

COIMBRA • 2024

69

BOLETIM DE **ESTUDOS
CLÁSSICOS**

ASSOCIAÇÃO
PORTUGUESA
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

INSTITUTO
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

BOLETIM DE ESTUDOS CLÁSSICOS

PUBLICAÇÃO ANUAL ANNUAL PUBLICATION
da Associação Portuguesa
de Estudos Clássicos

DIRETOR DIRECTOR

Paula Barata Dias • pabadias@fl.uc.pt
Universidade de Coimbra

COMISSÃO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

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

EDIÇÃO PUBLISHING

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

INFOGRAFIA INFOGRAPHICS

Imprensa da Universidade de Coimbra

ISSN • 0872-2110

E-ISSN • 2183-7260

DOI • https://doi.org/10.14195/2183-7260_69

DEPÓSITO LEGAL LEGAL DEPOSIT

43144/91

EM COLABORAÇÃO COLLABORATION

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

ASSISTENTE EDITORIAL EDITORIAL ASSISTANT

Marisa das Neves Henriques; Carla Rosa
Gabinete de Apoio a Projetos e Centros de Investigação
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA SCIENTIFIC COMMITTEE

Jaime Siles Ruiz • jaime.siles@uv.es
Universidade de Valência, Espanha
Presidente da Sociedade Española
de Estudios Clásicos
Fábio Faversoni • faversoni@hotmail.com
Universidade de Ouro Preto, Brasil
Presidente da Sociedade Brasileira
de Estudos Clássicos
Laes Christian • christian.laes@manchester.ac.uk
University of Manchester, Reino Unido
Francisco Oliveira • foliveir@ci.uc.pt
Universidade de Coimbra, Portugal
Luigi Miraglia • info@vivariumnovum.net
Accademia Vivarum Novum, Itália
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

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

APOIO SPONSORS

1 2  9 0

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA



Santander Totta

COIMBRA • 2023

69

BOLETIM DE

ESTUDOS
CLÁSSICOS

ASSOCIAÇÃO
PORTUGUESA
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

INSTITUTO
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ÍNDICE

Nota de Abertura 7

GREGO

IVÁN ANDRÉS-ALBA, *Las Designaciones Metafóricas
de las Partes de la Oreja en Griego Antíguo* 13

DELCIDES MARQUES, *Variante e Aparato Crítico num Verso da Ilíada*..... 29

BRUNA SANTOS, *A Efemeridade de Simoésio: A Philia Filial na Ilíada* 49

LATIM

JOSÉ D'ENCARNAÇÃO, *Praefectus Orae Maritimae:
a Epígrafe Latina como Elemento Didático* 65

MIGUEL CARVALHO ABRANTES, *Tradução Portuguesa da
Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti philosophi*..... 75

HUGO BARATA DA ROCHA RAMOS, *Ecos de Marcial nos Epigramas
de Ausónio*..... 91

5

RECEÇÃO DA CULTURA CLÁSSICA

GABRIEL TOUÇA, *Uma Leitura de “À Morte de Leandro e Hero” de
Manuel Maria Bocage: Farol Clássico numa Tempestade Romântica*..... 109

ADRIANA NOGUEIRA, *As Termópilas na Poesia
de Fernando Cabrita* 131

DIDÁTICA

ANA FERREIRA, *Algumas Reflexões sobre
a Coleção Mitologia para Crianças* 155

NOTÍCIAS

CLÁUDIA CRAVO, EULÁLIA MARQUES e FÁTIMA FERREIRA, <i>LVDI CONIMBRIGENSES MMXXIV</i>	169
FÁTIMA FERREIRA, FESTEIA – <i>Festival Internacional de Teatro de Tema Clássico</i>	173

NOTA DE ABERTURA

O Número 69 do *Boletim de Estudos Clássicos*, revista anual da Faculdade de Letras editada, em colaboração, pela *Associação Portuguesa de Estudos Clássicos*, pelo Instituto de Estudos Clássicos e pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, é disponibilizado aos leitores no final do ano de 2024.

Este número mantém o equilíbrio das secções temáticas que, tradicionalmente, caracterizam a identidade e a forma da revista universitária de divulgação dos Estudos Clássicos de maior tradição no mundo lusófono: Grego; Latim; Recepção da Cultura Clássica; Didática dos Estudos Clássicos; Notícias. Distingue-se, é oportuno frisar, pela revisitação corajosa de autores e de temas canónicos (*Ilíada*; Marcial, Bocado) que, alvo de investigação e publicações académicas vastíssimas, aqui se tornam presentes com a abertura a novas perspectivas e problemáticas que os renovam ao olhar dos leitores.

O BEC persevera no seu propósito de constituir a casa aberta, em complementaridade com as publicações periódicas dedicadas aos Estudos Clássicos no mundo lusófono, aos aspetos pragmáticos das línguas, história, cultura, literatura, arte, filosofia de matriz grega e latina; ao pensamento, reflexão, composição, reescrita literária e arte que exibam contacto, ou aplicabilidade, da cultura clássica, especificada nos seus múltiplos matizes – língua, literatura, história, ciência, arte. Os Estudos Clássicos enquanto fonte de sentidos para a compreensão dos tempos, das comunidades, das civilizações e das culturas que se desenvolveram para além da linha estrita do tempo histórico das civilizações antigas. Não foi pequeno, portanto, esse tempo histórico! Um contínuo de aproximadamente 2500 anos, se tomarmos como referência o primeiro milénio a.C. e o fim de Bizâncio, em 1453 d.C., datações que, todos concordarão, nada diziam aos homens que viveram os acontecimentos que hoje tomamos como marcos definitivos

do desaparecimento de uma história. A tradição literária neolatina e o grego como língua de comunicação foram os mais evidentes sinais de pervivência cultural do mundo latino, romano e helénico.

