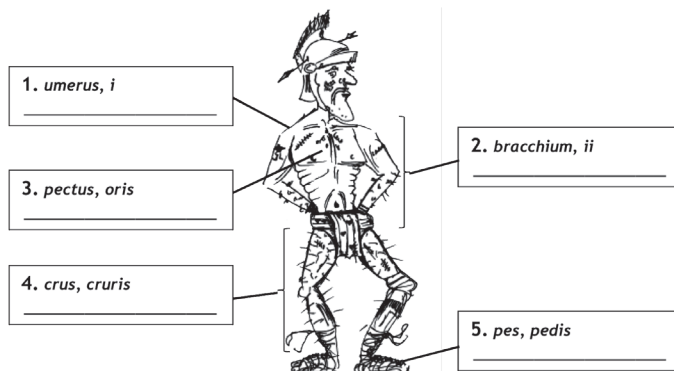
Soluções: 1. *supercilium, ii*; 2. *oculus, i*; 3. *nasus, i*; 4. *dens, tis*; 5. *os, oris*; 6. *mentum, i*; 7. *collum, i*; 8. *auris, is*

#### Vocabulário extra:

- *frontem contrahere* (franzir o sobrolho);
- *in oculis aliquem ferre* (ter um fraquinho por alguém).



3. O André lembrou-se, entretanto, da figura de Marcus depois de perder uma batalha - até a roupa lhe tinham roubado! Ficou apenas de capacete (*galea, ae*), cuecas (*subligaculum, i*) e sandálias (*caligae, arum*). Identifica as partes do corpo do soldado que correspondem às palavras latinas.



Autor das ilustrações: José Luís Brandão

Soluções: 1. ombro; 2. braço; 3. peito; 4. perna; 5. pé; 6. cabeça; 7. costas; 8. cotovelo; 9. mão; 10. dedo; 11. joelho

Vocabulário extra:

- *in manus meas uenire* (chegar-me às mãos);
- *e manibus effugere* (escapar das mãos);
- *nec caput nec pedes habere* (não ter pés nem cabeça).





4. O André notou ainda que, no século I a.C., as pessoas não se vestiam como agora. Identifica as diversas peças de vestuário e adornos romanos, organizando as letras dadas.



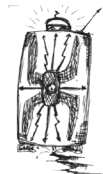
*uisdglá*



*aelga*



*ligaca*



*stumcu*



*milup*



*colira*



*gato*



*taslo*



*lapal*



*lamilar*



*lusnua*



*falibu*



*lemoni*



*enauris*



*nituca*

**Soluções:** *gladius*, ii (espada pequena); *galea*, ae (capacete); *caliga*, ae (sandália); *scutum*, i (escudo quadrado grande); *pilum*, i (lança pontiaguda); *lorica*, ae (couraça); *toga*, ae (toga); *stola*, ae (vestido comprido); *palla*, ae (mantilha); *armilla*, ae (pulseira); *anulus*, i (anel); *fibula*, ae (gancho); *monile*, is (colar); *inaures*, ium (brincos); *tunica*, ae (túnica)



5. Imagina-te tu também na Roma do século I a.C. Faz um autorretrato de corpo inteiro e identifica as peças de vestuário e adereços que usarias. Podes, para tal, usar o vocabulário que se apresenta no quadro abaixo.



*gladius, ii*  
*galea, ae*  
*caliga, ae*  
*scutum, i*  
*pilum, i*  
*lorica, ae*  
*toga, ae*  
*tunica, ae*



*stola, ae*  
*palla, ae*  
*armilla, ae*  
*anulus, i*  
*fibula, ae*  
*monile, is*  
*inaures, ium*  
*tunica, ae*

**Rapaz:** *gladius, ii* (espada pequena); *galea, ae* (capacete); *caliga, ae* (sandália); *scutum, i* (escudo quadrado grande); *pilum, i* (lança pontiaguda); *lorica, ae* (couraça); *toga, ae* (toga); *tunica, ae* (túnica)

**Rapariga:** *stola, ae* (vestido comprido); *palla, ae* (mantilha); *armilla, ae* (pulseira); *anulus, i* (anel); *fibula, ae* (gancho); *monile, is* (colar); *inaures, ium* (brincos); *tunica, ae* (túnica)

Vocabulário extra: *lorica segmentata* (armadura segmentada, por tiras)



*monile, is*  
*inaures, ium*  
*tunica, ae*

Rapaz: *gladius, ii* (espada pequena); *galea, ae* (capacete); *caliga, ae* (sandália);  
*scutum, i* (escudo quadrado grande); *pilum, i* (lança pontiaguda); *lorica, ae*  
(couraça); *toga, ae* (toga); *tunica, ae* (túnica)

**Rapariga:** *stola, ae* (vestido comprido); *palla, ae* (mantilha); *armilla, ae* (pulseira);  
*anulus, i* (anel); *fibula, ae* (gancho); *monile, is* (colar); *inaures, ium* (brincos); *tunica,*  
*ae* (túnica)

163

Vocabulário extra: *lorica segmentata* (armadura segmentada, por tiras)

Página deixada propositadamente em branco

# **TRADIÇÃO CLÁSSICA**

Página deixada propositadamente em branco

# BOCAGE E FILINTO: DUAS MANEIRAS DE TRADUZIR OS CLÁSSICOS<sup>1</sup>

## BOCAGE AND FILINTO: TWO WAYS OF TRANSLATING CLASSICS

BRUNNO V. G. VIEIRA

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - BRASIL

brvieira@fclar.unesp.br

**Resumo:** A diferente modulação estilística de Bocage e Filinto Elísio ao traduzir o poeta épico latino Lucano (séc. I d. C.) manifesta duas vertentes distintas entre as práticas de tradução literária lusófona do séc. XVIII em diante. Cada um desses poetas oferece nas suas versões de Lucano um resultado estético singular: Bocage privilegia a língua de chegada e procura acomodar o latim às leis de naturalidade, clareza e simplicidade sob as quais ele próprio praticava poesia; Filinto Elísio procura uma tradução mais literal do poeta latino, preservando elementos do texto de partida tanto no nível lexical como no nível sintagmático, seguindo de perto as dificuldades e obscuridades próprias do poema de Lucano. Essas duas maneiras de traduzir refletem vertentes literárias e estéticas, identificadas já por Garrett, que ficaram conhecidas posteriormente por Elmanismo e Filintismo.

**Palavras-chave:** Bocage; Filinto; Lucano; Estudos de tradução.

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão revista e ampliada do texto apresentado oralmente no *II Colóquio Internacional A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura*, ocorrido em dezembro de 2013 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, contou com o apoio da FAPESP.

**Abstract:** The different Bocage and Filinto Elísio's stylistic modulation in translating the Latin epic poet Lucan (1st Century AD) expresses two different practices between Lusophone literary translation from the XVIII century. Each one of these poets offers in their own versions of Lucan a singular aesthetic result: Bocage privileges the target language and seeks to accommodate the Latin to the laws of naturalness, clarity and simplicity under which he himself practiced poetry; Filinto Elísio looks for a more literal translation to the Latin poet, preserving elements of the source text at both the lexical and syntagmatic level, closely following the peculiar difficulties and obscurities of the Lucan's poem. These two ways of translating reflect literary and aesthetic aspects, already identified by Garrett, which later became known as *Elmanismo* and *Filintismo*.

**Keywords:** Bocage; Filinto; Lucan; Translation studies.

Manuel Maria de Barbosa du Bocage, como ele mesmo expõe no prefácio à *Eufêmia ou o Triunfo da religião* – sua primeira tradução publicada<sup>2</sup>, que leva, portanto, as bases do seu programa tradutório –, baseia-se na premissa horaciana do *nec uerbum uerbo curabis reddere fidus/interpres*<sup>3</sup> (“*não traduzir termo por termo como intérprete/fiel*”), declarando, “*conservar na dicção toda a fidelidade possível, exceto nos lugares onde os gênios das duas línguas discordam muito; então, apoderado do pensamento do Autor, tratei de o representar a meu modo*”<sup>4</sup>. A fidelidade na dicção a que ele se refere tem relações estreitas com o uso do decassílabo e com os ideais estilísticos neoclássicos vigentes de melodia e pureza.

Assim como os manifestos estéticos são motivados por rupturas de gosto e de estilo, muitos programas tradutórios nascem do embate de diferentes posições teóricas acerca da tradução. Bocage, embora

---

<sup>2</sup> Bocage 1793.

<sup>3</sup> Hor. Ars 134-135. É o próprio Bocage quem cita Horácio em trecho que hoje entendemos referir-se mais às práticas de imitação presentes na antiguidade do que propriamente à tradução.

<sup>4</sup> Bocage 1793: 4.



costumasse fazer reflexões metatradutórias em seus prefácios, só deu a lume uma exposição cabal de sua idéia de tradução diante da crítica provida de um literato, seu contemporâneo, chamado José Agostinho de Macedo<sup>5</sup>. Acusado por este de fazer “rasteiras cópias de originais soberbos”, Elmano sai em defesa própria expondo sua visão de tradução baseada em uma fidelidade ao “caráter do texto” original, mas a ponto de não comprometer a fluência e a melodia do texto traduzido:

Verter com melodia, ardor, pureza  
o metro peregrino em luso metro,  
dos idiotismos aplanando o estorvo,  
de um, doutro idioma discernido os gênios,  
o caráter do texto expor na glosa,  
próprio tornando, e natural o alheio.<sup>6</sup>

Filia-se Bocage à tendência tradutória para a qual o dado fundamental é liquidar o estranhamento no texto de chegada. Assim, manter características tais como “melodia”, “pureza”, “luso metro”, no texto em português, bem como a idéia de “naturalidade” constituem as bases dessa vertente bem definidas nas seis leis de tradução de Cândido Lusitano no prefácio de sua *Eneida* que eu sintetizo aqui a seguir:

169

1ª Traduzir em estilo, não só correspondente, quanto for possível, ao do texto, mas claro, fluido, natural, desembaraçado e correto na linguagem;

2ª Lendo a tradução, quem não souber ou se esquecer do texto, a possa ter por digno original da sua linguagem, julgando-o assim pela clareza, desembaraço, propriedade, elegância e caráter do idioma, sem cheiro, sabor, e vícios de outro algum estranho;

---

<sup>5</sup> Oliva Neto oferece uma aguda análise dessa polêmica no prefácio das *Metamorfoses* de Bocage (2000: 20-24). O trecho de Macedo citado em seguida foi tomado aí.

<sup>6</sup> Bocage 1853: 148.

3ª Traduzir com fidelidade e exação, exprimindo, quanto for possível, os vários estilos, as ênfases, as energias e até a mesma índole;

4ª Não acrescentar conceito e expressões notáveis que o original não tenha, nem seu autor diria;

5ª Não copiar por circunloquções longas e afetados rodeios o que achar exprimido em toques sucintos, naturais e simples, salvo, acrescenta Cícero, se o pedir a necessidade, atendendo ou à decência, ou à índole da linguagem, ou à sua pobreza;

6ª Por onde, não deve o tradutor empenhar-se, diz o mesmo Túlio, em pagar por conta escrupulosa e exata, mas por peso fiel.<sup>7</sup>

No episódio da *Farsália* traduzido por Bocage, a que foi dado o subtítulo “Bosque de Marselha” (III, 399-448), o método tradutório que ele parece ter seguido consistia na divisão do texto latino em “núcleos de sentido”, segmentando-os em unidades métricas e rítmicas do português na tradução. Desse modo, Elmano tenta recriar o fluxo sintático e semântico do texto de partida – aquilo a que Ezra Pound chamaria de logopeia –, buscando reconstruí-lo a partir dos princípios estéticos de seu tempo, procurando os traços de “melodia, ardor, pureza”, bem como a expressão de uma naturalidade do “metro peregrino em luso metro”. Nota-se, inclusive, uma “clarificação” das obscuridades presentes no texto de partida, na linha do que ditara Cândido Lusitano: “traduzir em estilo, não só correspondente, quanto for possível, ao do texto, *mas claro, fluido, natural, desembaraçado e correto na linguagem*”.

*iam fama ferebat*

*saepe cauas motu terrae mugire cauernas,  
et procumbentis iterum consurgere taxos,*

---

<sup>7</sup> Lusitano *apud* Oliva Neto 2007: 67-9.

*et non ardentis fulgere incendia siluae,  
roboraque amplexos circum fluxisse dracones.*

(3. 417-21)

Era geral rumor que ali se ouviam  
mugir as grutas, vacilando a terra,  
que o derrubado teixo ali soía  
aos ares outra vez alçar a coma,  
até sem consumir-se arder o bosque,  
e enroscados dragões silvar nas plantas.<sup>8</sup>

Em Lucano têm-se quatro seqüências imagéticas em 4 versos, centradas em 4 orações infinitivas que expandidas por participípios presentes resultam em uma sobrecarga de ações verbais que provocam um efeito de sentido de “floresta em movimento”. No nível sintagmático o paralelismo “adjetivo”...“substantivo” em disjunção, nos vv. 418-20, é potencializado no v. 421 pelo hipérbato *ROBORAque amplexos CIRCUM fluxisse dracones*. Há que se ressaltar a iconicidade do plano de expressão, tanto na sinalefa *roboraque^amplexos*, quanto na posição central de *circum* (entre as cesuras pentemímera e heptemímera).

Em Bocage, ainda que se admire a fluência da concatenação de subordinadas em português, gastam-se dois inteiros decassílabos para expressar aquilo que em latim se expressa com quatro palavras. O *procumbentis iterum consurgere taxos*, (verbo e advérbio ligados a um sintagma determinante/determinado de acusativos) é parafraseado pelo longo torneio “que o derrubado teixo ali soía/aos ares outra vez alçar a coma”. Não obstante o vigor da síntese de “até sem consumir-se arder o bosque”, o tradutor não levou em conta a imagem das cobras que se segue, preferindo por compensação, enfatizar o sibilar das

171

<sup>8</sup> Bocage 1853: 292-293. Tomo IV.

serpentes, na reiteração de sibilantes (“e enroscados dragões silvar nas plantas”) e no emprego do verbo silvar.

Mesmo que se considerem irrefutáveis a euritmia e a legibilidade da tradução de Elmano Sadino, parece que seu método altera a *uis* retórica (“força expressiva”) do texto de partida, ao recriá-lo em uma expressão poética oitocentista. Se “a voz com a qual e a partir da qual cada um trabalha tende a ser única”, como quer Brodsky, “no entanto, o timbre, o registro e o ritmo que se refletem no metro dos versos são abordáveis”<sup>9</sup>. Bocage, então, converte a forma do texto latino aos seus singulares ideais estéticos, enfim, tudo que viria sob o rótulo de “escola elmânica”, se aceitarmos a definição de Garrett no prefácio de *Lírica de João Mínimo*.<sup>10</sup> No pequeno excerto reproduzido acima, pode-se notar a reiteração anafórica do advérbio *ali*, recurso que não consta do texto latino e que em português acrescenta um ritmo harmonioso não condizente com o original.<sup>11</sup>

Seguindo uma postura diversa, encontramos Filinto Elísio (Joaquim Manuel do Nascimento), que, embora tendo em princípio um projeto de traduzir Lucano na íntegra, acaba chegando apenas até o verso 227 do canto I, alegando diferenças ideológicas. Algo de seu pensamento sobre tradução aparece no prefácio à versão de Sílio Itálico em versos

172

<sup>9</sup> Brodsky 1994: 85 [Trad. S. Flaksman].

<sup>10</sup> Garrett 1963 [1825]: 12-13: “Mocidade estragada [...] que ousa antepor os descompostos versos de Francisco-Manuel e suas odes hieroglíficas aos retumbantes, altisonantes e nunca assaz louvados sonetos da escola elmânica”.

<sup>11</sup> Talvez Bocage estivesse tentando compensar o polissíndeto de *et* e *-que*, mas essa figura, cara a Sêneca e Lucano, não parece ter o efeito harmônico equivalente, uma vez que recebe duras críticas de Frontão. *Neque ignoro copiosum sententiis et redundantem hominem esse; verum “sententias eius tolutares video nusquam quadripedo concito cursu tenere, nusquam pugnare, nusquam <ma>iestatem studere”, ut Laberius ait, “dictabolaria, immo diceria, potius eum quam dicta confingere”, “Nem ignoro que esse homem é abundante na expressão dos pensamentos e redundante. Na verdade, como diz Labério, “vejo que suas frases galopantes nunca chegam à excitada marcha dos quadrúpedes, nunca combatem, nunca anseiam o esplendor, mais do que verbalizações ele produz verborragias, ou melhor, verborréias” (Fronto, *Epistula de oratoribus*, 2).*

portugueses. Para Filinto, uma das maiores dificuldades da tradução é exprimir usos e alusões próprias ao povo [da língua de partida] e, por conseguinte, a língua em que escreveu o autor original: “convém que não só o sentido, mas ainda o estilo do poeta primitivo reveja pelo vulgar”<sup>12</sup>. Sua concepção de imitação dos clássicos gregos e latinos se pautava pelo empréstimo:

O modo de aperfeiçoar a língua materna é *enxertando* nela o precioso das outras. Temos o exemplo antigo da língua Romana, que se fez abastada co’as riquezas que tirou da Grega; e, desta, conta Xenofonte que d’entre os proveitos, e vantagens que da força marítima tiravam os Atenienses, era um, e grande, o de ouvirem falar toda a casta de línguas, e tomarem desta uma frase, daquela um termo enérgico, etc., etc. [...] E ora se a língua Grega, a mais bela das línguas européias, a mais louvada dos Romanos, senhores do mundo, se enriquecia com o trato e comércio de outras; quanta riqueza não requer que a língua Lusa tire da Grega e da Latina, e ainda de outras, assinalando-as com o seu cunho, e dando-lhes Carta e provisão de naturalizadas.<sup>13</sup>

173

Fica manifesta uma convivência de duas formas de traduzir dentro do contexto do séc. XVIII. O marcado uso da metáfora botânica nos dois casos é um interessante modo de distinguir Bocage e Filinto. Enquanto o primeiro se interessa por “trazer à pátria/ nova fertilidade em plantas novas[...]/ sendo o tronco, a raiz, a copa os mesmos/ *sem que os estranhe, os desconheça o dono* [português]”, Filinto milita pelo enxerto de termos estrangeiros no seu vernáculo. Principalmente nas versões latinas sua regra para representar o “estilo do poeta primitivo” é buscar uma expressão, quando não latinizada, com tom arcaizante auferido

---

<sup>12</sup> Elísio 1998: 235.