A *Fédération Internationale de Associations d'Études Classiques* (FIEC - <https://www.fiecnet.org/75-years-fiec>) organismo que reúne as associações nacionais de estudos clássicos, entre as quais a Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, comemora este ano os seus 75 anos de existência. Queremos dar notícia do interessante ciclo de FIEC - *Lectures*, que seguem o seu curso desde 16 de novembro de 2023, reunindo prestigiados académicos de Estudos Clássicos de todo o mundo. São lições que estão disponíveis para quem as quiser ouvir, versando sobre temas de interesse global para estudiosos e amadores dos Estudos Clássicos.

A esta informação acrescentamos outra, que nos chega, muito recentemente, da imprensa espanhola (*El País*, 06.10.2024¹, a dar conta do crescimento do número de estudantes que, no ensino obrigatório, escolhe Grego e Latim, fenómeno que acompanha a redução do número de estudantes em Inglês, ou noutras línguas estrangeiras.

Explicar este crescimento em Espanha não deve ser tarefa leviana. Na verdade, o ensino das línguas clássicas no mundo atual, mesmo nos países novilatinos, nos países europeus e/ou falantes de línguas europeias, tem vindo a ser progressivamente erodido pelas autoridades políticas que gerem *curricula* e programas escolares, substituídos por

¹ <https://elpais.com/expres/2024-10-06/por-que-aumenta-el-numero-de-estudiantes-de-latin-y-griego-y-disminuye-el-interes-por-el-ingles.html>) cit. “Los estudios del griego y latín están más vivos que nunca en las universidades españolas. La carrera de Filología Clásica matriculó el pasado curso en primero a 540 personas, un 26% más que en el 2014/2015. Mientras, las lenguas modernas pierden estudiantes: En la misma década, han bajado un 25% los inscritos en primero de Filología Inglesa. También se han reducido en un 34% los estudiantes de Lenguas modernas y aplicadas, y en un 45% los de otras lenguas (francés, alemán o árabe). [...] ¿Y cuál es el problema con las filologías modernas? El problema principal es que se siguen relacionando con la enseñanza secundaria, mientras existen múltiples salidas profesionales con más empleabilidad.”

“saberes” mais úteis. A notícia adianta um efeito pendular: em contraponto, as línguas modernas estrangeiras veem reduzida a sua procura.

Analisando o contexto português, no entanto, a erosão da aprendizagem sistemática das línguas, seja o Grego, Latim, seja o Alemão, Francês e o Espanhol, exteriorizada pelo desaparecimento progressivo destas línguas nas ofertas das escolas públicas, (à medida que os professores se reformam) deve preocupar todos os professores de línguas e todos os formados em Humanidades. Caminha-se, a passos largos, para a hegemonia da língua materna e do Inglês como língua franca – o pacote “básico” do multilinguismo oferecido pelas escolas públicas.

Este cenário é empobrecedor e perigoso, porque sanciona o impensável de ser considerado, pensado, ou proferido pelas políticas de educação: numa Europa multilingue, próspera, de cidadão livres e móveis no espaço comunitário, basta conhecer “a língua franca” – o Inglês, para satisfazer as necessidades profissionais e curiosidade intelectual dos cidadãos.

Neste estado de arte, que lugar ocupa a reivindicação de espaço para o Grego, o Latim e respetivas culturas? Nunca é demais repetir que reduzir a oferta de línguas numa escola inclusiva, democrática, e promotora de sociedades diversas e prósperas é, por si, um mau sinal.

Mais nefasto ainda, quando se considera que pode haver um vislumbre de competição entre línguas antigas e línguas modernas. Elas complementam-se; elas enriquecem-se; o conhecimento de umas facilita e abre portas para a aprendizagem de outras. Mais ainda, o Grego e o Latim, que se fazem presentes no vocabulário e nas estruturas linguísticas deste diapasão que é paisagem linguística da Europa e do mundo.

Boas leituras!

GREGO

LAS DESIGNACIONES METAFÓRICAS DE LAS PARTES DE LA OREJA EN GRIEGO ANTIGUO

THE METAPHORICAL DESIGNATIONS OF THE PARTS OF THE EAR IN ANCIENT GREEK

IVÁN ANDRÉS-ALBA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

IVAN.ANDRES@UAM.ES

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-1308-1597](https://orcid.org/0000-0002-1308-1597)

TEXTO RECEBIDO EM / TEXT SUBMITTED ON: 23/12/2023

TEXTO APROVADO EM /TEXT APPROVED ON: 16 /07/2024

13

Resumen: Este trabajo analiza todas las designaciones metafóricas que se documentan en la lengua griega antigua para las partes visibles de la oreja. Partiendo de la teoría cognitivista de la metáfora conceptual, se estudiarán los términos que recogen, fundamentalmente, el médico Rufo de Éfeso y el lexicógrafo Pólux, analizando, siempre que sea posible, el desarrollo metafórico subyacente. El objetivo último es, pues, sistematizar los desarrollos metafóricos que encontramos en la anatomía auricular, evidenciando así la relevancia de la metáfora de imagen en la gestación del léxico anatómico griego.

Palabras clave: Metáfora de imagen, partes de la oreja, Semántica Cognitiva, Pólux, Rufo de Éfeso.

Abstract: This paper examines all the metaphorical designations documented in the ancient Greek language for the visible parts of the

ear. Drawing upon the cognitive theory of conceptual metaphor, the study focuses on terms primarily gathered by the physician Rufus of Ephesus and the lexicographer Pollux, analysing the underlying metaphorical development whenever possible. The ultimate objective is to systematise the metaphors found in auricular anatomy, demonstrating the relevance of image metaphor in shaping the Greek anatomical lexicon.

Keywords: Image metaphor, parts of the ear, Cognitive Semantics, Pollux, Rufus of Ephesus.

1. INTRODUCCIÓN: LAS PARTES DE LA OREJA Y LA METÁFORA DE IMAGEN

Las orejas son un componente del cuerpo humano de gran relevancia, no solo por su función sensorial, sino también por su forma y aspecto. Su parte externa —el pabellón auricular— es muy característica, con elementos fácilmente distinguibles como el lóbulo que pende en la parte inferior, el orificio que conduce al oído interno o el cartílago curvilíneo y llego de pliegues que contribuye a la recepción del sonido.

Es precisamente sobre estas partes y sus designaciones en la lengua griega antigua sobre las que versará este estudio. No se incluirán, por tanto, los términos para la oreja en su conjunto —como podría ser el griego οἶς—, ni tampoco se analizarán los componentes internos de esta. Además, siguiendo con la precisión del objeto de análisis, se tendrán en cuenta todos los términos empleados para cualquier componente visible de la anatomía auricular, independientemente de su relevancia o frecuencia de aparición en la literatura griega antigua.

Pues bien, Aristóteles, describiendo la anatomía humana en su obra *Historia Animalium*, indica que únicamente el lóbulo tiene un nombre específico —λοβός—, careciendo el resto de la oreja de un término propio (1):

(1) Ὑπὸς δὲ μέρος τὸ μὲν ἀνώνυμον, τὸ δὲ λοβός (Arist. *HA* 491b15-16 [ed. Louis 1964-1969])

Una parte de la oreja no tiene nombre, mientras que la otra es el lóbulo.¹

Esta observación es relevante para nuestro estudio, pues es posible observar cómo en una descripción anatómica general ya se establecen segmentaciones de la oreja y se introduce la problemática de dar nombre —o no— a estas partes.²

En contraste con esta escasa precisión aristotélica, el médico Rufo de Éfeso (s. I d. C.) y el lexicógrafo Julio Pólux (s. II d. C.) ofrecen una cantidad muy notable de terminología propia y específica —en ocasiones de compleja comprensión en el plano anatómico—. En concreto, en su obra *Περὶ ὀνομασίας τῶν τοῦ ἀνθρώπου μορίων*, Rufo emplea siete términos específicos; mientras que en el *Ὄνομαστικόν* de Pólux se recogen hasta veinte.

Esta elevada frecuencia de designaciones anatómicas pone de evidencia dos aspectos: en primer lugar, nos encontramos ante un léxico muy específico y prácticamente exclusivo de la lengua médica —de hecho, algunas de estas palabras solo se documentan en la obra

15

1 Todas las traducciones son propias. Todos los textos griegos proceden del *TLG* (versión con subscripción, último acceso en junio de 2024). Las abreviaturas siguen el *DGE* y se indica el editor entre corchetes, a excepción de los textos de Rufo de Éfeso y Pólux, que siempre siguen, respectivamente, las ediciones de Daremberg & Ruelle 1879 y Bethe 1900-1931.

2 Aristóteles se refiere en el texto citado a la ausencia de un término propio para designar aquello que no es el lóbulo. También Rufo de Éfeso y Pólux recogen esta afirmación: cf. λοβός δὲ, τὸ ἐκκρεμές, ὅπερ καὶ μόνον Ἀριστοτέλης φησὶ τοῦ ὠτὸς ὀνομάζεσθαι, τὰ δὲ ἄλλα ἀνώνυμα εἶναι. (Ruf. *Onom.* 43-44) ‘el lóbulo es lo que cuelga —que, de hecho, es la única parte de la oreja que Aristóteles dice que tiene nombre, no teniendo nombre el resto—; ó δ’ Ἀριστοτέλης τὰ περὶ τὸ οὖς μέρη ἀνώνυμα ᾤετο πλὴν λοβοῦ (Poll. 2.86) ‘Aristóteles creía que las partes de la oreja no tenían nombre a excepción del lóbulo’. No obstante, como veremos más adelante, Aristóteles emplea al menos otro término específico —ἔλιξ— en el ámbito de la anatomía auricular.

de Pólux—;³ en segundo lugar —y aunque parezca evidente—, el simple hecho de que encontremos tanta concentración de designaciones específicas en un espacio tan concreto y reducido del cuerpo humano demuestra que la oreja, por su morfología y sus peculiaridades, es un ámbito muy propenso a ser segmentado en pequeñas zonas anatómicamente diferenciables.