<sup>13</sup> Elísio 1998: 63-64, *grifo* nosso.

dos primeiros clássicos portugueses, principalmente os da transição humanismo-renascimento, tais como Dinis, Duarte de Brito, Francisco de Sousa, João de Barros<sup>14</sup>. Segundo ele “quanta mais escritura forrar posso, mais mão lanço de termos compreensivos de ampla significação; modernos, antigos, latinos, estrangeiros” (1998, p. 67).

Na Carta a Brito (1790), também conhecida por “Carta em defesa da língua” – da qual foram extraídos, aliás, os excertos acima –, Filinto cita entre os tradutores a serem imitados por seus “almos translados” Elpino Duriense e Corrêa Garção<sup>15</sup>. O primeiro deles, de quem Filinto menciona “as cultas odes”, é o tradutor da *Lyrice de Q. Horacio Flacco, poeta Romano, transladada literalmente em portuguez*, cuja concepção tradutória vem estampada já no título. Sendo Elpino Duriense, a par de Filinto, um dos precursores de uma “literalidade” em termos de tradução, vale a pena transcrever sua concepção tradutória:

174 A tradução é literal, indo, quanto nos foi possível, palavra por palavra após Horácio, repondo sem diminuição nem acréscimo as suas mesmas imagens, tropos e figuras; as suas fórmulas e transições, o seu estilo conciso e apanhado, a maneira poética das suas frases e das transposições na dicção, e até uma parte das posições e remates terminantes de seus versos e estrofes, persuadidos que o verdadeiro tradutor não é imitador, nem parafrasta, senão fiel copiadador e retratista: *fidus interpret*.<sup>16</sup>

Enquanto Bocage cita na íntegra o Horácio e sua negação à fidelidade – *nec uerbum uerbo curabis reddere fidus/interpret*<sup>17</sup> (“nem traduzir termo por termo como intérprete/fiel”) – a vertente tradutória de Elpino fica

---

<sup>14</sup> Cf. Elísio 1998: 28. Por essa razão, Haroldo de Campos especula sobre uma possível influência de Filinto no pensamento tradutório de Odorico Mendes (Campos 1992: 13).

<sup>15</sup> Elísio 1998: 37.

<sup>16</sup> Horácio 1807: VIII-IX.

<sup>17</sup> Hor. Ars 134-135.

*apenas com o fidus interpres*, tomando-o afirmativamente. Nesse sentido, todo o zelo bocagiano de evitar o estorvo dos idiotismos, de discernir os gênios (as naturezas) de um e de outro idioma, o que é próprio da vertente elmanista, transforma-se em regra na vertente filintista.

O fato de Filinto seguir de perto o texto latino resultou em uma versão portuguesa de ritmo bastante peculiar. Mesmo servindo-se do decassílabo, seu método cede ao texto de chegada uma certa aridez e obscuridade, muito próximas do texto de partida. Para exemplificar seu modo de traduzir tomamos a passagem do canto primeiro (1.60-62), que trata de uma possível era de paz vinda à humanidade depois da chegada de Nero ao poder.

*tum genus humanum positis sibi consulat armis  
inque uicem gens omnis amet; pax missa per orbem  
ferrea belligeri conpescat limina Iani.*

Então a humana prole as armas pondo,  
os seus úteis consulte e mútua se ame,  
Do belígero Jano as férreas portas,  
a paz enviada ao mundo inteiro as feche.<sup>18</sup>

175

Notem-se as correspondências palavra por palavra do hexâmetro 60: *tum*, “então”; *genus*, “prole”; *positis*, “pondo”; *consulat*, “consulte”; *armis*/“armas”. Quando isso não é possível, o tradutor lança mão da elisão como em *inque gens omnis amet*/“mútua se ame” em que se omite metonimicamente *gens omnis* (parte), em favor do *genus humanum* (todo) – muito embora o sentido de *omnis* seja utilizado relacionado a *orbem* “mundo INTEIRO”. A única escolha mais parafrástica de Filinto é o torneio frasal “os seus úteis consulte” vertendo o sintético *sibi consulat* e, mesmo assim, a idéia de auto-reflexão (*sibi*) é trocada pela

---

<sup>18</sup> Lucano 1819: 64-65.

aristocrata consulta dos úteis, “bons”, talvez apelando para a relação etimológica do verbo *consulere* com o termo *consul*.

No segundo hemistíquio do hexâmetro 61, há o mesmo número de os termos latinos e portugueses: *pax*, “paz”; *missa*, “enviada”; *per orbem*, “ao mundo [inteiro]”; *ferrea*, “férreas”; *belligeri*, “do belígero”; *conpescat*, “feche”; *limina*, “portas”, *Iani*, “Jano”. A redistribuição sintática feita pelo tradutor parece intentar reelaborar a *golden line* do verso 62 e a disjunção em *enjambement* entre *pax* e *conpescat*. Os hipérbatos em português causados pela anteposição, tanto do adjunto adnominal “do belígero Jano”, quanto do objeto direto “portas...as feche”, visam compensar a logopéia original de um modo bastante lucaniano.

Diante das versões de Lucano à maneira de Bocage e Filinto, as diferentes vertentes estilísticas desses autores, distinguidas já por Garrett e que ficaram conhecidas posteriormente por Elmanismo e Filintismo<sup>19</sup>, refletem-se em duas maneiras de traduzir distintas que, ao menos desde Benjamin<sup>20</sup>, vêm consumindo páginas e mais páginas da ensaística tradutológica contemporânea<sup>21</sup>.

De um lado, a vertente “vernacularizante”, defensora de que, *grosso modo*, o texto de partida deve ser “nacionalizado” no idioma do tradutor. Trata-se da idéia comum de tradução – a que prevalece, por exemplo, no mercado editorial – e que tem em Cícero seu primeiro teorizador<sup>22</sup>. De outro, a literalizante fundada na idéia da literalidade em tradução

---

<sup>19</sup> Braga 1918: 187.

<sup>20</sup> Benjamin 2001 [1923].

<sup>21</sup> Sobre tais vertentes e sua vigência contemporânea, cf. Ladmiraal 1986.

<sup>22</sup> Cic., *Opt. Gen.*, 14: *nec conuerti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruauit*. “Nem os [Ésquino e Demóstenes] traduzi como tradutor, mas como orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considerei necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o estilo e o vigor da expressão” (grifo nosso).



a ponto de se fazer soar a sintaxe e semântica da língua de partida na língua de chegada<sup>23</sup>.

Esses diferentes modos de traduzir fundaram duas modulações tradutórias diferentes em seus sucessores, como fica claro no caso de dois produtivos tradutores do séc. XIX tais como são Manuel Odorico Mendes e Antônio Feliciano de Castilho.

Odorico, logo no pequeno prólogo que abre a sua *Eneida brasileira*, apressa-se em filiar-se a uma poética de tradução literalizante ou, em termos de tradição literária, filintista. Quando ele manifesta intentar “um lugar ao pé de Francisco Manuel”<sup>24</sup>, isso pode ser entendido como a definição de um programa: 1) a versão é decassilábica; 2) o estilo procura um sabor clássico em língua portuguesa, o que equivale a dizer que buscava giros sintáticos e cunho vernáculo dos escritores quinhentistas; 3) o tradutor serve-se de um sistemático emprego de decalques neológicos, buscando enriquecer a língua de chegada; 4) e adota notas e comentários para elucidação de escolhas tradutórias e necessárias minudências sobre cultura romana antiga.

177

Por outro lado, Bocage era o patrono da vertente que propugnava pela fluência e naturalidade do vernáculo em tradução, de modo que o texto de partida soasse como “originalmente” – para usar um termo da época – escrito em português. Era ninguém menos que Antônio Feliciano de Castilho quem, então, praticava e incorporava o método bocagiano.

Esse poeta lusitano declarara em carta de 1862 ao editor Antônio Maria Pereira como se devia traduzir e o quanto lhe repugnava as

---

<sup>23</sup> No dizer de Benjamin: “O elogio a uma tradução, sobretudo na época de seu aparecimento, não é poder ser lida como um original em sua língua. Antes, o significado da fidelidade garantida pela literalidade é precisamente que se expresse na obra o grande anelo por uma complementação entre as línguas. A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido sobretudo por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra – e não a frase – o elemento originário do tradutor” (Benjamin 2001 [1923]: 209).

<sup>24</sup> Virgílio 1854: 5.

obscuridades de tradutores como Filinto Elísio, Elpino Duriense, Lima Leitão e Odorico Mendes. Leiamos alguns excertos:

A lira de Horácio, para aí a trouxeram o mui sabedor Elpino Duriense, o mui devoto Filinto Elísio; mas como? Tão destemperada, que nenhum eco se digna de lhe responder.[...] Com o mantuano ainda nos correm piores fados. [...] Lima Leitão e Odorico Mendes caldearam-no de aço, escureceram-no, entenebraram-no. O pobre poeta, topando naqueles dois calhaus do Parnaso, deu-lhe o tétano e morreu. Suponhamos que se chegava a ler Virgílio neste guapíssimo semi-latim, ou latim melhorado, da nossa terra; que o seu cantar saia cá tão fácil, corrente, e harmonioso, como já soara aos ouvidos de Mecenas e Augusto; que os pensamentos, tanto os principais como os secundários, nos chegavam sem quebra, sem desfiguração; que era a mesma verdade, a mesma naturalidade, a mesma luz suavíssima, a mesma divina fragrância de ambrosia.<sup>25</sup>

178

Como procurei demonstrar, os nomes de Filinto e Bocage passaram a significar tendências tradutórias distintas em português e serviram como uma declaração de uma teoria de tradução em sua posteridade. Hoje, em contexto lusófono, em que as traduções de Bocage, Castilho e Odorico Mendes são reeditadas e imitadas, essa perspectiva elmanista e filintista ainda possui validade e atualidade. Enquanto tradutores como Haroldo de Campos (Ovídio e Homero) seguem uma linha filintista, há aqueles, como Agostinho da Silva, elmanistas no que concerne à escolha do decassílabo e de uma dicção mais natural e fluente em português. Eis uma pequena mostra de como as escolhas de tradução desses dois grandes poetas do setecentos fundaram vertentes ainda hoje produtivas.

---

<sup>25</sup> Castilho 1908: 47-50.

## BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (2001), “A tarefa-renúncia do tradutor [Trad. S. K. Lages]”, In Heidermann, W. (coord.), *Clássicos da teoria da tradução*. EDUFSC, 187-215.
- Bocage, M. M. B. (1793), *Eufemia ou O triunfo da religião*. Off. Simão Thadeo Ferreira.
- Bocage, M. M. B. (1853), *Poesias*. A. J. F. Lopes (ed.), Tomo III e IV.
- Braga, T. (1918), *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa: os Arcades*. Livraria Chardon.
- Brodsky, J. (1994), “O filho da Civilização”, In *Menos que um: ensaios*. Flaksman, S. trad., Companhia das Letras, 73-87.
- Campos, H. de (1992), “Odorico Mendes: o patriarca da transcrição”, in Homero. *Odisseia*. Mendes, O. trad., Rodrigues, A. M. (ed.), *Ars Poetica/EDUSP*, 11-4.
- Castilho, A. F. (1908), “Carta ao livreiro Antônio Maria Pereira”, In *Novas telas literárias*. Livraria Moderna, 29-101.
- Elísio, F. (1998-2004), *Obras completas de Filinto Elísio*. Morais, F. (ed.), APPACDM, Tomo I a XI.
- Fronto, M. C. (1988), *Epistulae*. von den Hout, M. (ed.), Teubner.
- Garrett, A. (1963), *Lírica completa*. Arcádia.
- Horácio, *A lyrica de Q. H. Flacco, poeta romano, trasladada literalmente em verso portuguez por Elpino Duriense* (1807), Imprensa Regia.
- Ladmiral, J.-R. (1986), “Sourciers et ciblistes”, *Revue d’Esthétique* 12: 3-42.
- Lucano (1819), «Pharsalia, de Marco Aenio Lucano», in Filinto, E., *Obras completas de Filinto Elysio*. Bobée, Tomo XI, 60-73.
- Oliva Neto, J. A. (2007), “Introdução: Bocage e a tradução poética no século XVIII”, In Ovídio. *Metamorfoses*. Bocage trad., Hedra, 9-33.
- Oliva Neto, J. A. (2007), “A Eneida em bom português: considerações sobre teoria e prática da tradução poética”, in Martinho, M. et al. (Coords.) *II Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. Humanitas, 65-89.
- Virgílio (1854), *Eneida brasileira ou tradução poética de Públio Virgílio Maro*. Intr., trad. e notas de M. O. Mendes. Rignoux.

Página deixada propositadamente em branco

# O ÉDIPO SERTANEJO

## EDIPUS: A BRAZILIAN BACKLANDER

TEREZA PEREIRA DO CARMO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

tepecar@yahoo.com.br

**Resumo:** Buscamos, neste artigo, um Édipo no *Romance da Pedra do Reino* de Ariano Suassuna. O autor atravessa e aclimata a matéria clássica em seu texto sem sacrificar a originalidade de sua escrita. O ponto de partida é a conflagração que se processa em Quaderna através das várias misturas, proporcionadas pelas leituras diversas que, baralhadas pelo tempo, produzem um Édipo multifacetado. O Édipo sertanejo criado por Suassuna é poeta, falta-lhe a cegueira. As musas do Sertão dão-lhe a cegueira que aprimora o verso.

**Palavras-chave:** Édipo; Suassuna; Conflagração.

**Abstract:** In this article, we seek an Oedipus in the novel *Romance da Pedra do Reino* by Ariano Suassuna. The author goes through and adapts the classical matter in his text without sacrificing the originality of his writing. The starting point is the conflation, which takes place in Quaderna through the great array of mixtures, provided by several readings which, shuffled by time, produce a multifaceted Oedipus, who, as a backlander created by Suassuna is a poet, who lacks blindness. The muses of the Brazilian backland grant him the blindness, which improves the verse.

**Keywords:** Oedipus; Suassuna; Conflation.

O escritor Ariano Suassuna é mais conhecido por suas peças de teatro que por seus romances. Poeta, filósofo, romancista e dramaturgo,

Suassuna é referência na literatura brasileira. Entre as suas obras teatrais destacamos *O auto da compadecida* e *A farsa da boa preguiça*. Optamos por trabalhar com seu romance intitulado *O Romance da pedra do reino e do príncipe do sangue do vai-e-volta*, publicado pela primeira vez em 1971. Sua obra foi representada no teatro com a direção de Antunes Filho (2006) e na televisão brasileira dentro do projeto Quadrante, dirigido por Luiz Fernando Carvalho (2007). Quando publica *A Pedra do Reino* Suassuna surpreende o seu público com o tamanho da obra que classifica como “uma novela que pretende ser uma epopeia – cheia de lirismo e sátira – do nordeste brasileiro”<sup>1</sup>.

Quaderna, o protagonista de Ariano Suassuna n’ *A Pedra do Reino*, se apresenta como um diasceva, ou seja, um revisor e crítico de obras alheias que se “arvora”, além disso, de colecionador de cantos/folhetins dos rapsodos gregos<sup>2</sup>. Do nosso ponto de vista é um herdeiro da literatura clássica, percepção que amplia a herança medieval já comprovada por estudiosos tais como Santos (1999), Szesz (2007), Cardoso (2005), Oliveira (2009) e Pereira (2007).

Parece-nos ousado buscar um Édipo brasileiro na literatura de Suassuna como vimos tentando fazer. No entanto, n’ *A Pedra do Reino*, o narrador deixa claro que há um enigma brasileiro a ser resolvido e, ademais, o decifrador de charadas não poderia ser grego ou romano. Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, nascido na vila de Taperoá, está preso na cadeia da vila e conta-nos sua história. Ele é rei, decifrador e profeta, como podemos constatar abaixo:

“Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”. Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Micheletti 1983: 4.

<sup>2</sup> Suassuna 1972: 269.

<sup>3</sup> Suassuna 1972:5

É nesta condição que o nosso herói de 41 anos, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos<sup>4</sup>, resolve escrever o seu memorial<sup>5</sup> dirigido aos nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos. A personagem-narrador de Suassuna é um Poeta-Escrivão, Rapsodo-Acadêmico e Cronista-Fidalgo que pretende com o seu memorial tornar-se o “Gênio da Raça Brasileira” e, para isso, apropria-se da literatura de cordel, da xilogravura, das musas do sertão e da cultura antiga com sua mitologia. Da cultura clássica, temos a referência espacial, quando Quaderna compara o Castelo da Pedra do Reino a um “anfiteatro antigo e bruto”<sup>6</sup>. A menção nos alerta para o trágico, reforçando a ideia de Édipo, já anunciada pelo próprio Quaderna ao se intitular decifrador de enigmas. Ao se aproximar das duas torres de pedras e perceber que a imagem real e a imagem artística eram diferentes, o Poeta-Escrivão atribui o exagero artístico a uma das características igualmente presentes nas tragédias, profecias e epopeias:

“Só depois, quando comecei a entender melhor as coisas, a estudar mais o es-tilo epopeico e profético, foi que me certifiquei de que a patranha é uma das características indispensáveis às Tragédias, Profecias e Crônicas-Epopeicas, como as deles. Naquele primeiro momento, porém, a decepção foi dura”<sup>7</sup>.