Pues bien, es ante esta necesidad de precisar zonas concretas donde entra en juego el pensamiento figurado y las asociaciones cognitivas que permiten al hablante especificar la realidad anatómica de la oreja. Y es que, como señalan Lakoff & Johnson⁴, para acceder a los conceptos peor caracterizados, más abstractos o que, de alguna manera, no están tan bien definidos en nuestro conocimiento, los hablantes tendemos a recurrir a conceptos más concretos, más accesibles y de más fácil comprensión. En el plano anatómico, las múltiples zonas de la oreja son un buen ejemplo de esto, pues no son más que concavidades, pliegues y salientes sin una función específica ni una caracterización más concreta que su forma y su semejanza con elementos de nuestra realidad cotidiana.

En este sentido, a esta tendencia es necesario sumar el concepto de “corporeización”,⁵ de acuerdo con el cual el pensamiento metafórico está basado en nuestra experiencia sensorial del mundo, pues depende tanto del entorno que nos rodea como del cuerpo con el que lo percibimos. De esta manera —y siguiendo con el ámbito que nos atañe— es posible hacer referencia a una zona concreta de la oreja

3 De hecho, Rufo de Éfeso, tras precisar que —según Aristóteles— solo el lóbulo tiene un nombre específico, indica que los otros términos anatómicos que tratará son propios de “los médicos” (sin que precisar quiénes en concreto): cf. Οἱ δὲ ἰατροὶ καὶ ταῦτα ὠνόμασαν ... (Ruf. *Onom.* 44) ‘No obstante, los médicos también han dado nombre a estas (sc. partes): ...’. Una afirmación similar encontramos en Pólux: cf. ταῦτα μὲν δὴ ἰατροὶ προσεξεῦρον τὰ ὀνόματα· (Poll. 2.86) ‘Estos son pues los nombres que encontraron los médicos’.

4 Lakoff & Johnson 1980: 115.

5 En la terminología anglosajona, *embodiment* (cf. Gibbs 2006).

(el “dominio meta”) a partir de otro ámbito con el que sea posible establecer algún tipo de asociación metafórica (el “dominio fuente”).⁶

Dentro de las metáforas motivadas por la similitud entre dominios conceptuales,⁷ el léxico de la anatomía auricular nos brinda abundantes ejemplos de las llamadas “metáforas de imagen”, esto es, aquellas cuyos dominios fuente son *imágenes mentales* y no conceptos complejos.⁸ A pesar de ser consideradas tradicionalmente como características de la lengua literaria y ajenas al sistema conceptual por su plasticidad y su carácter “efímero”,⁹ en este estudio destacaremos la relevancia de este tipo de metáforas conceptuales en la gestación del léxico anatómico en la lengua griega —concretamente, en la designación de las partes de la oreja—.¹⁰ De hecho, todas las metáforas que encontramos en este ámbito son metáforas de imagen, como se evidenciará en las siguientes secciones.¹¹

6 Sobre la metáfora conceptual, cf. Lakoff & Johnson 1980, Lakoff 1993, Kövecses 2002, Gibbs 2006 y Soriano 2012: 97-121, entre otros.

7 En su tipología de la metáfora, Grady 1999 habla de *resemblance metaphors*, una categoría diferente de aquellas motivadas por una base experiencial común (esto es, la existencia de alguna propiedad o aspecto que, según nuestra experiencia, ocurre tanto en el dominio fuente como en el dominio meta).

8 Cf. Lakoff 1993: 229.

9 Cf. Gibbs & Bogdonovich 1999: 38. Por su parte, Lakoff & Turner 1989: 91 y Kövecses 2002: 38 las caracterizan como metáforas *one-shot*. Contra esta caracterización tradicional y a favor de la relevancia de la metáfora de imagen como parte del sistema conceptual, cf. Deignan 2007.

10 La metáfora conceptual —junto con la metonimia conceptual— es un fenómeno muy frecuente en la lengua médica, como evidencia Skoda 1988 (a pesar de que la autora no lleva a cabo una diferenciación sistemática entre los diferentes tipos de metáfora ni entre metáforas y metonimias). De hecho, aproximadamente un 35-40 % de todo el léxico anatómico griego (unos 500 términos) es de origen metafórico. En el ámbito de la anatomía auricular, este porcentaje asciende hasta aproximadamente el 80 % (cf. Andrés-Alba 2023: 339-340).

11 Únicamente nos encontramos con un tipo de fenómeno no metafórico en ἀκοή ‘oído’, en referencia —según Rufo de Éfeso— al conducto auditivo: cf. Τῶν δὲ ὠτων, ἀκοή μὲν, ὁ πόρος διὰ οὗ ἀκούομεν (Ruf. *Onom.* 44) ‘En cuanto a las orejas, el oído es el conducto mediante el cual oímos’. Consecuentemente, esta designación no es una metáfora de imagen, sino una metonimia basada en la función o actividad que desempeña la parte en cuestión (ej. *abrir* → *abridor*). Sobre este tipo de metonimia, cf. Kövecses & Radden 1998: 55 y Radden & Kövecses 1999: 37.

Para facilitar el análisis, las distintas metáforas se dividirán en dos categorías más o menos homogéneas, según su dominio fuente sea una entidad animada (animales, partes de animales, plantas, etc.) o no animada (objetos, elementos de la naturaleza, etc.). Tras el estudio de las metáforas para la anatomía auricular, se ofrecerán unas breves conclusiones.

Por último, es preciso aclarar que este trabajo no pretende precisar con rigor médico el referente anatómico de cada uno de los términos analizados, sino el proceso metafórico subyacente. No obstante, para facilitar la comprensión del lector, se ofrece a continuación una ilustración donde es posible comprobar a qué parte *aproximadamente* —si es que es posible precisarlo con certeza— se refería cada término tratado en el cuerpo del trabajo.

18

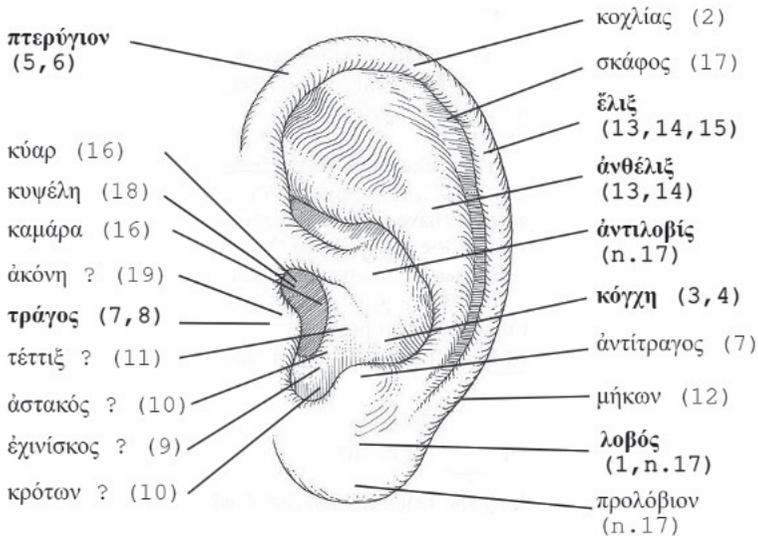


Ilustración 1. Localización aproximada de las partes de la oreja analizadas.¹²

¹² Elaboración propia. Aparecen en negrita los términos recogidos tanto por Pólux como por Rufo de Éfeso y se marcan con un interrogante los referentes dudosos. Se incluye, entre paréntesis, el número de ejemplo y/o la nota donde aparecen.

2. METÁFORAS BASADAS EN ANIMALES O PLANTAS

En la anatomía auricular son frecuentes las metáforas de imagen cuyo dominio fuente es algún tipo de animal o parte de este. Entre los usos metafóricos más evidentes, cabe destacar los términos κοχλία ‘caracol’ y κόγχη ‘concha’. El primero es empleado por Pólux para el pabellón auricular en su totalidad (2), en clara referencia al carácter helicoidal compartido por ambos referentes —no del molusco en sí, sino de su caparazón—. El segundo es identificado tanto por el lexicógrafo Pólux (3) como por el médico Rufo de Éfeso (4) con la parte cóncava entre el lóbulo y la antihélice, inmediata al conducto auditivo. En este caso, por tanto, la metáfora se debe al carácter cóncavo de ambos referentes.¹³

(2) τῶν γε μὴν ὠτων ἢ μὲν ἕξωθεν περιβολὴ κοχλίας (Poll. 2.85)

En cuanto a las orejas, el contorno externo es el *caracol*.

(3) καὶ τὸ ἀνθεστηκὸς αὐτῆ ἀνθελίξ, καὶ τὸ ὑπ’ αὐτῆ κόγχη.
(Poll. 2.86)

La parte opuesta (*sc.* a la hélice) es la antihélice, y lo que está bajo esta es la *concha*.

(4) κόγχην δὲ τὸ ἀπὸ τῆς ἀνθελίκοις κοίλον· (Ruf. *Onom.* 44)

(*sc.* los médicos han llamado) *concha* al hueco desde la antihélice.

13 Los usos anatómicos del femenino κόγχη y el masculino κόγχος no se limitan a la oreja, sino que también los encontramos en referencia a otras cavidades, como la cuenca de los ojos (cf. τὰ γε μὴν ἕγκοιλα τῶν ὀφθαλμῶν κόγχη καλοῦνται Poll. 2.71), o a elementos convexos —pues una concha también puede ser percibida así— como la rótula (cf. τὸ δ’ ἕξωθεν ἐπικείμενον πλατὺ καὶ περιφερὲς ὀστοῦν, ὥσπερ φράγμα τοῦ γόνατος, ἐπιγονατὶς τε καὶ κόγχη καὶ κόγχος καὶ μύλη, Poll. 2.188-189) o, incluso, a la cabeza en su totalidad (cf. δὲ τὸ μὲν σύμπαν πόλος καὶ κρανίον, καὶ κόγχος παρὰ Λυκόφρονι Poll. 2.38). Este último uso, como apunta Pólux, es empleado por Licofrón: cf. τυπεὶς σκεπάρνω κόγχον εὐθήκτω μέσον. (Lyc. 1105 [ed. Mascialino 1964]) ‘Golpeado en medio del *cráneo* por una bien afilada hacha’.

De manera semejante, también resulta transparente el uso de πτερύγιον ‘aleta’ (derivado de πτέρυξ ‘ala’) en (5) y (6) para la parte superior del pabellón auricular, más ancha y exenta que el resto de la oreja, como si fuese una “aleta” o “alerón”.¹⁴

(5) καὶ τὸ μὲν ἐπὶ τοὺς κροτάφους ἐπικλινὲς πτερύγιον, (Poll. 2.85)

La parte (sc. de la oreja) inclinada hacia las sienes es la *aleta*.

(6) πτερύγιον μὲν τὸ ἀνωτάτω πλατὺ ἐπικλινές· (Ruf. *Onom.* 44)

(sc. los médicos han llamado) *aleta* a la parte superior, ancha e inclinada.