No entanto, ao revelar sua decepção a Euclides Villar, poeta e decifrador como ele, aprende que os poetas brasileiros são mentirosos. Ao criar o seu Almanaque de Campina Grande com charadas e enigmas em verso, Euclides Villar possibilita a Quaderna preparar-se para vir a ser o Édipo, visto que, mesmo com toda a cultura popular presente nos almanaques, o mais importante dentre eles, o Almanaque charadístico

<sup>4</sup> Suassuna 1972: 6.

<sup>5</sup> Suassuna 1972: 4.

<sup>6</sup> Suassuna 1972: 102.

<sup>7</sup> Suassuna 1972: 103.

e Literário Luso-brasileiro, publicará anualmente seu suplemento chamado Édipo, do qual Quaderna será colaborador. Quaderna é o emparedado entre o enigma e o logogrifo. Sendo um logógrafo como os prosadores e historiadores dos primeiros tempos da Grécia, Quaderna poderia criar suas charadas e suas adivinhas, com linguagem obscura e discurso inteligível; sendo decifrador, estava mais apto, assim como o Édipo clássico, a decifrar enigmas. Acima de tudo, é o poeta que pretende escrever a obra que lhe dará o título de “Gênio da Raça brasileira”, mas, para isto, é necessário, como dissemos antes, que ele também fique cego, como os poetas clássicos, dentre eles, Homero e Camões. Assim, de forma peculiar, Suassuna cria o Édipo brasileiro à sombra do Édipo clássico e de Homero, o cantador cego. Ser cego é a qualidade do Édipo clássico que lhe permite alcançar o conhecimento. O Édipo brasileiro é poeta, antes de ser cego. O ofuscamento que o atacou cessa e recomeça em intervalos de tempo; de repente Quaderna vê, sua cegueira também vai-e-volta:

184

“(…) Minha sorte, porém, é que a cegueira que me assaltou os olhos é intermitente! Cego como estou, às vezes, quando menos espero, sem qualquer prenúncio que me avise, um raio fende o escuro-penumbroso em que vivo mergulhado, e então eu vejo”<sup>8</sup>.

Ariano Suassuna reconstrói a inquirição do delito de forma inventiva, pois ele adota possibilidades outras. Quaderna relata no Folheto LI o assassinio de seu tio e padrinho, Dom Pedro Sebastião, que era casado com a irmã de Quaderna, apontando para uma família incestuosa à maneira clássica. A morte do padrinho de Quaderna aconteceu em

“...circunstâncias cruéis e absolutamente enigmáticas, indecifráveis: foi ele encontrado morto, assassinado a golpes de faca e trancado, sozinho, dentro do aposento, único mais elevado, de

---

<sup>8</sup> Grifo do autor. Suassuna 1972: 476.



uma edificação quadrejada e alta que servia, ao mesmo tempo, de torre para a Igreja e de mirante para a Casa- Forte da fazenda”<sup>9</sup>.

O enigma-de-crime-e-sangue, que é a morte de seu padrinho<sup>10</sup> é o mote para Quaderna escrever o seu romance-epopeico. Ironicamente, ao contrário do enigma da Esfinge que leva o homem à morte caso não responda corretamente como Édipo, Quaderna tem um enigma sobre a morte, um assassinio e um desaparecimento. Ao que nos parece, quando compõe sua personagem sob a sombra do patrono dos charadistas e decifrador de enigmas<sup>11</sup>, Suassuna incita o escritor brasileiro a se apropriar de formas passadas. Sua personagem atravessará trajetória muito distinta – sem, contudo, abrir mão da investigação de um crime – e só alcançará sua dramaticidade e sabedoria, como vimos, após tornar-se cego e epilético. Hipócrates atesta a presença da epilepsia entre os gregos como sendo de causa natural, não devendo ser atribuída a um deus. No entanto, a epilepsia entre os gregos antigos é conhecida como *morbo sacer*, ou seja, a doença sagrada que segundo os antigos atacava aqueles que eram “tocados pelo divino”. Quaderna, durante o depoimento ao Corregedor e à escritã Dona Margarida, teoriza:

“Uma cegueira? E o senhor cegou? Está cego? (...) \_\_ Sr. Corregedor, de fato, é uma cegueira muito estranha, essa que me assaltou os olhos, naquele dia. A meu ver, ela é parenta próxima da epilepsia- genial que também me atacou, como lhe disse. Deixaram-me as duas numa espécie de vidência-penumbrosa, na qual o Mundo me parece com um Sertão, um Desertão, o De-Sertão”<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Suassuna 1972: 289.

<sup>10</sup> Suassuna 1972: 462.

<sup>11</sup> A Pedra do Reino 1972: 507.

<sup>12</sup> Suassuna 1972: 473-474.

Traçamos nossa investigação a partir do detalhamento de alguns aspectos: o primeiro é a construção da personagem-narrador Quaderna, à sombra de Édipo, como uma *persona in conflatione*<sup>13</sup> épico-teatral, visto que o autor afirma através do narrador que o romance é o único gênero literário que “concilia tudo”:

“[...] Quando cheguei na palavra ‘romance’, tive um sobressalto: era o único gênero que me permitia unir, num livro só, um ‘enredo, ou urdidura fantástica do espírito’, uma ‘narração baseada no aventuroso e no quimérico’ e um ‘poema em verso, de assunto heroico’ [...] O romance conciliava tudo! [...] Faria do meu Castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa em verso, uma Obra completa, modelar e de primeira classe!”<sup>14</sup>.

O romance possibilita romper com o verso poético e com a prosa e, ao mesmo tempo, manter os dois gêneros por conciliar tudo. Escrever o seu castelo sertanejo era, assim, compor o seu espelho, refletor da imagem de vários em um só. O romance é também a escolha de Quaderna para a sua “Obra da Raça”. A personagem-narrador de Suassuna é uma construção que foge aos padrões. Ele deseja o título de “Gênio da Raça” e para isso é importante que escreva uma excelente obra. Assim, o gênero romance é o escolhido, mesmo que seja desprezado pelos seus amigos intelectuais, Clemente e Samuel. Entretanto, ainda que se faça o “Romance d’A pedra do Reino”, o autor se considera um fabricante de “epoi”, um fabricante de palavras épicas. Ao escolher o romance para o seu projeto, temos também uma escolha pela pluralidade de gêneros. Bráulio Tavares, em sua obra *ABC de Ariano Suassuna*

---

<sup>13</sup> Expressão formada a partir de termo tomado da crítica textual (Westcott-Hort), que designa a possibilidade de estudo das inúmeras variantes textuais possíveis; aqui utilizado por nós de maneira ampliada e heterodoxa para designar a construção da personagem ‘Quaderna’. Cf. Conflação Disponível em: [http://www.monergismo.com/textos/idiomas/Texto\\_bizantino\\_Paulo\\_Benicio.pdf](http://www.monergismo.com/textos/idiomas/Texto_bizantino_Paulo_Benicio.pdf).

<sup>14</sup> Suassuna 1972: 147.

(2007), afirma que o projeto de Quaderna é delirante e por isso requer uma antropofagia de todos os gêneros, visto que ele escreve ou reescreve “histórias reais, histórias fictícias, poemas de autores eruditos, versos de cordel, romances ibéricos, documentos históricos, textos proféticos, visões sobrenaturais, epigramas, anedotas fesceninas”<sup>15</sup>. No entanto, Quaderna é escritor de almanaque e charadista e tem a temática do crime não solucionado como enredo de sua obra. Ora, essa temática encontra-se presente na tragédia e não na epopeia, sendo o primeiro aspecto característico da poesia trágica. Quaderna está *in conflatione*. Seu romance é inédito, o que o torna inédito também, como ele mesmo afirma:

“«Romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja!» (...) Assim, sou o único escritor e Escrivão-brasileiro a ter integralmente correndo em suas veias o sangue árabe, godo, negro, judeu, malgaxe, suevo, berbere, fenício, latino, ibérico, cartaginês, troiano e cário- tapuia da Raça do Brasil! (...) Depois de pronto e devidamente versado, o meu será, portanto, no mundo, o único Romance-acastelado, cangaceiro- estradício e cavalariano-bandeiroso escrito por um Poeta ao mesmo tempo de pacto, de memória, de estro, de sangue, de ciência e de planeta”<sup>16</sup>.

187

A *conflatio*, nesse caso, é um tipo de mistura advindo de leituras múltiplas, elas próprias já misturadas pelo tempo, formando uma totalidade complexa, uma fusão, um trançado de personagens. Assim é a obra de Quaderna, como assim o é também Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, uma personagem multifacetada, resultado da interação de culturas variadas.

---

<sup>15</sup> Tavares 2007: 152.

<sup>16</sup> Suassuna 1972: 342-343.

Suassuna traz para a narrativa suas experiências com o teatro e a poesia, brinca com a metalinguagem, expondo os “mistérios” da criação. O tema central do romance são as artimanhas de Quaderna e a trágica história dos seus antepassados na cidade de São José do Belmonte, interior de Pernambuco. Através da narração em primeira pessoa (Quaderna), o escritor paraibano descreve paisagens e situações alucinantes, reinventa a cronologia e adapta fatos históricos à sua ficção (a magia das grandes navegações, as cruzadas, os romances de cavalaria, as revoluções).

Se José de Alencar foi exuberante, mas não ousou exibir um herói picaresco, Ariano busca as interseções entre o popular e o erudito, misturando a poética aristotélica com o Romantismo e buscando o êxtase criativo em um realismo rotulado por alguns intelectuais de mágico, fantástico. Obcecado por criar uma epopeia nordestina, o narrador torna-se quase cômico. Na solução do nó de sua trama, o recurso greco-latino tão questionado por Aristóteles, o *deus ex machina*, próprio da tragédia e da comédia, surge para resolver as inquietações da alma que perturbam a raça humana.

Para que fiquem claras nossas hipóteses de leitura, é preciso que explicitemos com mais vagar nossa compreensão sobre a presença de *deus ex machina* n'A Pedra do Reino. Para isto, voltaremos a Aristóteles na *Poética* (1454a, 33-1454b, 1-7). O estagirita desenvolve uma crítica incisiva ao *deus ex machina*, afirmando que os poetas só deveriam recorrer a este recurso em acontecimentos que se passam fora do drama: ou nos dramas que se referem ao passado, anteriores à narrativa os quais se desenrolam em cena; ou naqueles nos quais ao homem é vedado o conhecer; ou ainda nos acontecimentos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados – pois aos deuses atribuímos o poder de tudo ver, assim como o irracional que não deve entrar no desenvolvimento dramático. Normalmente, o *deus ex machina* aparece no final da tragédia para resolver o desenlace da ação dramática. A divindade surge do céu como algo sobrenatural e tem, de certa forma, uma função profética.

É este sobrenatural que encontramos no Folheto XLIV: A visagem da moça Caetana. No universo de Suassuna, a moça Caetana é uma onça. Também conhecida como a Onça Caetana, representação da morte é uma divindade, conforme o imaginário popular sertanejo: “No Sertão, a morte é uma Moça que atende pelo nome de Caetana e não uma Onça. Ao beber na fonte popular, Ariano Suassuna recria o mito da Morte sertaneja e cria a Onça Caetana, um misto de humano e animal”<sup>17</sup>. N’ *A Pedra do Reino*, Quaderna tem uma visagem da moça Caetana e a descreve desta forma:

“(...) uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pêlos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles; num tufo estreito e reto, subiam a doce e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um de seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho, e uma Cobra-coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel”<sup>18</sup>.

189

Sedutora, a imagem da moça Caetana descrita por Quaderna representa um ser híbrido, misto de humano e animal. Essa hibridez é acumulativa e garante para ela não só a duplicidade, mas, também, a suplementariedade: Caetana possui poderes sobrenaturais, como escrever com o fogo que sai de seu indicador. Apresenta-se como divindade ladeada por dois animais caros ao povo sertanejo, a cobra-coral, que lhe serve de colar, e dois gaviões, um vermelho e outro preto; signos do subterrâneo, do terrestre e do celeste. Estes últimos, os gaviões, surgem como musas arrebatadoras da visão comum

---

<sup>17</sup> Pereira 2007: 83.

<sup>18</sup> Suassuna 1972: 241.

(recorde-se o instante de cegamento de Quaderna). É sabido que as garras dos gaviões e a picada da cobra-coral são mortais. No entanto, são as garras da felina que assustam Quaderna, pois ela escrevia com o fogo que saía de suas unhas; o bibliotecário sabia que esta “era a terrível Moça Caetana, a cruel morte sertaneja, que costuma sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras”<sup>19</sup>, e, portanto, seu destino estaria selado. Neste caso, o *deus ex machina* de Suassuna, representado pela divindade sertaneja da Moça Caetana é um recurso sobrenatural que comunica a Quaderna “alguma coisa fundamental, alguma coisa perigosa, estranha, indecifrável, mas decisiva”<sup>20</sup>, fatos que ao homem é vedado o conhecer.

O terceiro aspecto é a cegueira epopeica de Quaderna como metáfora para alcançar o conhecimento poético. A partir da cegueira, o herói se iguala aos grandes escritores, obtendo o conhecimento necessário para suas memórias. Diante do assunto, Quaderna faz a seguinte reflexão:

“Camões, quando tinha dois olhos, era apenas um Poeta Lírico, chorão e cortesão. Cegando um olho, tornou-se Epopeieta, e só foi épico de segunda grandeza, imitador de Virgílio, por ser apenas meio-cego e não cego inteiro. Chega-se à conclusão de que o Gênio de um Epopeieta é tanto maior quantos mais olhos cegos ele tenha, sendo essa, provavelmente, a causa profunda de Homero ser considerado o maior de todos pelo Doutor Amorim de Carvalho. (...) Se o fato de não ser cego significava alguma desvantagem em relação ao desgraçado do Grego Homero, a inferioridade estava, agora, sanada, graças às divindades da rapina da Morte Caetana. A contagem do ponto até subira muito em meu favor, porque Homero era cego, mas não existira nem tinha sido completo”<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Suassuna 1972: 241.

<sup>20</sup> Suassuna 1972: 241.

<sup>21</sup> Suassuna 1972: 507-508.

Durante o depoimento ao Corregedor, Quaderna expressa o seu desejo de escrever a obra máxima da humanidade a partir do crime indecifrável, e pouco a pouco expressa seus conhecimentos literários, referindo-se inclusive ao grande tradutor brasileiro de Homero, Manuel Odorico Mendes: a tradução cultural de Édipo exalta o tradutor de Homero. Com seus amigos e professores Samuel e Clemente, Quaderna mostra a sua erudição e suas preferências literárias. Para compor a sua obra, a realidade é o ponto de partida, no entanto, o poeta aprende com seu amigo Euclydes Villar que a literatura pode modificar a realidade, tendo em vista que “tudo era uma questão de saber olhar”<sup>22</sup>.

O poeta é um mentiroso. Em *Antiga Musa*, Brandão alerta para o fato de as musas revelarem a Hesíodo que sabem dizer mentiras: “As Musas não se limitam a afirmar que sabem, acrescentando que sabem não só anunciar coisas verdadeiras (alethéa), como também dizer muitas mentiras”<sup>23</sup>. Dizer mentiras semelhantes a verdades, como faz a musa de Homero e de Hesíodo, dá ao poeta uma autorização para reinventar. Quaderna foi cegado pelas musas sertanejas e é na voz das musas, pelas palavras, pela linguagem, que se dá a nomeação, a presentificação, a revelação, e também o simulacro, a mentira e o esquecimento<sup>24</sup>.

Mentir faz parte de seu ofício para restaurar o “Reino Encantado da Literatura”; em suas palavras: “como Rei, cantador, poeta e guerreiro das cavalcadas sertanejas, tinha a obrigação de restaurar o Reino, o Castelo, o Marco, a Catedral, a Obra, a Fortaleza da minha Raça! Seria a Literatura dos folhetos e romances que iria restaurar de novo, pelo fogo da Poesia”<sup>25</sup>. O castelo que Quaderna deseja construir não é mais de pedra e sim de poesia e, para isso, a cegueira torna-se indispensável. No primeiro momento, a cegueira é algo trágico para Quaderna, pois

<sup>22</sup> Suassuna 1972: 105.

<sup>23</sup> Brandão 2005: 76.

<sup>24</sup> Smolka 2000.

<sup>25</sup> Suassuna 1972: 105.

ele também sofre do mal sagrado, mas o desejo de tornar-se epopeieta à semelhança de Camões e Homero torna-o um conquistador do Reino.

De acordo com Anna Paula Soares Lemos, a cegueira é alegórica, é um meio utilizado por Suassuna para atingir os sonhos, as aspirações de Quaderna:

“Cegueira alegórica que ora atinge o olhar estético e poético para que transpareça o trágico da “carnadura concreta” do real, ora atinge o olho trágico para que a poesia tenha espaço para encher de brilhos a pedra do sertão e a transforme na pedra do reino. E transitando por esse limiar sonho- real empírico, o narrador Quaderna vai conciliando contrários e trazendo o popular pelo viés erudito em cada passo de sua obra”<sup>26</sup>.