No obstante, buena parte de las metáforas para las zonas de la oreja basadas en animales son de difícil interpretación, como τράγος ‘carnero’, empleado por Pólux (7) y Rufo (8) para la pequeña prominencia cartilaginosa junto a la sien, sobre el conducto auditivo. El primero, además, recoge el compuesto ἀντίτραγος (7), que se corresponde con la protuberancia opuesta al trago, en la parte superior del lóbulo.¹⁵

(7) τοῦ δὲ κοίλου τὸ μὲν ὑπὸ τὸ πέρασ τοῦ κροτάφου ὑπανεστηκὸς εἰς τὸ ἔσω νεῦον τράγος, τὸ δ’ ἀντικείμενον ἀντίτραγος (Poll. 2.85)

En cuanto a la parte cóncava, lo que está bajo el extremo de la sien, sobreelevado y apuntando hacia dentro, es el *trago*; y su opuesto, el *antitrago*.

14 También hace referencia a las “aletas” de la nariz (cf. καὶ τὰ μὲν ἔξωθεν τοῦ σφαιρίου ἐκατέρωθεν ἀπῆναι ἢ πτερύγια Poll. 2.80; τὸ δὲ πέρασ τοῦ ὀστώδους ὑψώματος τὸ ἔνθεν καὶ ἔνθεν, πτερύγια Ruf. *Onom.* 34). Otro derivado, πτερύγωμα, se ha especializado en los labios vaginales (cf. τὰ δ’ ἐκατέρωθεν σαρκώδη μυρτοχειλίδες ἢ κρημοὶ ἢ πτερυγώματα. Poll. 2.174).

15 El médico Areteo de Capadocia (s. II d. C.) también recoge este término: αἱ δὲ τοῦ ὠτός ἐς τοῦμπροσθεν, αὐτῶν πλησίον· παράγεται γὰρ τῷ ἀντιτράγῳ· (Aret. *SD* 1.2.4. [ed. Hude 1958]) ‘las otras (sc. arterias) están en la parte delantera de la oreja, cerca de estas (sc. arterias), pues pasan por el *antitrago*’.

(8) τὸ δὲ ἀπεναντίον τῆς κόγχης ἕξαρμα παρὰ τὸ πέρασ τοῦ κροτάφου, τράγον· (Ruf. *Onom.* 44)

Al saliente opuesto a la concha, junto al extremo de la sien, (sc. los médicos lo han llamado) *trago*.

A pesar de la claridad de su definición anatómica, la semejanza formal entre el macho de la cabra y estas dos prominencias en el cartílago auricular es, cuando menos, sorprendente. En este sentido, Skoda¹⁶ sugiere una vinculación debida al carácter velludo de los carneros, pues es en esta zona de la oreja donde el vello auricular nace más abundante (especialmente en varones adultos). No obstante, sería igualmente posible la asociación entre los cuernos del carnero y el carácter saliente de esta protuberancia en la oreja. En cualquier caso —y si es que esta explicación se corresponde con la percepción que tuvieron los anatomistas griegos—, desde el punto de vista del pensamiento figurado, la metáfora no se daría entre la zona de la oreja y el animal en su conjunto, sino que solo tomaría en cuenta —metonímicamente— una de sus características (ya sea el pelaje, la cornamenta u otro elemento que se escape a nuestra percepción).

Por su parte, otro uso metafórico de especial interés es el término ἐχινίσκος —derivado de ἐχῖνος ‘erizo’— con el que Pólux se refiere a la cavidad en torno al oído interno (9). En este caso, como apunta Skoda¹⁷, es verosímil que la metáfora no se base en el animal —cuya similitud con la zona de la oreja en cuestión es dudosa—, sino en el recipiente así llamado.¹⁸ Consecuentemente, ἐχινίσκος sería una metáfora de imagen basada en un objeto (por su forma cóncava) y no en un animal, si bien, en última instancia, el erizo fuese el origen metafórico del nombre de la vasija.

¹⁶ Skoda 1988: 129.

¹⁷ Skoda 1988: 125.

¹⁸ Pólux menciona tanto ἐχῖνος como ἐχινίσκος en su relación de recipientes de cocina (cf. τὰ τοῦ μαγείρου σκεύη Poll. 10.95). No obstante, el uso de ἐχῖνος como recipiente remonta al siglo V a. C. (cf. Ar. V. 1436).

(9) ἢ δὲ περὶ τῆς κυψέλης κοιλότης ἐχινίσκος (Poll. 2.86)

Y lo que está alrededor de la cavidad de la colmena es el *ericejo*.

Finalizando ya con los zoónimos, Pólux añade en su descripción de la oreja los términos ἀστακός ‘langosta, bogavante’ y κροτών ‘garrapata’ (10) —situados en la zona cóncava de la oreja—, y τέττιξ ‘cigarra’ (11) —emplazado alrededor del conducto auditivo—, cuya razón metafórica nos es inaccesible.¹⁹ De hecho, también es insuficiente la precisión anatómica que ofrecen las descripciones, permitiéndonos únicamente asociar estos términos con zonas de la parte cóncava de la oreja más próxima al oído.

(10) τὸ δὲ κοῖλον ἀστακός, τὸ δ' ὡσπερ ἔδαφος κρότων (Poll. 2.85)²⁰

El hueco es el *bogavante*, y lo que es como una base, la *garrapata*.