192 É a partir dessa cegueira que Quaderna conta nos folhetos de V a X a história de sua família, a instauração e trágica destruição de cada um dos quatro Impérios que formaram a Pedra do Reino. O fim trágico anima Quaderna a desejar restaurar o Quinto Império<sup>27</sup> tendo ele como rei. No Folheto X, o nosso narrador-protagonista, orgulhoso da tragédia que atinge sua família real, afirma: “nossa Casa Real não fica devendo nada às outras, em questão de prosápia e importância epopeica. Nossa monarquia acaba, como todo Trono digno desse nome, com os campos e a Coroa banhados pelo sangue dos Reis”<sup>28</sup>. Como Édipo, Quaderna deseja herdar o destino de sua família. A sua família é uma Labdácida condenada à tragédia e é preciso matar o pai e casar-se com a mãe para construir o Quinto Império. Entrar no mundo da cegueira

---

<sup>26</sup> Lemos 2007: 54.

<sup>27</sup> Quaderna tem orgulho de pertencer à família real Sertaneja da Pedra do Reino como é apresentado na história dos cinco Impérios; sendo ele o descendente e herdeiro do trono do Quinto Império, apresenta os brasões e bandeiras da família real. A história dos cinco reinos está descrita nos Folhetos VI-X *d'A Pedra do Reino*.

<sup>28</sup> Suassuna 1972: 47.



é indispensável, pois, só assim, é possível assumir a poesia como mãe, tornar-se andarilho e repousar no Reino da Poesia. Temos, assim, a inversão com o Édipo brasileiro: o grego mata o pai, desposa a mãe e depois se cega, Quaderna fica cego para poder desposar a mãe!

Tomado da cegueira, Quaderna profetiza a chegada do Alumioso em seu cavalo branco: “E como, ao mesmo tempo, eu começasse a ouvir um som de trompa – provavelmente a mesma buzina de caça que Sinésio tocaria logo depois, na Praça – o fogo sagrado da Epopeia começou a me agitar, soprado pelas cordas da Tiorba do genial Bardo brasileiro, Dom Raymundo Corrêa”<sup>29</sup>. As musas do sertão deixaram Quaderna cego exatamente no momento da chegada do rapaz do cavalo branco.

Os gaviões sagrados possibilitam a criação da obra máxima da humanidade no reino da poesia. Igualado a Homero e Camões, o reino particular que Quaderna deseja é o literário. Por isso, ele não é nem Homero, nem Camões, mas sim o decifrador, que possui um enigma superior ao proposto pela Esfinge a Édipo e desafia:

“...eu, Dom Pedro Quaderna, (Quaderna, O Astrólogo, Quaderna, O Decifrador (...); eu (...) desafio qualquer irônico, estrangeiro ou Brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do que a minha; e, depois, a decifrar, antes que eu o faça, o centro enigmático de crime e sangue da minha história, isto é, a degola do meu padrinho e a ‘desaparição profética’ de seu filho Sinésio, o Alumioso, esperança e bandeira do Reino Sertanejo”<sup>30</sup>.

A intenção de Quaderna é fazer da criação de sua Obra Máxima um enigma, assim sendo, reúne vários gêneros literários, vários autores, várias vozes para formar o seu reino poético – tudo o que propõe o

---

<sup>29</sup> Suassuna 1972: 472.

<sup>30</sup> Suassuna 1972: 30.

campo dos Estudos Culturais, porém, escrito de forma poética e não teórica, muda a estratégia discursiva da tradição, como afirma Hall<sup>31</sup>:

“...tradições que parecem ser antigas são muitas vezes de origem recente inventada (...); tradição inventada significa um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica que buscam inculcar valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado”.

A criação literária converte-se em um enigma com empréstimos de várias vozes; ao leitor cabe decifrar, se possível, cada um deles. O cego Quaderna vê muito além e apresenta o seu enigma: “modéstia à parte, minha charada epopeica, o logogrifo em versos que vai iniciar minha Epopeia, é muito superior ao enigma-mor dos gregos, povo de Homero!”<sup>32</sup>.

Uma nova tessitura é apresentada. O cego Quaderna compõe fios de várias cores com várias tramas em seu emaranhado. O enredo rompe a ordem cronológica e espacial, o sertão torna-se reino e é através da construção literária que Quaderna recria o mundo ao seu redor. Este novo mundo é o Reino da Poesia, que transforma o nosso narrador, a nosso ver, em um Édipo inédito, totalmente brasileiro, visto que Homero e Virgílio são apenas os tradutores da *Ilíada* e da *Eneida*, tendo seu verdadeiro autor na pessoa de Manuel Odorico Mendes, como podemos conferir na proposta de Samuel presente no Folheto LXXVII, procedimento semelhante ao utilizado por Jorge Luis Borges com o Pierre Menard, isto é, há um esvaziamento dos autores da *Ilíada* e da *Eneida*.

Ao misturar mito e história do Brasil, Suassuna utiliza um recurso próprio de se fazer epopeia. Segundo Colombani, os assuntos presentes nas epopeias são mais que criações do aedo, “Os temas se referiam a um

---

<sup>31</sup> Hall 1997: 58.

<sup>32</sup> Suassuna 1972: 364.

pretérito heroico narrado pelo aedo, que os gregos, como já dissemos, acreditavam real e não produto de sua imaginação”<sup>33</sup>.

No decorrer da narrativa simples, patente para a epopeia e a mimesis teatral, uma forma suplementada pelo discurso direto e o desdobramento de papeis, Suassuna erige seu castelo com os temas, entre muitos outros, clássicos, os quais, por sua vez, remetem aos diálogos intertextuais que, explícitos ou não, dependem de nossa postura como leitor, da relação que fazemos entre os textos que ocorrem de várias maneiras e de uma nova interpretação, que sempre é possível. Da epopeia, como uma pedra de alicerce, encontramos o exórdio e invocação à musa logo no início do romance. A divisão da obra em folhetos é análoga à da epopeia, que é dividida em cantos, além de o próprio título de alguns folhetos remeterem à épica como modelo revisitado sem compromisso com os critérios aristotélicos.

No rastro de Édipo, temos a cegueira do narrador que por várias vezes se deixa levar pelo orgulho. O orgulho de Quaderna (e ambigualmente de Ariano Suassuna) aparecerá como a falha trágica não só pela intenção de construir um poema-reino inigualável para a literatura brasileira como ainda, segundo a personagem Pedro Beato, por inventar histórias acerca de sua família e criar com elas mitos de fundação. A cegueira, no entanto, é primordial para a contação de histórias de Quaderna. É como cego, possuído pela *ate* ou pela Musa sertaneja, a exemplo de Homero e Camões, que eles (autor e personagem) revelam ao Corregedor, auditor e espectador, a epopeia de sua família e o modo como se resolve, tal qual um Édipo, a busca de suas origens mais remotas, inclusive de suas origens literárias. Para isso, todos os gêneros concorrem num só romance.

A presença do *deus ex machina* surge como um elemento fantástico para solucionar inquietações da alma do homem, materializado, na obra, pela visagem da moça Caetana que desce do céu, como o sobrenatural,

---

<sup>33</sup> Colombani 2005: 7. Tradução nossa.

com a função profética, inevitável: a mortalidade humana. Resurge, assim, a cegueira propiciada pelas musas sertanejas que permitem ao cego Quaderna compor sua trama com fios coloridos, recriando o mundo ao seu redor e erigindo o Reino da poesia tão almejado; da épica ovidiana, nasce a sua metamorfose em um Édipo inédito, brasílico, mestiço. Antropofagicamente, Quaderna digere todos os gêneros literários que se apresentam e os devolve misturados, reescritos de forma genuinamente brasileira, amalgamados nas suas várias origens, ultrapassando a origem medieval e chegando à mais remota antiguidade.

Quaderna é, na verdade, Homero, Virgílio, Sófocles, Sêneca, Camões e quem mais houver a ser descoberto pelo leitor. Suassuna, como regente da obra, exerceu sua capacidade de olhar criticamente para o passado, dialogando com o presente e com o futuro na empreitada de soerguimento da literatura mestiça, a literatura brasílica.

## BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles, *Poética*. Souza, E. trad. (1991), São Paulo, Nova Cultural.
- Benício, P. J. *O texto Bizantino na tradição manuscrita do Novo Testamento grego*. Disponível em: [http://www.monergismo.com/textos/idiomas/Texto\\_bizantino\\_Paulo\\_Benicio.pdf](http://www.monergismo.com/textos/idiomas/Texto_bizantino_Paulo_Benicio.pdf) Acesso em 14 de agosto de 2008.
- Borges (1992), *El Oro de los Tigres*. Editora Leviatã.
- Brandão, J. L. (2005), *Antiga Musa: (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG.
- Colombani, M. C. (2005), *Homero. Ilíada: uma introducción crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Genette, G. (2005), *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, UFMG.
- Hall, S. (1997), *Identidades Culturais*. Rio de Janeiro, DP&A.

- Herrmann, L. (1924), *Le théâtre de Sénèque*. Paris, Les Belles Lettres.
- Homero, *Ilíada*. Nunes, C. A. trad. (2002). Rio de Janeiro, Ediouro.
- , *Odisséia*. Nunes, C. A. (2002). Rio de Janeiro, Ediouro.
- Hutcheon, L. (2006), *A theory of adaptation*. New York/London, Routledge.
- Lemos, A. P. S. (2006), *Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino*. RJ, UFRJ, Faculdade de Letras, 132 fl. mimeo. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada.
- Lefevre, A. (2007), *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, Edusc.
- Sanders, J. (2006), *Adaptation and appropriation*. New York/London, Routledge.
- Smolka, A. L. B. (2000), *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. Educação & Sociedade, ano 21, 71: 166-193.
- Suassuna, A. (1972), *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- (2007), Um auto de esperança. Entrevista a Fernanda Montenegro. *Jornal O Globo*. Caderno 2: 1-2. Rio de Janeiro, 3 Junho.
- Tavares, B. (2007), *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, José Olympio.

Página deixada propositadamente em branco

# ***NARCISSUS CIRCAEVUS* OU O TRÁGICO EM *IL COMPLEANNO* DE MARCO FILIBERTI**

***NARCISSUS CIRCAEVUS* OR THE TRAGIC IN *IL COMPLEANNO* BY  
MARCO FILIBERTI**

NUNO SIMÕES RODRIGUES

UNIVERSIDADE DE LISBOA

CH-UNIVERSIDADE DE LISBOA/ CECH-UNIVERSIDADE DE COIMBRA

nonnius@letras.ulisboa.pt

**Resumo:** Matteo e Francesca e Shary e Diego constituem dois casais amigos, quarentões, que decidem passar um Verão juntos, numa casa de praia no sopé do Monte Circeu, em Itália. O segundo casal tem um filho, David, que está de regresso dos Estados Unidos, para celebrar o seu aniversário com a família. Quando chega, o jovem David depara com duas relações em crise, uma desgastada pelo afastamento dos cônjuges, a outra pela rotina do casal. Mas é a Matteo, o amigo dos pais de David, que cabe entrar num dilema interno que afecta a sua estabilidade emocional e que o atira para o domínio do tabu a vários níveis. Matteo sente-se profundamente atraído pelo jovem David, que, no entanto, parece oscilar entre a obsessão por si próprio e a atenção que o homem mais velho lhe dedica. A Matteo resta decidir se cede à tentação ou se lhe resiste. O certo é que, cedendo à *passio*, haverá que lidar com as consequências da decisão que farão entrar todos os caracteres numa espiral de tragédia de contornos euripidianos e senequianos, em que não faltam muitos outros ecos da nossa herança

199

clássica. São precisamente esses contornos que esta comunicação pretende analisar.

**Palavras-chave:** Tragédia grega e cinema; Aristóteles; *Poética*; Trágico; Marco Filiberti.

**Abstract:** Matteo & Francesca and Shay & Diego are two friend couples, in their forties, who decide to spend a summer together, in a beach house at the foot of Mount Circeo, in Italy. The second couple has a son, David, who has returned from the United States to celebrate his birthday with family. When he arrives, the young David faces two relationships in crisis: one worn by the physical separation of the spouses, the other by the routine of the couple. But it's Matteo, David's parents friend, who enters an internal dilemma that affects their emotional stability and that throws him into the domain of the taboo at various levels. Matteo feels deeply attracted by the young David, who, however, seems to oscillate between the obsession with himself and the attention that the older man dedicates to him. Matteo must decide whether he yields to temptation or resists it. The fact is that, yielding to the *passio*, he will have to deal with the consequences of his decision, which will cause all characters getting into a spiral of tragedy with euripidean and senequian features, in which there is no lack of many other echoes of our classical heritage. It is precisely these features that this paper aims to analyze.

**Keywords:** Greek Tragedy and Cinema; Aristotle; *Poetics*; Tragic; Marco Filiberti.

O mar está calmo. Aliás, o Mediterrâneo mantém-se calmo ao longo de toda a película, contrastando com o turbilhão de emoções que perpassa o espírito de cada personagem. O *mythos* que está na base de *Il Compleanno*, filme realizado por Marco Filiberti em 2009, é relativamente simples, como recomendaria, aliás, Aristóteles: dois casais de meia-idade, Matteo (Massimo Poggio) e Francesca (Maria de Medeiros) e Diego (Alessandro Gassman) e Shary (Michela Cescon) são amigos



de longa data e decidem passar o Verão juntos, numa casa alugada na costa do Lácio, no sopé do Monte Circeu. Ambos os casais têm filhos. Matteo e Francesca têm uma menina ainda pequena, Elena (Karen Ciaurro); Diego e Shary são pais de David (Thyago Alves), um jovem no final da adolescência, que vive com a mãe nos EUA e que nesse Verão regressa a Itália, pela primeira vez em cinco anos, para celebrar o seu aniversário com a família.

Quando chega, o jovem David depara com duas relações em crise, uma – a dos seus pais – desgastada pelo afastamento físico e psicológico dos cônjuges; a outra – a dos amigos – esboroada pela rotina do casal. Mas é a Matteo, o psicanalista amigo dos pais de David, que cabe entrar num dilema interno que afecta a sua estabilidade emocional e que lançará todos no abismo. Matteo sente-se profundamente atraído pelo jovem David, que, no entanto, parece oscilar entre a obsessão por si próprio e a atenção que o homem mais velho lhe dedica. A Matteo resta decidir se cede à tentação proibida ou se lhe resiste. Ao fim de alguns dias de convívio, em que momentos de diversão e de descontração são entrecortados por fases de conflito, angústia e nostalgia (que se percebe numa constante alusão das personagens de meia-idade aos seus tempos de juventude, representados sobretudo pela música que então escutavam), o espírito de Matteo cede e, encorajado por David, acaba por se macular com o tabu e consumir o adultério com o adolescente, como se de uma peripécia e catástrofe trágicas se tratasse.

Tudo acontece no próprio dia de aniversário do rapaz, para o qual a acção converge, num ambiente de festa, qual recurso ao tópico do festim de sangue ou do banquete aziago das literaturas antigas. Nesse dia, nas ruas da vila, surge junto à mãe de David uma mulher de negro, sentada impassível numa escada, qual Parca prenunciadora do que estás prestes a acontecer. Já antes, o mar cuspira o cadáver de uma jovem perante os olhos de Francesca, que naquele momento se apercebe da efemeridade da vida e da própria felicidade. O mar avisa que até de uma aparente calma pode eclodir a tragédia.

Em fundo, ouve-se o final do I acto de *Tristão e Isolda* e Matteo e David são apanhados em flagrante por Francesca, que chega no momento errado. Desvairada, a mulher sai de casa e lança-se numa fuga descontrolada, acabando por ser colhida por um automóvel que a mata instantaneamente. Com a transgressão de Matteo e David, a tragédia consuma-se na pessoa de Francesca, a inocente que culmina com a vida o horror provocado pela cena que presenciou. A transgressão de Matteo teve consequências para si e para os seus e nenhum deles voltará a ser quem era.

Um dos aspectos relevantes deste filme é a sua inter-meta-textualidade. Qualquer espectador minimamente inteirado da História do Cinema reconhecerá de imediato na película as evidentes reminiscências de L. Visconti e da sua adaptação de 1971 de *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann (pub. 1912). O filme de Visconti retrata a visita de Gustav von Aschenbach à cidade de Veneza, no início do século XX. Aschenbach (Dirk Bogarde) é um escritor/compositor de meia-idade, obcecado pela beleza e juventude de Tadzio (Björn Andresen), com quem, todavia, nunca fala ou em quem nunca toca, havendo entre as personagens uma mera interacção tácita. Reconhece-se, aliás, no processo narrativo, uma alusão ao amor teorizado por Platão no *Banquete* e no *Fedro*, a que se juntam evidentes influências nietzschianas, presentes na tensão apolínea e dionisíaca que se faz sentir no interior do espírito do artista. A agonia em que se mantém e a destruição para que caminha encontra paralelo metafórico na ruína da própria Veneza, que sucumbe a uma epidemia de cólera e que acabará por matar o próprio Aschenbach. No filme de Visconti, também o Adriático se mantém calmo, o que não significa, porém, que não prenuncie a morte que se espalha por toda a cidade. A resistência também destrói. Veja-se Hipólito...

A essência ou ponto de partida de *Il compleanno* é a mesma de *Morte a Venezia*. Um homem de meia-idade revela-se totalmente cego de paixão por um adolescente, que agora não é um mero desconhecido, mas alguém próximo, o filho dos seus melhores amigos. Os ecos do filme de Visconti

estão lá e são perfeitamente reconhecíveis. A título de exemplo, citaríamos a utilização da música, poderosíssima em ambos os casos. No primeiro, o recurso de Visconti ao *Adagietto* da 5ª Sinfonia de G. Mahler (1902, que torna o filme inesquecível para o seu espectador), com que abre e fecha a película; no segundo a utilização da música de *Tristan und Isolde* de R. Wagner (1859), que tem também a função de anunciar a tragédia a que vamos assistir. A primeira sequência do filme, cuja primeira imagem é precisamente o mar, é mesmo o final do 1º acto da ópera de Wagner a que os dois casais assistem e, nela, ouvimos Francesca ler, no programa do espectáculo: tudo «caminha para a morte» e, desde logo, Matteo sente-o...

Mas enquanto o filme de Visconti, na linha do romance de Mann e independentemente do desfecho, é sobretudo uma brilhante reflexão sobre a filosofia platónica, o filme de Filiberti é a negação da mesma, enveredando pela queda do herói e pela submissão à paixão que o dilacera. Assim, o Matteo de Filiberti acaba por se revelar um herói trágico, com muitas das características que os Antigos para ele definiram, repudiando o herói filosófico teorizado pelos textos de Platão. Longe de qualquer tipo de platonismo, Matteo revela-se carnal, quase selvagem e satírico, «dionisíaco» na concretização da sua sexualidade, e essa característica é simultaneamente causa e sintoma da tragédia em que cairá.

Marco Maria Filiberti é um músico, actor e realizador italiano, nascido em Milão e licenciado em História do Teatro pela Università degli Studi di Milano, o que deverá explicar muitas das suas opções dramáticas e narrativas. Com efeito, à escolha do que poderíamos classificar como uma tragédia burguesa para enredo de *Il Compleanno* não deverá ser estranho o percurso académico do seu realizador.

Filiberti estreou-se em 2001 com *Vespero a Tivoli*, uma curta-metragem com a qual começou desde logo a angariar prémios e reconhecimento em vários foros cinematográficos internacionais. Assim aconteceu com *Il Compleanno* que, entre outros, foi galardoado com o prémio de Melhor Filme do Festival de Cinema Italiano ad Ajaccio e o prémio do público no Tierra di Siena Film Festival.

O enredo do filme gira em torno de cinco personagens essenciais (dois casais e o filho de um deles), a quem se junta uma galeria de outros caracteres, que arrastam consigo histórias paralelas mas que na verdade pouco ou nada acrescentam ao fio que a trama desenvolve.

Matteo é o centro de tudo. *Selfmade man*, o psicanalista que conquistou a pulso o lugar que alcançou no plano social e económico, Matteo é um homem comum, o burguês cuja vida e desejo de nela vencer não lhe terá dado tempo ou espaço para pensar sobre si mesmo. Casado, pai de uma filha, detentor de uma carreira invejável, Matteo tem o seu mundo ordenado e politicamente correcto. Mas um dia acorda como se estivesse num mar falsamente calmo, numa vida que entretanto passou. Parece ser a imagem de David, emergente das águas (o David de Filiberti emerge continuamente das águas) que reflectem um corpo que é a imagem de juventude, beleza e perfeição, sugerindo a eternidade imaculada de uma divindade grega, que desperta a consciência de Matteo para essa realidade. Há, aliás, no nome e no corpo do jovem algo de evocativo da obra-prima neoclássica de Miguel Ângelo, em que predominam precisamente a juventude e a beleza física. Doravante, Matteo estará preso à imagem de David, que passa assombrar os seus dias e as suas noites até ao precipício.

Mas se Matteo parece ser de início o homem perfeito, Diego, o pai de David, padece do «complexo de Peter Pan»<sup>1</sup>, o homem que se recusou a crescer, imaturo, irrealizado, irresponsável. O contraste entre as duas personagens é claro e parece haver mesmo pela parte de David a procura, em Matteo, do pai que Diego não foi para ele. Em contrapartida, em David, Matteo parece procurar-se a si próprio e a sua juventude perdida. Não será por acaso que Filiberti põe Matteo a ler Proust, trazendo-nos de imediato à memória o seu *À la recherche du temps perdu*, onde os temas homoeróticos têm um papel significativo. David parece ser também a chave que libertará Matteo dos grilhões que

---

<sup>1</sup> Ver e.g. Kiley 1983.

o prendem à família. Note-se como ele se comporta quando, de forma pueril e saboreando um efêmero momento de liberdade, os dois homens passeiam de motorizada pelas estradas da costa italiana, contornando o mar, desprovidos de qualquer tipo de segurança. É como se Matteo se reencontrasse. Seguindo uma linha freudiana (e não deverá ser por acaso que Matteo é psicanalista), essa busca paterna ou do próprio eu confundir-se-á entre os afectos, e a sexualidade intrrometer-se-á entre os dois homens de forma irremediável.

Shary, a mãe de David, preferiu o distanciamento físico e por consequência psicológico, instalando-se nos EUA e investindo todo o seu amor no filho único. Shary pressente a tensão, sobretudo em Matteo, mas falhará em perceber a essência do que se passa à sua volta. Para ela, aliás, o verdadeiro, se não único, problema é o «omniausente» Diego. O confronto com o marido traz à tona todos os desaires das escolhas passionais de Shary.

E depois há Francesca. Francesca assiste impotente às transformações na personalidade do marido, Matteo, que o levam a ter reacções inusitadas e que ela desconhecia. Para Francesca, tais comportamentos são variações dependentes da exaustão, do trabalho, da rotina. Francesca acha que a sua vida íntima até corre bem e apenas se preocupa com o quotidiano, com o imediato; é incapaz de ver mais longe. Esse é o seu erro fatal, a sua cegueira, claramente trágica. A mulher está longe de perceber que a crise existencial do marido é bem mais profunda e acabará por ser totalmente enredada na teia que as Meras tecem para estas personagens.

David é um carácter ambíguo. Se por um lado parece ser o jovem inocente e bem parecido que regressa a casa para desestabilizar corações, por outro ele sabe bem o poder que exerce sobre o espírito de Matteo, o que se confirma na cena em que, qual Endímion, emerge das águas reflectindo a luz da lua, para conquistar definitivamente o psicanalista. A partir desse momento, aliás, a tragédia está garantida, faltando apenas o reconhecimento que providenciará o clímax que se manifestará na morte de Francesca. A manipulação que David faz de

Matteo, e a que este sucumbe, encontra eco na cena em que o jovem se auto-satisfaz sexualmente (o tema reaparecerá, dessa vez com Matteo, numa clara evocação de *American Beauty*, de Sam Mendes, confirmando a inter-metatextualidade do filme<sup>2</sup>), ao mesmo tempo que ouve a música do tempo dos pais (*Maladetta Primavera* interpretado por Loretta Goggi), e é observado em silêncio, num acto de puro «voyeurismo» de um Matteo profundamente emocionado com a beleza da juventude que tem perante os seus olhos, mas também com a nostalgia do tempo perdido.

David proclama a adoração do próprio corpo, qual Narciso da Antiguidade. Como acontece com essa personagem, no jovem há o excesso, a *hybris*, que se manifesta a paixão que aparenta ter por si próprio. Em David, como em Narciso ou em outras personagens da mitologia grega, a beleza é uma maldição. O Narciso que há em David agride e provoca a fatalidade em que a vida de Matteo se transformou e que ameaça esvair-se, sem que o psicanalista se tenha realizado em pleno.

Com efeito, as formas que Filiberti escolhe para dar corpo às emoções que as suas personagens vivem e experienciam são marcadamente greco-romanas. A Antiguidade Clássica é, aliás, explícita ou implicitamente omnipresente no filme, que transpira a Grécia e Roma. Desde logo o cenário em que toda a acção se passa (e que corresponde a uma unidade de acção, de lugar e de tempo – marcada pelas personagens que se movem em círculo fechado, na casa da praia). As costas do Circeu remetem para a *Odisseia* de Homero, bem como a alusão à própria Circe e a Ea, a ilha da feiticeira homérica, que Matteo contempla; as referências que o psicanalista encontra no guia turístico sobre o passado clássico da estância em que se encontram; a professora de latim, que personifica os conflitos familiares inerentes à tragédia grega, mas também a perenidade dos valores clássicos que contrasta com a

---

<sup>2</sup> Numa outra sequência, a presença dos marinheiros e a miragem de David vestido como um deles parece evocar a versão cinematográfica do romance de Jean Genet, *Querelle de Brest* (1947). A adaptação ao cinema foi feita em 1982, por Rainer Werner Fassbinder e contou com as interpretações de Brad Davis, Jeanne Moreau e Franco Nero.

futilidade da vida contemporânea simbolizada por um livro de poesia latina por abrir; ou a escolha do nome «Aurora», a Eos eternamente apaixonada dos Gregos, para a jovem enamorada de David<sup>3</sup>.

Mas a maioria dessas referências é subliminar e apenas acessível a um público capaz de entender um segundo nível de leitura e códigos menos evidentes. Consideramos mesmo que tais elementos funcionam como estrutura de base em que assenta a própria narrativa. Desde logo, há a dialéctica espírito/corpo, a que já aludimos, e que parece remeter para uma rejeição do platonismo em que o amor é sobretudo contemplado.

Mas há também o androerotismo que dá sentido à composição do carácter de David. A valorização do corpo masculino é claramente um tópico clássico, bem como a relação que se estabelece entre Matteo, um homem maduro e barbado, e David, um jovem adolescente e imberbe. Parece-nos impossível não entrever nesta relação o *topos* do *erastes* e do *eromenos* que consubstanciava a pederastia grega nos períodos arcaico e clássico<sup>4</sup>. Também os momentos em que o Matteo *voyeur* se queda observando/contemplando David, que se banha, parecem radicar no famoso mito de Actéon, que aliás pagou caro a ousadia de contemplar o banho de Ártemis<sup>5</sup>.

Por fim, a própria estrutura do enredo, o *mythos* do argumento, como referimos, cuja *praxis* se encaminha para a consumação da tragédia que se revela aos olhos de Francesca como se fosse um processo de *anagnorisis*. Numa aparente calma, metaforizada pela tranquilidade de um mar omnipresente e recorrente (abre e fecha o filme) nas *imagines* que Filiberti nos oferece em contínuo (numa brilhante síntese, Matteo dirá: «eu e o mar»), tudo se desenvolve numa espiral que se torna incontrollável. O *locus amoenus* que percebemos no mar contrasta com o *locus horrendus* que Matteo vive no seu interior. A tensão sentida

<sup>3</sup> Sobre Eos, ver e.g. Od. 5.1ss, 121ss.; 4.188; Hes. *Theog.* 371ss.; 986ss.; Pind. O. 2.83; *Nem.* 6.59; Eur. *Hipp.* 454ss.; Ov. *Met.* 13.581ss.; 7.690ss.; Hig. *Fab.* 160, 189, 270.

<sup>4</sup> Ver e.g. Skinner 2010: 119-134, onde lemos uma excelente síntese desta problemática.

<sup>5</sup> Ver Ov. *Met.* 3.173-252.

pelas personagens fá-las inclusive transpirar anormalmente, conforme a acção caminha para o seu acme, sob pretexto de um calor cada vez mais intenso. Também aqui a inter-metatextualidade é visível, sendo impossível não pensarmos numa outra tragédia cinematograficamente famosa, o *Julius Caesar* de Shakespeare visto por Manckiewicz, e na magistral interpretação que Roland Barthes dela fez<sup>6</sup>. Como nota uma das personagens: «coisas horríveis podem acontecer de um momento para o outro».

A cedência de Matteo à paixão que o dilacera é uma *hamartia* com muito de euripidiano e de senequiano. Há, aliás, em Matteo, algo da Fedra composta pelos poetas evocados. Com a ressalva de a Fedra greco-latina agonizar com uma paixão, independentemente das suas causas ou motivações, sem contudo a concretizar fisicamente. Tal como acontecerá com o Gustav von Aschenbach de Mann. Talvez porque os jovens por si amados não lhes proporcionem essa concretização. A novidade da tragédia deste homem comum, e talvez por isso, está no facto de cair e saciar a carne, pelo menos por momentos. O que não lhe valerá de muito, pois a angústia que se seguirá rapidamente o fará esquecer o prazer efémero. Aliás, a patologia emocional por que Matteo passa terá consequências destrutivas semelhantes às de Fedra e de Aschenbach.

Mas há mais neste Matteo e neste David. É que a tragédia que desencadeiam segue uma linha inaugurada por Eurípides, e em parte seguida por Séneca (e.g. *Fedra*), e os seus *oikeia pragmata* ou «temas domésticos»<sup>7</sup>, abalados por violentas paixões e forças exteriores à normalidade do quotidiano, e que virá a ser consolidada pelo teatro moderno e contemporâneo. Também Matteo e os seus companheiros são homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos, no seio do próprio sangue<sup>8</sup>. Significa que «a natureza humana é permanente, universal e essencialmente imutável»

<sup>6</sup> Barthes 2012: 25-28.

<sup>7</sup> Sousa e Silva 2010: 40.

<sup>8</sup> Williams 2002: 156, 161.



o que faz com que a tragédia se explique «em termos dessa essência humana imutável ou de algumas das suas faculdades»<sup>9</sup>.

Mais na linha de Eurípides do que na de Séneca, contudo, a contemplação da morte de Francesca é-nos subtraída, sendo sugerida apenas pelos sons que ouvimos e confirmada depois pelo corpo sem vida caído no asfalto quente da região do Circeu. A amargura final de Matteo, quando depois da tragédia consumada ele percebe que afinal tudo dependia de si próprio, ilustra bem a afirmação de Raymond Williams: «O que nos espera, no fim do sexo e da feroz e ralada luta pela vida, é a morte.»<sup>10</sup>

Na verdade, estando nós perante um enredo em que um homem violenta a paz e o equilíbrio de uma família (para saciar o seu desejo e finalmente viver aquilo que eventualmente mais queria da vida), em que as suas emoções são desencadeadas pela paixão provocada pelo jovem filho de um casal amigo e os danos colaterais das suas decisões se reflectem na própria mulher e amigos, então talvez as *dramatis personae* se pudessem originalmente chamar Laio em vez de Matteo, Jocasta em vez de Francesca, Pélops em vez de Diego, Axíoque em vez de Shary e Crisipo em vez de David. Neste ponto, impõe-se mesmo recordar os nossos interlocutores que Eurípides escreveu uma tragédia chamada *Crisipo*, hoje perdida. Mas parece-nos também que, face a todos estes elementos e aos restantes, de que se destaca um David de contornos narcisistas, nada seria mais adequado do que chamar a esta tragédia clássica moderna *Narcissus Circaeus*<sup>11</sup>.

209

---

<sup>9</sup> Williams 2002: 69-70.

<sup>10</sup> Williams 2002: 160.

<sup>11</sup> Texto originalmente apresentado como comunicação ao Congresso Internacional *Images IV: Sailing in Troubled Waters: O Mediterrâneo Antigo e o seu Legado nas Artes Visuais e Performativas*. Universidade do Algarve, 1-4 de Outubro de 2014.

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes, B. (2012), «Os Romanos no Cinema», In *Mitologias*. Lisboa, Edições 70, 25-28.
- Kiley, D. (1983), *The Peter Pan Syndrome: Men who have never grown up*. New York, Dodd Mead.
- Skinner, M. (2010), “Alexander and Ancient Greek Society” in P. Cartledge & F. R. Greenland (eds.), *Responses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History, and Cultural Studies*. London, The University of Wisconsin Press, 119-134.
- Sousa e Silva, M. F. (2010), «Poeta, criação e público. A noção de trágico nos criadores teatrais atenienses», In Anacleto, M. T., Oliveira, F. M. (orgs.), *O Trágico*. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 25-45.
- Williams, R. (2002), *Tragédia moderna*. São Paulo, Cosac & Naify.

# NOTÍCIAS

Página deixada propositadamente em branco

# **DOUTORAMENTO EM REGIME COTUTELA – UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ E UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

PAULO ROGÉRIO DE SOUZA  
MARCOS ROBERTO PIRATELI

Nos dias 9 e 10 de abril deste ano de 2015, a Universidade Estadual de Maringá (Paraná, Brasil) em parceria com a Universidade de Coimbra (Portugal) realizou as primeiras provas públicas de doutoramento em regime Cotutela da Instituição. A Cotutela é resultado de um convênio internacional firmado entre o Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá (PPE/UEM) e o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (CECH/UC).

213

O acordo entre as duas instituições tem o objetivo comum de estimular a cooperação científica e promover a mobilidade de investigadores entre Brasil e Portugal. Também estabelece o quadro de supervisão conjunta do programa de doutoramento em regime de Cotutela entre as duas Instituições, o que possibilita a dupla titulação dos doutorandos, que após as provas públicas, recebem o título de doutor em Educação pela UEM e doutor em Estudos Clássicos pela UC.

Esse convênio tem a coordenação conjunta do Professor Doutor José Joaquim Pereira Melo, que responde por este acordo internacional pela Universidade Estadual de Maringá, e da Professora Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva pela Universidade de Coimbra. Ambos os coordenadores supervisionam as atividades de intercâmbio entre

as Instituições tal qual definido pelos regulamentos em vigor na sua respectiva Instituição.