(11) τὸ δὲ περὶ τῆς κυψέλης τέττιξ (Poll. 2.86)

Lo que está alrededor de la colmena es la *cigarra*.

22

Por último, al margen de los animales, cabe mencionar el único uso metafórico evidente cuya base está en un elemento botánico: μήκων ‘amapola’, empleado para la base de la oreja tras el lóbulo (12).²¹ En este caso, dado que no se menciona una concavidad, debemos situarnos en la zona posterior de la oreja, cuyo carácter convexo puede recordar a la cabeza de la amapola.

¹⁹ Tampoco Skoda 1988 ofrece una explicación a estos usos.

²⁰ Nótese la acentuación paroxítona κρότων seguida por Bethe 1900-1931, frente a la más extendida κροτών (cf. Arist. *HA* 552a15).

²¹ Sobre el propio término λοβός y la hipótesis de un origen metafórico desde “vaina, alubia” (la otra acepción de λοβός), basado en la apariencia redondeada y el carácter colgante de ambos referentes, cf. Andrés-Alba 2024. De λοβός derivan προλόβιον y ἀντιλοβίς, respectivamente el extremo inferior del lóbulo y el extremo interno de la hélice: τοῦ λοβοῦ τὸ μὲν προῦχον προλόβιον (Poll. 2.85); τὸ δὲ τῆς ἑλικος τέλος τὸ ὑπότραχυ, ἀντιλοβίδα. (Ruf. *Onom.* 45); τὸ δ' ὑπὲρ τὸν τέττιγα τραχυνόμενον, ὅπερ ἐστὶ τῆς ἄνω περιφερείας πέρας, ἀντιλοβίς. (Poll. 2.86).

(12) μήκων δὲ τὸ κατὰ τὴν ρίζαν ὑπὸ τὸν λοβόν (Poll. 2.86)

La *amapola* es lo que está junto a la raíz (sc. de la oreja) bajo el lóbulo.

3. METÁFORAS BASADAS EN OBJETOS

Las metáforas cuyos dominios fuente son objetos u otro tipo de entidades no animadas son variadas en su tipología y —al igual que las ya vistas en el apartado anterior— de diferente grado de “transparencia” en cuanto a su desarrollo.

Entre las más evidentes cabe destacar ἔλιξ ‘espiral’, empleado por Pólux (13) y Rufo de Éfeso (14) en referencia al contorno cartilaginoso de la oreja. Su compuesto ἀνθέλιξ, a su vez, se refiere al pliegue en el cartílago auricular que genera un pequeño saliente más o menos paralelo a la *hélice* —nombre técnico mantenido en la ciencia médica moderna—. De hecho, Aristóteles también emplea este término en una ocasión (15), si bien no es evidente si lo hace en referencia específica a la *hélice* o al pabellón auricular en su totalidad, en un uso más genérico.

23

(13) ἢ δὲ πᾶσα περιαγωγή τοῦ ὠτὸς ὑπὸ τὸ πτερύγιον ἔλιξ, καὶ τὸ ἀνθεστηκὸς αὐτῆ ἄνθελιξ (Poll. 2.86)

Toda la circunferencia de la oreja bajo la aleta es la *hélice*, y lo que está levantado frente a esta es la *antihélice*.

(14) ἔλικα δὲ, τὸ ἐντεῦθεν συμπληροῦν τὴν περιφέρειαν τῶν ὠτων· ἀνθέλিকা δὲ τὸ ἐν μέσῳ υπεραῖρον τὴν κοιλότητα (Ruf. *Onom.* 44)

(sc. los médicos han llamado *hélice* a lo que desde ahí (sc. la aleta) completa el contorno de la oreja; y *antihélice* a lo que sobresale en medio de la concavidad.

(15) διὰ ταῦτα δὲ καὶ ἐν ὕδατι ἀκούομεν, ὅτι οὐκ εἰσέρχεται πρὸς αὐτὸν τὸν συμφυῆ ἄερα· ἀλλ’ οὐδ’ εἰς τὸ οὖς, διὰ τὰς ἔλικας. (Arist.

de An. 420a11-13 [ed. Ross 1961])

Por eso también podemos oír dentro del agua, porque esta no penetra hasta el aire congénito en sí, ni tampoco en el oído, a través de las *hélices*.

La metáfora subyacente, en cualquier caso, se basa en la forma curva, como una espiral, de los pliegues de la oreja —se corresponde, en suma, con una metáfora similar a la vista en *κοχλίας* ‘caracol’ (2)—.

Siguiendo con otros desarrollos metafóricos transparentes, encontramos en Pólux el uso de *κύαρ* ‘orificio’ para el interior del conducto auditivo y de *καμάρα* ‘bóveda’ para el conducto en sí (16), según describe el lexicógrafo:

(14) τὸ δὲ κατὰ τὸ τρύπημα μέρος *καμάρα*, τὸ δ' ἐντὸς *κύαρ*. (Poll. 2.86)

La parte a lo largo del agujero es la *bóveda*, y el interior es el *orificio*.

24

Al margen de estos dos términos, también encontramos recipientes de diferente tipología empleados de manera metafórica. Es el caso de *σκάφος* ‘pileta’, que es empleado por Pólux (17) para el contorno interno de la oreja —por oposición a *κοχλίας*, que sería el contorno exterior—. ²²

(17) τῶν γε μὴν ὠτων ἢ μὲν ἕξωθεν περιβολὴ *κοχλίας*, ἢ δ' ἔνδοθεν *σκάφος*. (Poll. 2.85)

En cuanto a las orejas, el círculo externo es el caracol, y el interno es la *pileta*.