Os primeiros doutorandos em regime de Cotutela foram: Paulo Rogério de Souza, com a tese “A tragédia de Sófocles e o papel educativo das personagens secundárias”, com orientação dos professores Doutor José Joaquim Pereira Melo (PPE/UEM) e Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva (CECH/UC), com provas públicas no dia 09 de abril de 2015; e Marcos Roberto Pirateli, com a tese “A Igreja como *locus* ideal de formação na problemática antidonatista de Santo Agostinho”, com orientação dos professores Doutor José Joaquim Pereira Melo (PPE/UEM) e Doutora Paula Cristina Barata Dias (CECH/UC), com provas públicas no dia 10 de abril de 2015; as provas ocorreram no Anfiteatro do Bloco I-12 da Universidade Estadual de Maringá (Brasil) e ambas as teses foram aprovadas com informação final de “Aprovado com Distinção e Louvor”.

# **SIMPÓSIO INTERNACIONAL SOCIEDADE, CULTURA E ECONOMIA DAS REGIÕES SERRANAS DA HISPÂNIA ROMANA**

VASCO GIL MANTAS

Nas duas últimas décadas o estudo da Hispânia Romana progrediu de forma muito significativa, quer regionalmente, quer de forma mais alargada, abrangendo numerosos aspectos até então, por razões diversas, menos trabalhados pelos investigadores. Uma das áreas onde, todavia, ainda se faz sentir um certo atraso em relação aos progressos verificados no que respeita à romanização é a das regiões montanhosas da Hispânia durante o domínio romano. No sentido de estimular estudos sobre as referidas regiões e de procurar a divulgação de resultados já alcançados, contribuindo simultaneamente para estabelecer o diálogo e a colaboração entre investigadores interessados no tema e oriundos de várias áreas das ciências da Antiguidade, teve lugar na Guarda e em Linhares da Beira um Simpósio internacional, organizado pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Instituto de Arqueologia e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos), com o apoio do Centro de Estudos Ibéricos, Municípios da Guarda e de Celorico da Beira, Agência para a Promoção da Guarda e Associação de Desenvolvimento, Estudo e Defesa do Património da Beira Interior.

Reunindo investigadores de três países europeus, Portugal, Espanha e Bélgica, o Simpósio foi um lugar de encontro para analisar múltiplos aspectos directamente representativos do quotidiano das regiões serranas e da forma como estas se relacionaram com o restante território,

215

num processo onde romanidade e tradição se aliaram com a harmonia possível, garantindo séculos de paz onde antes largamente predominara a instabilidade e o conflito. Privilegiado pela proximidade da mítica Serra da Estrela, o Simpósio decorreu entre 26 e 28 de Setembro de 2013, contando com sessões plenárias na Guarda e em Linhares da Beira, onde foi inaugurada, no dia 27, uma interessante exposição sobre a romanização da Beira interior e suas principais estações arqueológicas.

Participaram várias dezenas de especialistas convidados, que apresentaram um total de 21 comunicações centradas em aspectos históricos, culturais e arqueológicos de diversas regiões montanhosas da Hispânia romana, comunicações que serão oportunamente publicadas em Actas. Para além dos conferencistas o Simpósio foi honrado com a presença da Doutora Trinidad Nogales Basarrate, digníssima Conselheira da Cultura do Governo Regional da Extremadura e do Doutor José María Álvarez Martínez, director do *Museo Nacional de Arte Romano*, de Mérida. No conjunto participaram no Simpósio as universidades de Coimbra, Nova de Lisboa, Alcalá de Henares, Alicante, Complutense de Madrid, Córdova, Lugo, Salamanca, Saragoça, Vigo e Gent, bem como o Conselho Superior de Investigações Científicas de Espanha (CSIC), o Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas (MASMO) e ainda investigadores independentes ou representantes de municípios e de empresas de arqueologia, garantindo-se assim uma forte presença universitária e, simultaneamente, oportunidade a investigadores exteriores às mesmas, sobretudo arqueólogos ocupados em trabalhos em zonas serranas, para apresentarem e debaterem esses mesmos trabalhos num ambiente de *são debate científico*.

O Simpósio contou com uma Comissão Científica constituída pelos professores Jorge de Alarcão, Manuel Salinas de Frías, Francisco de Oliveira, Vasco Mantas, José María Álvarez Martínez e Pedro Carvalho. A Universidade de Coimbra esteve representada por comunicações de Francisco de Oliveira (*As montanhas em Plínio-o-Antigo*), Jorge de Alarcão (*A ocupação romana da Beira Baixa*), Vasco Gil Mantas (*De Emerita a Bracara pela Serra da Estrela*) e Pedro Carvalho (*Entre montanhas: espaços vividos e espaços construídos*



no interior norte da Lusitânia). Apesar do calendário pouco propício, marcado pela realização de eleições autárquicas no dia seguinte ao encerramento do Simpósio, verificou-se uma assistência permanente muito regular, o que contribuiu para confirmar a validade da opção eleita pela organização, agora ocupada na execução rápida das Actas reunindo os diferentes contributos. O único contratempo a registar foi provocado pelo mau tempo que aconselhou o cancelamento das visitas de campo programadas para a tarde de dia 28, contratempo em parte mitigado pelas exposições temáticas organizada na Guarda sobre Mérida e sobre a estação arqueológica da Póvoa do Mileu, da responsabilidade do arqueólogo Vítor Pereira, seu estudioso actual e eficiente colaborador na organização do Simpósio.

Apesar das dificuldades que caracterizam os tempos correntes, particularmente perigosos para as Humanidades sejam elas quais forem, e não apenas por razões orçamentais, espera-se que este Simpósio tenha constituído o primeiro de uma série que conheça tanto sucesso como o das Mesas Redondas Internacionais Sobre a Lusitânia Romana, em cuja criação, no já muito longínquo ano de 1988, tivemos oportunidade de participar. Tendo em conta o *Zeitgeist* actual e as reais dificuldades materiais existentes, o modelo de pequenas reuniões temáticas, como esta, parece corresponder a uma resposta adequada e funcional, preferível a eventos muito pesados e alargados, a concretizar apenas em ocasiões especiais.

217



Vasco Mantas e Francisco de Oliveira na sessão de abertura do Simpósio

Página deixada propositadamente em branco

# OPERA IN FIERI 2015

ELISABETE CAÇÃO

Decorreu no passado dia 24 de Junho, mais uma edição dos *Opera in Fieri*, uma co-organização da *Origem da Comédia* e do *Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos*, na sala do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

O objectivo principal da iniciativa é criar um espaço de debate académico dedicado a jovens investigadores, de forma a que possam apresentar à comunidade científica as suas pesquisas em curso, na área dos Estudos Clássicos *lato sensu*.

A estrutura dos *Opera in Fieri* obedece aos padrões de rigor da comunidade científica, nomeadamente o processo de avaliação por pares de uma Comissão Científica definida pela organização, e privilegia a discussão e o debate científicos, incluindo no seu programa espaço para um comentador específico do trabalho apresentado e espaço para debate do público, como promotores de novas linhas de investigação. A última sessão contou com a participação de Felix Jácome (*A figura de Menelau no Orestes de Eurípides*), Carlos Martins de Jesus (*Pseudaristotelis Pepli Epitaphia [Appendix Planudea], uma nova edição crítica*), e João Diogo Loureiro (*Cidade e Felicidade em Aristóteles e São Tomás*), cujos comentadores foram, respectivamente, Carlos Martins de Jesus, Elisabete Cação, e Miguel Monteiro.

Os *Opera in Fieri* são uma actividade em funcionamento desde 2010, e a sua validade científica impõe a continuação dos trabalhos, por isso, prepara-se já a edição de 2016.

219

Página deixada propositadamente em branco

## II CONCURSO DE CONTO DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA DA *ORIGEM* *DA COMÉDIA* E DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

SOFIA DANIELA GIL DE CARVALHO

Dado o sucesso da primeira edição do Concurso de Conto de Inspiração Clássica promovido no ano passado, a *Origem da Comédia* – secção juvenil da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos – deliberou a realização de uma segunda edição do mesmo concurso para o ano de 2015, mantendo o paradigma estrutural da primeira edição. Assim, a iniciativa que pretende fomentar (re)leituras e (re)escritas dos fundamentos e *topoi* clássicos, reforçando a perenidade dos mesmo na Cultura Portuguesa, estruturou-se em duas categorias, tal como sucedido no ano anterior. A primeira categoria estava destinada a todos os alunos inscritos no Ensino Secundário português; a segunda categoria esteve aberta para todos os inscritos numa Instituição portuguesa de Ensino Superior.

O período de submissão de contos decorreu entre os dias 1 de Março e 31 de Maio de 2015, após o que, depois de garantido o anonimato dos concorrentes, o secretariado do Concurso se encarregou de enviar as propostas das duas categorias para o júri. O júri desta segunda edição do Concurso de Conto foi composto pelo Professor Doutor José Ribeiro Ferreira, pela escritora Cristina Drios, pela Doutora Paula Barata Dias (Presidente da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos) e por Joana Bárbara Fonseca (Responsável pela direcção do II Concurso do Conto).

221



Na foto (esquerda para a direita): Sofia Carvalho (organização do II Concurso Conto), Marcos Helena (Vencedor Ensino Secundário), Doutora Paula Barata Dias (Presidente da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos), António Oliveira (Vencedor Ensino Superior), Elisabete Cação (Presidente da Origem da Comédia)

222

Cumprindo o calendário, os resultados foram anunciados durante os primeiros dias de Setembro de 2015 e anunciados os vencedores. Na categoria de Ensino Secundário o prémio foi atribuído a Marcos José Oliveira Helena, aluno da Escola Secundária de José Afonso, Loures, com o conto “Garden-Party em Casa de Lucrécio”. Na categoria de Ensino Superior o conto premiado foi “προκληση”, da autoria de António Conduto Oliveira, aluno do curso de Tradução (2º ciclo) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

A cerimónia de entrega dos prémios teve lugar no dia 17 de Março de 2016, integrada na programação do Congresso Internacional de Teatro Clássico e sua recepção (III ClasTea) que este ano se realizou em Coimbra juntando académicos de conceituadas Universidades Europeias e Sul-americanas. De acordo com o estipulado no regulamento, os vencedores receberam um prémio monetário no valor de 250 euros, bem como três obras contemporâneas de inspiração clássica. Ao vencedor da categoria do Ensino Secundário, Marcos Helena, foram oferecidos *Ulysses*, de James Joyce, *As Reencarnações de Pitágoras*, de Afonso Cruz e ao premiado na categoria de Ensino Superior, António Oliveira,

ofereceram-se também o *Ulysses*, de James Joyce, *Ifigénia*, *Agamémnon*, *Electra* de Tiago Rodrigues, *Poemas e Prosas* de Konstatinos Kavafis.

Os contos vencedores serão publicados no Boletim de Estudos Clássicos para que possam ser apreciados pelo público e por forma a contribuir para a projecção que contos desta natureza e qualidade merecem.

Página deixada propositadamente em branco



# 1. *GARDEN-PARTY* EM CASA DE LUCRÉCIO

MARCOS JOSÉ OLIVEIRA HELENA, 1º PRÊMIO  
(II CONCURSO DO CONTO DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA,  
ESTUDANTE DO ENSINO SECUNDÁRIO)

- Já não há arquitectos como no nosso tempo...

- É verdade!

- Onde é que já se viu?! Até mesmo os Campos Elísios já foram inundados por esses construtores de compasso e meio, que ocupam o tempo a destruir esta Primavera sempiterna que nos concederam os benévolos deuses. Lembras-te das pequenas casinhas dos nossos avós, mais à etrusca ou mais à grega, conforme os gostos. Eu, para mim, era mais à etrusca... É que os arquitectos gregos também são versados na arte de construir castelos no ar; é mal nacional e não se sabe quando podem pôr os pés pelas mãos; ainda nem deu tempo para dizer “Aristóteles” e já não se sabe se estão a pensar na obra ou a passar em revista as acções do dia! Enfim, são Gregos e basta! Mas, agora, ainda é pior! Chegou-se a um tal ponto que já duvido se o pólen que por aí se snifa não será assim uma pedra moída que sobrou de qualquer obra... Constrói-se muito e muito mal. Quero ver, se os tectos começarem a cair, a quem se imputa a responsabilidade! Não, já não há a mesma alegria. Antes, sabíamos saborear a certeza da eternidade, não consumíamos as nossas forças em esforços desmesurados, vivíamos frugalmente, e não nos enfastiávamos. Não percebo esta juventude...

- Ó Catão, vê só quem vai ali! Sim, senhor, o Epicuro a toda a brida! E... não me digas?!

Aparou a barba, não, cortou-a rente! Mas que demónio? E não traz pálio!

- Este mundo está perdido! Até os filósofos, que ao menos tinham por certo a imortalidade da alma, vivem como se só fossem corpo... Hipócritas!

- Mas este aqui é um caso especial. E não é que se dirige para casa do Lucrécio?

\*\*\*

- Lucrécio! Tito Lucrécio Caro! À hora sexta deitado para aí que nem um porco que se deixa comer por lobas?! Nunca esperei isso de ti: o meu discípulo mais extremista. Eu a dizer que os deuses não se preocupam connosco, e já tu propunhas que eles nem sequer existiam... Eu a reclamar moderação nos prazeres, e tu, para eliminares um, deixavas-te cair noutros... Ou tu me vens receber togado, ou entro-te pelo cubículo adentro! Ouviste, Lucrécio?

Lucrécio podia não ser um epicurista dos mais ortodoxos, é verdade. Agora, o *magister* era sempre o *magister*, com mais ou menos barba, e havia que o respeitar. Dir-se-ia que nem uma gotinha de água tinha caído pela clepsidra, quando Lucrécio se precipitava pelo peristilo em direcção ao *magister*, passando a mão direita pelos cabelos e pela barba, e com a esquerda tentando prender a toga com um repuxado solene.

Chegado ao átrio, Lucrécio saudou o *magister* – a cabeça muito hirta, a mão direita estendida para a frente, num plano oblíquo ao corpo –:

- Ave, o *Caesar philosopharum*! Tu, o *praeclare vir, qui fuisti, es et semper eris*...

- Ó Lucrécio, por amor dos d..., deixa-te lá das laudes matinais. Que eu saiba, ainda não és meu cliente?! Sim, porque também o único estipêndio que te poderia dar seria a minha filosofia. E, pelos vistos, tem-la por bem pouco...

- Que dúvidas são agora essas, *magister*? A minha apologia não esconde cicuta... Nunca te acusei de me corromperes, nem tão-pouco suspeitei

que quisesses admitir deuses estranhos à cidade... Sei perfeitamente quais são as tuas fraquezas, *magister*: depois de estares aqui, nos Campos Elísios, há tanto tempo e de teres bebido a ambrósia do cálice da própria Vénus, ainda duvidas... Não sei se é teimosia, se insegurança?

Neste ponto, Epicuro deitou-lhe um olhar condenatório, para depois revirar os olhos. A voz de Lucrécio ficou, por breves segundos, estrangulada na garganta. Gaguejou e, depois que se recompôs do assomo de incivilidade mútua, sugeriu:

- Falta de auto-estima talvez?

Aqui o sobrolho de Epicuro franziu-se e, por fim, Lucrécio optou por acabar ali mesmo aquela conversa, que não levaria a lado nenhum:

- Esquece tudo isto, *magister*... Mas que vejo eu? Novo corte, hein?

- Que novo corte?

- Do cabelo é que não é de certeza: a calvície não perdoa a ninguém, nem mesmo aos grandes filósofos! Claro que falo da barba... Ora, levanta lá os braços, não me vais dizer que também aderiste à última moda da cera de abelha...

- Lucrécio, falas como uma mulher. E olha que o nosso caro Tucídides já dizia que o melhor que podemos fazer às mulheres é não falarmos delas...

- Ai, *magister*, calma aí. O teu Aristóteles anda enferrujado: então justificas a falta de propriedade e de virilidade do meu discurso, recorrendo à *auctoritas* duma frase de Tucídides em que a mulher é o objecto do discurso e não a sua inspiração?! São os nervos que te impedem de raciocinar? Foi só uma piadinha, está bem? Não vale a pena irritares-te.

Epicuro não estava à vontade, achava-se desautorizado. Lucrécio atalhou:

- Olha que já vi e ouvi pior: o grande Demóstenes articulou, uma vez, um longuíssimo polissíndeto em *kai*, porque não achava argumentos, e o não menos facundo Cícero não desempenava do *sed etiam*, porque já não se lembrava do que tinha dito no *non solum*... Com efeito, o pior que o orador pode fazer é deixar que os sentimentos se sobreponham ao raciocínio. Mas, pelo contrário, alguma licença é concedida ao amante.

Verdade seja dita, se é permitido ao poeta enxertar cavalos no corpo dos homens, então também ao amante deve ser permitido...

- Eu agora também te dizia para releres, com arte, a poética do teu Horaciazinho!

- Pouco importa! Falo agora do amor, *do respeito pela mulher*... Se o Homero e o teu Tucídides soubessem que deveriam a mulheres a sua diuturnidade na Gália, nem tinham sequer pensado em escrever as belíssimas obras que nos legaram. Agora, eu não, eu amo-as, quero-as, desejo-as...

- Também tu adoptaste um novo estilo. Ainda posso admitir que te tenhas rendido ao amor. Enfim, com a imortalidade, ou melhor, com a confusão dos tempos e a licença do anacronismo, o critério do prazer desvanece-se algum pouco e a imediatez do sexo já não basta, mas daí até fazer laudes às mulheres vai uma grande diferença!

Com isto, Lucrécio piscou o olho a Epicuro:

- Eu só disse que não era interesseiro para contigo...

228 Talvez Lucrécio se quisesse iludir ou convencer a si próprio, quem sabe? Ou seria só um jogo de aparências com o *magister*?

Entretanto, sai do cubículo uma jovem rapariga, no que hoje se poderia chamar uma mini-túnica. A matrona que lha fez *lanem fecit, sed pauca*, tanto mais que, sempre que a *puella* dava um pulinho mais ousado ou tentava uma cabriola mais acrobática, desenhavam-se às vistas incautas, e às menos incautas, as bordas de duas nádegas redondinhas. A cabeça daquela Vénus de mármore guardava a frescura da tenra infância, mas não se confundia com as demais *puellae* que por aí andam: esta já punha unguentos de Pompeia na face – não sabemos é se ela também era dada à eloquência na hora da ceia...

Lucrécia, ao aproximar-se de Lucrécio, cumprimentou-o com um beijo na boca, ao mesmo tempo que se empoleirava para lhe cingir a cintura. O beijo demorou. Era como se cola – certamente, o unguento já devia estar rançoso – prendesse os seus lábios. Ao desprenderem-se, um fio de saliva quebrou-se no ar, o qual seria bem visível àqueles fulgurantes raios de sol que entravam e alumiam aquele átrio. As bocas fecharam-se com pesar.

Lucrécio exortou a amada a dar um passo em frente e a cumprimentar o *magister* com uma vénia, prolongada de preferência. Assim fez a jovem rapariga, para grande gáudio e júbilo dos olhos de Lucrécio, que já sorriam só de imaginar! Epicuro esboçou um esgar de reprovação, mas, como esta devia parecer ser uma daquelas reprovações que servem para esconder as verdadeiras vontades, Lucrécio desvalorizou um possível conselho ou admoestação mais velada do *magister*. Depois, Lucrécia descreveu uma pirueta ágil, rodando sobre si mesma, sem jamais tirar os pés descalços dos mosaicos do chão. Lucrécio puxou-a a si pela cintura. Próximo o suficiente para que o *magister* não ouvisse um sussurro que Lucrécio lhe pudesse fazer ao ouvido, desnastrou-lhe duas tranças, cujos cabelos mais rebeldes, já com as pontas um pouco secas, interferiam com a beleza daquele conjunto de serpentes, que nem a Medusa as teve mais entrançadas. Mas neste caso, porém, Lucrécio estava certo de que daquelas tranças não surgiriam mil cabecinhas esfaimadas com suas bocas dentadas e arregaladas – senão um doce perfume a flor de laranjeira.

- Agora, tenho de me ir embora, querido. Mas volto logo à noite e trago amigas.

Mal disse isto, Lucrécia saiu muito descontraída, sempre com os pés descalços, para o exterior. Epicuro desabafou:

- Quem tivesse visto, como eu vi (ou ouvi ver, que a imortalidade inverte-nos, altera-nos os sentidos), a aflição com que ela cravou *ferrum in sinu suo*, pela vergonha que pudesse – temia

- cair sobre a casa do seu vetusto pai, pelo pudor que guardava a si própria, pelo respeito ao marido, ficaria, no mínimo, boquiaberto. Sabia que entre as suas habilidades se contava o poder de fazer destronar reis à distância, mas nunca pensei que tocasse também nas habilidades da dissimulação. É isso: ela devia ter consultado algum oráculo e sabia já do bem que a esperava...

- Porque falas em *dissimulação*, quando apenas se trata de *mudança*? Olha para mim, olha para ti: até já pões a hipótese da existência de oráculos verdadeiros. Bem vistas as coisas...

O começo da reflexão filosófica foi interrompido, não pela clepsidra do orador, nem pelo seu relógio biológico, mas pelo estômago a dar horas! Coincidência das coincidências – mais uma crença para derivar do reconhecimento da imortalidade, mas, se para reconhecermos esta última demorámos tantos séculos, mais vale nem pensarmos na primeira; não se veja nisto uma atitude muito pouco filosófica: primeiro, não se consegue pensar de barriga vazia, segundo, para que a imortalidade continue a ser tranquila, como queriam os nosso dois anciãos de há pouco, mais vale deixar algumas coisas para fazer amanhã –, coincidência das coincidências, chega Apício, pelo que Lucrécio não teve de dar à sandália até à cozinha. Não sabemos se foi por o cozinheiro se ter apercebido da fome do patrão, mas, quando Apício acelerou o passo, deixou cair no chão um pequeno canapé dos vários que trazia numa bandeja. Lucrécio contemplava, com um ar muito apreensivo, a cena e já nem sequer pensava em saborear os *acidentes* daquela *substância* que Apício trouxera e que deitava um cheiro tão condimentado. É assim, o calor da sinestesia chega mesmo às mãos dos hábeis e acostumados cozinheiros!

O canapé tinha caído a direito: era inegável. Mas o canapé era composto por átomos. Ora, os átomos, mesmo com o seu *pondus*, deveriam desviar-se, ligeiramente, devido ao *clinamen*. Logo, o nosso pequeno canapé, que só esperava ser engolido por alguém que não se ativesse à regra dos catorze segundos, deveria, por menos que fosse, ter-se desviado um bocadinho da normal. A confusão dos sentidos, que o tinha vindo a constringer nos últimos tempos, não se lhe afigurou como justificação possível, e já cometia o juízo temerário de pensar que aqui o Aristóteles estava enganado. Afinal, sem *clinamen* não há liberdade – aqui está a belíssima chave do epicurismo: a fusão da física com a ética – e assim os Campos Elísios tornar-se-iam uma *prisão perpétua*. Realmente os Romanos tinham a sua mão para o direito... Mas que daqui não se tire jurisprudência! E, ao mesmo tempo, Lucrécio sentia-se livre, muito embora tivesse cedido, recente – não se esqueça o leitor da loucura temporal em que agora estamos mergulhados – e voluntariamente ao amor, a masmorra

por excelência. Seria este o sentido das palavras de Sêneca: *non potest gratis constare libertas*? É que, se fosse, até o Locke ou o Rousseau não se importariam de pôr um pezinho nos Campos Elísios – a habitação até está tão barata... O problema é que eu temo que não seria bem esse o sentido original – culpa certamente da deriva semântica, que até pode pôr Cícero a falar com o calão da psicologia moderna, mas lá ao Freud já não chega!

Filosofias à parte e canapés para dentro, Epicuro aproveitou aquele momento para matar as saudades – todo o filósofo que se prese tem sempre um amigo cozinheiro, por razões óbvias –, se é verdade que os Romanos já sentiam a *saudade*. Há quanto tempo já não via o seu amigo Apício? Ainda guardava o mesmo *trem de cozinha*? Ninguém, em todos os Campos Elísios, jamais se esqueceria de que Apício quase se tornou carne picada para o Cérbero-dos-olhos- - fechados, por causa do seu último desejo em vida. É que o nosso cozinheiro gastou os últimos óbolos – e o *tempore* a taxa de câmbio convidava a trocar os sestércios pelos óbolos, o que é que querem?, e, para além do mais, ele já previa a necessidade de utilizar a moeda grega – a comprar o mais recente e mais sofisticado trem de cozinha que a *Domus Idealis* tinha alguma vez lançado. Tantos apetrechos em prata: até dariam, só de os utilizar, outro gosto ao *garum*! Assim como assim, se é para fazer mal, mais vale que se aproveite tudo e se faça o gosto ao dente... Mas, quando Caronte o viu chegar cheio de tachos e panelas mas sem um óbolo sequer, não é que o barqueiro sombrio se queria furtar a levá-lo para a outra margem? Não fosse a capacidade de Apício em convencer pela comida e ainda hoje estaria deste lado do rio! Não desvalorizando, contudo, a sua perspicácia e o seu talento, verdade seja dita que as condições lhe eram favoráveis, os deuses torciam por ele: o Estige ali a borbulhar cá com um calorzinho! Foi só cortar a cauda ao Cérbero-dos-olhos-abertos e fez ali mesmo uma sopinha de rabo de boi, perdão, de cão, que nem queiram saber. Logo que chegou à outra margem, Apício não precisou de falar em dados, exclamou antes humildemente: «O barqueiro já vai

almoçado!». É também prova da inexorabilidade do sucesso, hein, ó César?

Depois destas memórias relembradas, *ut mos iussit*, calhou em falar-se da *garden-party* que Lucrécio ia dar logo à noite ali em sua casa... Apício queria só confirmar a ementa e saber se os canapés estavam aprovados; aliás, tinha sido para isso que tinha vindo à procura do patrão. Foi um momento constrangedor. Lucrécio sabia que ainda não tinha convidado o *magister* para a *garden-party*. Porém, o ambiente rapidamente se descongestionou, quando Lucrécio reparou no rosto pouco espantado do *magister* – ou então com um espanto demasiadamente acanhado para ser genuíno –: que estupidez, por que deus, é que Epicuro teria cortado a barba?! Lucrécio despachou Apício:

- Os canapés passam bem, Apício. Mas agora, toca a despachar, que o tempo urge – esta contradição sempre constante voltou a assaltar Lucrécio e fez toldar-se-lhe o rosto; rapidamente recuperou – ... Para a cozinha, tudo tem de estar perfeito: a Lucrécia vai-me apresentar a sua amiga Virgínia! Também nós damos agora um pulinho à cozinha, hein, *magister*?

\*\*\*

A preferência pela *garden-party* não tinha sido inocente... As *babes* com quem Lucrécio andava ultimamente não lhe tinham transmitido este traço de carácter! Era, evidentemente, uma homenagem ao *magister*, que serviria para reforçar o estreitamento dos laços entre ambos. Ao fim da tarde, à luz do crepúsculo e com Apolo a declinar, começaram a chegar afamadas personalidades do *jet-set* dos Campos Elísios. Chegaram também Lucrécia e a sua amiga Virgínia. Como se veio a saber, o nome desta última induz em certo erro e mais reforça a dissimulação feminina de que Epicuro falava há pouco... Epicuro chegou. Depois de ele ter almoçado com Lucrécio – foi para isso que ele há pouco se apresentou



em casa do seu discípulo – e após uma troca aguerrida de palavras, assim um bate-papo, sobre esse atentado contra o *clinamen* que era a história desse anglo que tinha ficado com um galo na cabeça. Sinceramente, que grande *lapalissade*: um bárbaro que tinha experienciado que a fruta madura cai! Mas, mesmo assim, era uma afronta à teoria e, de onde quer que venham, as afrontas devem ser estudadas. Para não ficarem muito inquietos com a possível destruição da teoria, acabaram o almoço a falar das diferenças entre níveis de realidade... Afinal, o que é nacional é bom e dever ser protegido! Epicuro recolhera entretanto a casa para aprimorar ainda mais a sua *toilette*. Agora estava ali.

O festim estava a correr muito bem, uma diversão louca. Baco apareceu com as suas Lídias e chamou a si todas as atenções. Apolo manteve-se na sombra. Os sátiros galanteavam as ninfas e Júpiter furtava-se aos olhares de Juno para reconduzir os seus para uma jovem qualquer que por ali passasse. Vénus conversava com Éolo. E a conversa não deve ter corrido muito bem – o que é que ele era a menos que Vulcano? o que é que o feio daquele ferreiro tinha a mais do que ele? aquele casamento entre uma bela e um monstro não estava votado à maéstia? não seria a primeira vez? –, porque tão inopinada, como ameaçadoramente o céu encheu-se de escuríssimas nuvens, ao ritmo da inspiração e da expiração do próprio Éolo. Os foliões eram igualmente ameaçados por terríveis relâmpagos e seus trovões. Júpiter até temeu que outro Percy Jackson se tivesse intrometido na sua vida... Resignado, sem explicação nem alternativa, Lucrécio saiu do Jardim e entrou pelo Pórtico.

Os convidados foram conduzidos ao triclinio, onde ficariam, apertadinhos, à espera que a tempestade amainasse, isto é, que Éolo se apaziguasse e acalmasse a sua fúria. Todavia, a sala apinhada não se sentia, mesmo no conforto do interior da casa, mais segura do que lá fora, no jardim, e todos os esforços de Apício em enfiar pela goelas dos convidados especialidades que ele tinha de reserva de pouco serviram. Também é compreensível: o ribombar dos trovões e as pancadas da água no tecto não afrouxavam. Temia-se o pior... e com razão. Todos estavam bem

conscientes dos perigos que estas novas casas construídas à pressão traziam para os seus habitantes. Lucrécio mudara-se há pouco tempo. Muito baratas, muito baratas, mas depois a telha era muito cara e toca a pôr madeira e, se calhar, madeira carunchosa, a servir de telhado. De súbito, começaram-se a ouvir os estalidos, os estrépitos das vigas do telhado, até que ele cedeu em parte! Mas, desta vez, por esse buraco, não desceram nem malabaristas, nem presentes, nem iguarias carregadas de açafão, mas tão-somente água, mais água, um verdadeiro *baptismo*. Não se apurou se houve feridos ligeiros ou mesmo graves, com pancadas de madeira na cabeça, mas, se assim foi, tanto melhor, pois que ainda viria mais pesada bâtega lá do cimo. Éolo, descontrolado, louco de amores não correspondidos, atirou-se lá do cimo, mas, porque aquilo não era Roma, nem estava em chamas, muito pelo contrário, não pegou na harpa, nem cantou a queda de Tróia. Enquanto caía citou antes o egrégio poeta amigo de Séneca, de que agora me esquece o nome: «Se é para cair, então quero cair do céu». Séneca, ali presente, pensou no perigo da literatura nas mãos de alguns leitores; Lucrécio verificou se Éolo se tinha desviado da normal ou não; Esculápio só pensava que, depois, teria imenso trabalho a massajar o corpo dorido do deus pulante, cuja imortalidade não ilibará de terríveis dores; Epicuro temia pelos amores de Lucrécio e até onde estes o poderiam levar, mas ainda assim deitou um olho gordo a Virgínia. Dédalos sempre tinha tido melhor sorte: também caiu do céu, é certo, mas com um dia de Sol.

FIM

## 2. ΠΡÓΚΛΗΣΗ

ANTÓNIO CONDUTO OLIVEIRA, 1º PRÉMIO  
(II CONCURSO DO CONTO DE INSPIRAÇÃO CLÁSSICA,  
ESTUDANTE DO ENSINO UNIVERSITÁRIO)

Do templo via-se o mar.

A alvorada erguia-se lenta dos fins do mundo. Esvaía-se do Leste, púrpura sobre azul- profundo, timbrando as nuvens com ouro furtado aos oceanos. Telésforo expirou o ar ainda frio da noite. O Jónico surgia-lhe por cima do ombro como um companheiro constante, uma chapa de bronze, ondulante como as escadas que trepavam encosta acima. Vistas dali, pareciam nascer não dos bosques de Camico, mas sim do próprio Hades. A subida demorara-lhe boa parte da noite alta. Telésforo perguntava-se porque se construía o templo tão lá em cima. Talvez, pensou, fosse para encurtar a distância entre homens e deuses; para que as preces de uns chegassem mais rapidamente aos ouvidos dos outros.

Telésforo não vinha orar, mas sim ofertar. Carregara-lhe os braços o vaso que trouxera para Apolo, moldado na sua roda de oleiro enquanto os primeiros gritos do filho ecoavam nos quartos da casa. Nascera saudável, o rapaz. Pequeno e rechonchudo, faces rosadas e olhos de um verde de oliveira. Telésforo prometera uma oferenda pela saúde da criança, e aqui estava ela. Pintara o seu vaso com Apolo e com Asclépio, pai e filho, mas, por mais fino e meticuloso o traço do desenho, nada se comparava à beleza dos cabelos do menino, pequenos lambdas e pequenos sigmas e outras letras até, todas pretas-noite como os seus.

O oleiro atravessou a ombreira para dentro da frescura sombria do pequeno templo. Era a primeira vez que ali estava. Não fosse a sua limpeza imaculada, dir-se-ia estar num local abandonado. A pedra

parecia ter sido cortada por mãos outras que não as humanas, tal era a lisura e exactidão dos lajedos; os mosaicos na parede brilhavam como se tivessem sido esmaltados a fogo. A estátua de Apolo olhava para ele, olhava *através* dele, para um qualquer ponto longínquo perdido para lá do horizonte. E no entanto, na penumbra por detrás da figura do deus, ecoavam insistentes alguns ruídos. Ratos, provavelmente, ou alguma ave com ninho nos beirais; pois nem as moradas terrenas dos deuses se conseguiam escapar aos ditames da natureza.

O receptáculo das oferendas, peculiarmente despojado delas, parecia ser o único outro ocupante do espaço. Telésforo avançou, depositou o seu vaso junto à base de pedra talhada e olhou para cima. As palavras de gratidão que se preparava para oferecer a Apolo ficaram-lhe travadas na garganta.

Preso por correntes, um par de asas sem dono pendia das traves do telhado, refulgia na pouca luz da madrugada. Ouvira as histórias, claro, mas não as julgara verdade. Assim era com as histórias: rumores e sombras, até se apresentarem em carne e osso ante nós. Ou, neste caso, prata. Prata moldada em penas finas, como mercúrio derramado sobre o dorso de uma águia. Telésforo ergueu uma mão para as afagar-

— Não lhes toques. Voltou-se, alarmado.

Uma silhueta arrancou-se às sombras por detrás da estátua. Telésforo teve de esforçar os olhos para acompanhar os passos lentos mas decididos de um velho para longe do negrume, contra a parede mais próxima. Não era nenhum sacerdote. Eremita, talvez, a julgar pelo pano velho do quíton. Trazia numa das mãos uma ferramenta desconhecida do oleiro; a outra ocultava algo por detrás dos dedos magros. Uma ideia cruzou a mente de Telésforo. Se as asas eram reais, se as histórias eram reais, o seu criador também o seria.

— És Dédalo? — perguntou, tomando um passo em frente.

O homem acenou o mais leve dos acenos e sentou-se contra a parede. Telésforo olhou para o artesão, depois para o receptáculo e para

a sua oferenda. Agora suspeitava saber para onde iam as ofertas dos deuses. O pensamento deixou-o irado, mas Telésforo engoliu-o com um nervosismo súbito. As histórias sobre Dédalo eram contadas da Tirrénia à Samotrácia.

— Construístes este templo?

Dédalo não respondeu. Pousou a ferramenta a seu lado no chão, com cuidado. A outra mão desabrochou como uma flor. A madrugada forçava-se para dentro da sala em feixes de ouro, concentrados no que a Telésforo parecia uma diminuta ave do mesmo material. Não, também não ouro, mas bronze. Era uma pequena cotovia feita de bronze trabalhado, o bico fino e aguçado, a crista eriçada e orgulhosa. O simulacro rodou a cabeça como se olhasse em volta, chiou nas mãos de Dédalo, e ficou-se mudo e hirto uma vez mais entre os dedos do artesão. Como os brinquedos de madeira para as crianças, que se vendiam, lá muito em baixo, na ágora de Camico.

— Pedra por pedra — disse finalmente o artesão, numa voz arrastada; olhar ainda fixo na ave. — Pedra por pedra, até o meu cinzel dar de si.

237

Telésforo coçou o pescoço, embaraçado. Ficara sem saber como reagir. As palavras que tinha a dirigir a Apolo deveriam ficar apenas entre os dois, assim como o vinho dentro do vaso. Não se queria arriscar a partir sem deixar aviso à divindade. Parecia-lhe no mínimo indelicado, e perigoso a longo prazo. Os deuses das histórias sempre lhe tinham soado a agiotas implacáveis com as dívidas da Humanidade.

Dédalo aproximou-se do receptáculo. O velho agachou-se em frente ao vaso, traçou os contornos de Apolo com o indicador, dedo branco sobre a tinta vermelha, quase fresca de tão nova.

— Excelente técnica — disse secamente.

— Agradeço-te. Fi-lo eu mesmo.

— Oleiro?

Telésforo assentiu. Dédalo manteve-se concentrado no vaso durante um longo tempo. Depois ergueu-se, e regressou à sua parede.

— Ao que vieste?

— Nasceu-me um filho. Vim dar a Apolo o que lhe prometi pela saúde da criança —

esclareceu.

— Um filho... — repetiu Dédalo, e voltou a resguardar-se num silêncio prenhe de significado, que a curiosidade de Telésforo decidiu estilhaçar.

— As asas — inquiriu o oleiro, apontando para o telhado. — São também elas criação tua?

Dédalo olhou para cima. Telésforo engoliu em seco. Nos olhos do artesão brilhava uma fúria gelada, reflectida de algum âmago profundo e não dos raios de Hélios, vindos do mundo lá fora.

\*\*\*\*\*

As mãos pingavam-lhe cera e penas descartadas.

— Estás pronto? — perguntou.

Ícaro assentiu. Dédalo fê-lo virar-se e lançou-lhe as asas sobre as costas. Deu os últimos ajustes enquanto o rapaz prendia as cordas e fivelas sobre o tronco. O engenho parecia responder bem. A cama de penas dobrar-se-ia com o vento, ágil como água num rio, mas não cederia.

Dédalo recuou para admirar o trabalho. Era como se o rapaz tivesse brotado do ventre logo meio-homem, meio-ave. Ícaro agitou os braços finos e as asas abriram-se, pequeno pássaro testando-se para voar para fora do ninho alto. O ninho de ambos, a torre em que Minos os trancara, a eles sobre a cidade como a Astéria nas profundezas do Labirinto. A torre em que Ícaro crescera, longe do solo, apenas com o travo do sal e um rasgo de mar pelas janelas de pedra para lhe ensinar a sua humanidade. O artesão lançou um olhar em volta da sala que lhe era ao mesmo tempo oficina e casa. Deixariam para trás tudo aquilo, todas as riquezas daquela gaiola dourada. Que assim fosse. Afinal, aos pássaros no céu não restava nada senão a liberdade de poderem voar.

Ergueram-se ambos para o parapeito largo da janela. Ícaro preparou-se para tomar voo, mas Dédalo agarrou-o pelo braço.

— Filho...

Os olhos do rapaz, claros como o céu, piscaram curiosos.

— Atrás de mim. O sol é forte, a brisa marinha também, mas a cera não. Vai tudo correr bem — acrescentou, forçando um sorriso a uma face endurecida pelos anos. — Os deuses protegem os injustiçados.

Ícaro assentiu. Dédalo inspirou fundo. Abriu os braços, e saltou.

\*\*\*\*\*

— As asas... Recebi-as de Atena ela mesma. Um par de asas de prata celestial. —

Dédalo parou por um momento. — Sabes porquê?

Telésforo inclinou a cabeça.

— Ouvi as histórias.

— Histórias — O artesão cuspiu as palavras como se lhe ardessem na língua. — Histórias são as mentiras que o Tempo urde como teias nas nossas cabeças, para ocultar a verdade presa no seu centro.

— Que verdade?

— Que o humor dos deuses é tão cruel quanto os deuses eles mesmos, oleiro. Tão cruel quanto a sua inveja. O Olimpo deu-me estas asas em troca do filho que me roubou. E porquê?

— Eu não...

— Porque as Moiras assim o decidiram — continuou Dédalo, com um rosnado. — Porque as Moiras me decidiram abençoar com um rapaz, a maior maravilha que alguma vez obrei, e negar-lhe uma vida livre. — O olhar do artesão perdeu-se nas traves do telhado. Quando voltou a falar, a voz de Dédalo parecia chegar-lhe de muito longe. — Ousei dar asas ao meu filho para que ele pudesse ser livre como os pássaros, e em vez disso...

\*\*\*\*\*

Vento. Como as aves no céu, um oceano de vento e céu para explorar. Creta era agora uma memória longínqua. Samos e Delos tinham ficado para trás, contornos fugazes de metrópole perdida em verde, e a pérola de terra que era Lebinto assinalava-lhes agora o rumo da fuga. Dédalo poderia ter berrado de exultação, mas nenhum rugido de felicidade equivaleria alguma vez ao sentimento que o permeava.

Uma pena solitária vagou a seu lado, em direcção ao solo.

Dédalo olhou para trás e depois para cima, com o coração a ameaçar escapar-se-lhe do peito.

\*\*\*\*\*

— Sinto pela tua perda.

Dédalo inspirou fundo. Sentado no chão, apossado daquela maravilhosa mecânica, lembrava a Telésforo algum animal feroz encarregado de manter guarda a um local negro, proibido.

— Os deuses mataram-no. Chamaram-lhe destino. E deixaram-me nesta terra com *isto*

— O artesão espetou um dedo para cima. — para que nunca me pudesse esquecer.

Telésforo mordeu o lábio.

— Mas, este templo, as asas... uma oferenda a Apolo, certamente...

Dédalo removeu as suas palavras antes de responder.

— Uma última réstia de esperança. Nada mais. Pensei que os deuses se compadecessem de mim, me levassem as asas e corrigissem o seu erro. Mas não. — Dédalo levantou-se. — Os deuses são os mais orgulhosos dos homens. Portanto roubo deles, como eles roubaram de mim.

\*\*\*\*\*

— Ícaro!



Sob a sua cabeça, o rapaz tentava descer, mas o ar levava-o cada vez mais para cima, cada vez mais para junto do calor mortal do sol. Dédalo berrou para o filho, mas não havia nada que pudesse fazer. Estava tão preso nas suas asas quanto estivera sem elas na torre de Minos. Murmurou uma prece rápida aos deuses para que o ajudassem, mas não havia nada a fazer. A cera ia derretendo na armação das asas, e o rapaz subia, cada vez mais...

Ícaro gritou. E as penas, tantas penas, chovendo como folhas no outono.

\*\*\*\*\*

— Diz-me, oleiro, que crime cometemos nós contra o Olimpo, ao tentarmos escapar de um tirano?

Que crime, então? A oferenda de Telésforo repousava aos pés de uma das divindades que conspiraram a queda de Ícaro. Ter-se-ia Apolo feito de estátua, ignorante como quem não vê, enquanto o rapaz se despenhava nas ondas?

241

— Talvez... — arriscou, sem se ter convencido a si mesmo. — Talvez o Homem não tenha sido feito para ter asas.

— Asas? Pela vontade dos deuses, o homem não teria sequer o fogo para lhe aquecer o corpo — Dédalo abanou a cabeça. — Não, oleiro. Os deuses são egoístas. Os deuses são cruéis. Deram-te um filho — disse, e Telésforo temeu que a cotovia se estilhaçasse de raiva na mão do artesão — Quanto tempo até to tirarem?

\*\*\*\*\*

O travo salgado nos seus lábios não era do mar, mas sim das lágrimas que lhe escorriam pela face.

— Dédalo.

A voz ouvia-se sem existir. A deusa adensou-se à sua frente, torvelinhos de mar tornados carne e ferro — O meu filho... — arquejou.

Os lábios da deusa tremeram num sorriso triste.

— Nem mesmo os deuses têm poder para mudar o Destino, artesão. Há muito que o fio de Ícaro foi enleado na tapeçaria do que É. O que está feito não pode ser desfeito — A deusa deu um passo em frente. — Estende as mãos.

Dédalo estendeu os braços. Sobre eles surgiu um par de asas, verdadeiras asas, brilhantes como escamas de peixe, leves como farrapos de brisa. Deixou de conseguir sentir nos ombros as correias das asas que o tinham trazido até ali.

— Estas não são as asas que construístes, mas as asas que mereceste pelo teu engenho e pela tua perda — A deusa lançou um olhar na direcção das ondas, depois voltou a focar-se no artesão. — Vai, Dédalo. Vai com a bênção dos deuses. Voa como um de nós. Que as asas te transportem para longe da tua dor.

E como surgira, assim Atena se desvaneceu, deixando Dédalo sozinho e quebrado naquele rochedo em que o mar ia bater, o mar que havia tão pouco lhe tragado o filho. E as asas que segurava, a liberdade pela qual arriscara tudo, pareciam-lhe agora uma maldosa artimanha dos Olímpicos. Lágrimas de tristeza tornaram-se lágrimas de raiva e, caindo, juntavam-se às águas do Egeu.

\*\*\*\*\*

Telésforo não se mexeu. O olhar perdeu-se-lhe no lajedo sob os seus pés. Nos interstícios perfeitos entre a pedra parecia-lhe ver o negro do cabelo do filho, tão frágil, tão perfeito, os cabelos como pequenos lambdas e pequenos sigmas na testa de um rapaz que nunca iria voar. Que estaria para sempre agrilhado na terra, brinquedo para o que os deuses e o Destino dele quisessem fazer. Sentiu os olhos húmidos, e conteve-se. Junto ao receptáculo, Dédalo exalou profundamente.

— Vai, oleiro. O teu filho vive, e o teu dever está cumprido. Os deuses não pedem mais de ti por agora.

— Ante a vontade dos deuses, que pode um homem fazer? — indagou, mais para si do que para o artesão.

Em silêncio, Dédalo aproximou-se da entrada do templo, mãos recolhidas contra o peito. Parecia crescer a cada passo em direcção à ombreira, consubstanciar-se na meia-luz. Telésforo viu-o abrir a palma da mão uma vez mais, manobrar uma peça no dorso da cotovia. A maravilha mecânica estremeceu, novamente animada de vida; e para Telésforo era como se Prometeu roubasse a centelha divina uma segunda vez apenas para a encerrar naquele peito metálico. Dédalo esticou a mão. O pássaro ergueu-se na ponta de um dedo, estendeu as asas e voou, para cima, em direcção à Hélade, em direcção ao Olimpo, um rasgo dourado em desafio que desapareceu no azul do céu.

— Desobedecer-lhes — disse o artesão, simplesmente.

Página deixada propositadamente em branco

# RECEÇÃO DE PROPOSTAS DE PUBLICAÇÃO PARA O *BOLETIM DE ESTUDOS CLÁSSICOS*

## ORIENTAÇÕES GERAIS PARA OS COLABORADORES:

- 1- os artigos devem ser originais.
- 2- não devem exceder as 15 páginas.

3- **Estatuto Editorial:** O Boletim de Estudos Clássicos é uma Publicação anual promovida pela Associação Portuguesa de Estudos Clássicos em colaboração com o Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e com o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, com sede na Universidade de Coimbra. Com publicação iniciada no ano de 1984, o BEC assume como principal missão a investigação e a divulgação em Estudos Clássicos numa perspectiva de ensino e de aprendizagem dos mesmos em contexto pedagógico, para o ensino superior e não superior. O BEC procura servir o diálogo entre investigadores, especialistas, docentes, estudantes e amadores dos Estudos Clássicos, com especial foco no que se investiga em Estudos Clássicos (língua, cultura, literatura, pedagogia e didática, recepção), mas também no que se faz e acontece no mundo contemporâneo que reflita a relevância dos Estudos Clássicos para a compreensão da atualidade.

245

## LINHAS TEMÁTICAS DE ORIENTAÇÃO:

O *Boletim de Estudos Clássicos* apresenta um perfil abrangente, privilegiando uma tonalidade pragmática e de contacto com a comunidade alargada, mas também, em particular, com a comunidade docente

e discente dos Estudos Clássicos: o perfil pedagógico e didáctico das línguas e literaturas clássicas, a pervivência e o contacto da matriz clássica com as literaturas contemporâneas, a presença do clássico nas mais diversas manifestações artísticas, questões de história da cultura; debate e análise de aspectos dos programas com tópicos sobre a Antiguidade (Latim, Grego, História, Filosofia, Literatura Portuguesa, História das Artes) para o ensino secundário e superior; relatório ou apresentação de experiências didácticas em curso.

Apresentam-se as seguintes linhas temáticas em que se tem apoiado a publicação e que podem constituir orientação para os participantes:

- Grego
- Latim
- Latim Medieval
- Latim Renascentista
- Teatro
- Perenidade da cultura clássica/estudos de recepção
- Notícias

246

## **NORMAS DE PUBLICAÇÃO**

Os artigos devem conter os seguintes elementos, exceptuando-se os textos de cariz literário ou artístico:

No início:

Título do artigo em Português e em Inglês

Nome do autor

Afiliação/Identificação profissional/Académica

Contacto mail

Resumo (máximo 10 linhas) em Português e em Inglês

Palavras-Chave (máximo 5) em Português e em Inglês

## 1. FORMATAÇÃO DO TEXTO:

a) enviar original por e-mail, em formato Word e PDF (ou, em alternativa ao PDF, em suporte de papel;

b) dimensões e formatação: corpo do texto = máximo de 15 pág. A4; corpo 12; Times New Roman; duplo espaço; notas de rodapé = corpo 10; Times New Roman; espaço simples.

c) só usar *caracteres gregos para citações longas*; a fonte de grego a usar é Unicode;

d) *palavras isoladas ou pequenas expressões gregas virão em alfabeto latin* (ex. *adynaton, arete, doxa, kouros*);

## 2. CITAÇÕES:

### 2. 1. Normas de carácter geral

247

a) uso do *itálico*:

– nas citações latinas e respectivas traduções incluídas no corpo do texto (*em caixa ficará em redondo*);

– nos títulos de obras antigas, de monografias modernas, de revistas e de recolhas temáticas;

b) usar aspas (“ ”) nas citações de textos modernos;

c) *não usar itálico* nas abreviaturas latinas (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in...).

### 2. 2. Citações de livros

– Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*. Oxford.

• Em nota de rodapé deve preferir-se a forma abreviada: Bell 2004: 123-125.

– as edições posteriores à primeira serão anunciadas da seguinte forma: (2005, 2ª ed.);

– à qualidade de editor(es) corresponderá (ed.) ou (eds.); de coordenador(es), (coord.). ou (coords.).

## 2. 3. Citações de artigos

– Murray, O. (1994), “Sympotic History”, in O. Murray (ed.), *Sympotika. A Symposium on the Symposion*. Oxford, 3-13.

• Em nota de rodapé deve preferir-se a forma abreviada: Murray 1994: 10.

– Toher, M. (2003), “Nicolaus and Herod”, *HSPH* 101: 427-447.

• Em nota de rodapé deve preferir-se a forma abreviada: Toher 2003: 431.

## 2. 4. Abreviaturas usadas

– revistas: *L'Année Philologique*;

– autores gregos: *A Greek-English Lexicon*;

– autores latinos: *Oxford Latin Dictionary*;

• NÃO USAR NUMERAÇÃO ROMANA: Hom. *Od.* 1. 1 (não α. 1); Cic. *Phil.* 2. 20 (não 2. 8. 20); Plin. *Nat.* 9. 176 (não 9. 83. 176); S. *OC.* 225.

• colocar ESPAÇOS ENTRE OS NÚMEROS: Hom. *Od.* 1. 1 (não Hom. *Od.* 1. 1)

## 3. NOTAS

Devem ser breves e limitar-se a abonar o texto, introduzir esclarecimento, ponto crítico ou breve estado da questão; o que é essencial deve vir no corpo do texto. A mera indicação do passo ganhará em vir também no texto.



#### 4. BIBLIOGRAFIA FINAL

De uso obrigatório e limitada ao essencial ou aos títulos citados.

Os originais (em word e pdf) devem ser enviados para o seguinte mail:  
apeclassicos@gmail.com

**Prazo de receção de originais: 30 de Junho de 2016**

Os originais são sujeitos à arbitragem por pares, sendo a mesma comunicada aos autores dos originais no limite de 60 dias a contar da sua recepção.

Página deixada propositadamente em branco

PUBLICADA  
COM A COORDENAÇÃO  
CIENTÍFICA



ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ESTUDOS CLÁSSICOS  
(APEC)

APOIO