²² Pólux también lo recoge como nombre de la cadera o *pelvis* (cf. τὰ δὲ πλάγια ἰσχία τε καὶ *σκάφια*. Poll. 2.183) y del cráneo (cf. καλεῖται δὲ τὸ μὲν σύμπαν πόλος καὶ *κρανίον*, ... παρὰ δὲ Ἀριστοφάνει *σκάφιον* Poll. 2.39), si bien este último uso se lo atribuye a Aristófanes: cf. ἵνα μὴ καταγῆς τὸ σκάφιον πληγεῖς ξύλω. (Ar. Fr. 604 [ed. Edmonds 1957]) ‘para que no te quedes con la *testa* rota golpeado con un madero’.

De manera similar, también κυψέλη, empleado para distintos tipos de recipientes huecos o cajas —pero especialmente para las colmenas de las abejas— es aplicado por Pólux para el interior del oído (18). En este caso, la metáfora no solo se basa en el carácter hueco de ambos, sino también en la secreción del oído, el cerumen, llamado κυψελίς.²³

(18) τὸ δ' ἔνδον κυψέλη, ἀφ' ἧς ὁ ῥύπος κυψελίς, (Poll. 2.85)

El interior es la *colmena* —de la que toma el nombre de “cera” la secreción—.

Siguiendo a Skoda 1988: 133, es posible añadir aquí el plural κύπελλα —posiblemente una variante de κύπελλον ‘tazón’—²⁴ que emplea Licofrón (19), si bien en este caso la metáfora no hace referencia al interior, sino al exterior de la oreja —de lo contrario, no podrían ser mutiladas, como describe el poeta—.

(19) Ὁ Φρυξ δ', ... | ὅς δὴ ποτ' ἀμφώδοντος ἐξ ἄκρων λοβῶν |
φθέρσας κύπελλα καλλυνεῖ παρωτίδας, (Lyc. 1397-1402 [ed. Mas-
cialino 1964])

El frigio ... que tras mutilar desde los extremos de los lóbulos sus orejas de asno adornará sus sienes.

Por último, cabe mencionar aquí una metáfora poco transparente: el empleo de ἀκόνη, un tipo de piedra puntiaguda con distintas

23 No obstante, κυψέλη también se emplea para el cerumen, como ya se atestigua en un fragmento del cómico Dífilo (s. IV-III a. C.): κυψέλην δ' ἔχεις | ἄπλατον ἐν τοῖς ὠσίν· ἔγχεόν τι σοί (Diph. 54 [eds. Austin & Kassel 1986]) ‘Tienes un tapón de cerumen espantoso en los oídos: échate algo’. El propio Pólux da esta definición (cf. κυψέλη δὲ τὸ ἐμφράττον τὴν ἀκοὴν καὶ κυψελίς Poll. 2.83.1), que igualmente transmite Herodiano (cf. Hdn. 3,1.322). Hesiquio recoge ambos referentes (cf. κυψέλαι καὶ κυψελίδες· ὁ ἐν τοῖς ὠσίν ῥύπος συνιστάμενος, καὶ τὰ σιτηρὰ ἀγγεῖα. καὶ τὰ κενὰ σμήνη. καὶ τοῦ ὠτός τὸ ἔγκοιλον. Hsch. 4757 [ed. Latte 1953-1966]).

24 Cf. Beekes 2010: 804, 810 y Chantraine 1968-1980: 600, 603-604.

finalidades.²⁵ Con este nombre Pólux (20) se refiere a una zona de la oreja próxima a las sienes y en relación con el *trago*, la pequeña protuberancia cartilaginosa. En consecuencia, a pesar de la vaguedad de esta definición, podemos suponer que ἀκόνη se refiere a una zona del *trago*, quizás la parte más saliente.

(20) καὶ τὸ μὲν πρὸς τῷ κροτάφῳ τοῦ τράγου ἀκόνη, (Poll. 2.86)

Y la parte junto a la sien es la *piedra de afilar* del trago.

CONCLUSIONES

Analizados todos los términos metafóricos para la anatomía auricular externa en la lengua griega, se ha comprobado, en primer lugar, cómo este léxico anatómico es un ámbito muy técnico y específico de la lengua médica. En consecuencia, la frecuencia de aparición de estos términos en la literatura griega es muy baja y se limita, en gran medida, a las descripciones anatómicas del lexicógrafo Pólux y del médico Rufo de Éfeso.

En segundo lugar, se ha evidenciado que la anatomía auricular, por su morfología, es muy propensa a la subdivisión en zonas específicas. Para la conceptualización de estas partes, el hablante tiende a servirse del pensamiento figurado, donde —nuevamente— las propias características físicas de la oreja propician el uso de la metáfora conceptual de imagen. Algunas de estas metáforas son transparentes y toman como dominios fuente elementos extraídos de la realidad, tales como seres vivos u objetos. En ocasiones, una misma metáfora se basa en dominios fuente distintos, como el carácter curvo de la oreja que vemos en κοχλίας ‘caracol’ y en ἔλιξ ‘espiral’, o el carácter cóncavo en κόγχη ‘concha’ y σκάφος ‘pileta’.

²⁵ La encontramos mayoritariamente empleada como piedra de afilar (cf. Hermipp. 47.5), pero también como mortero (cf. Dsc. 1.98), entre otros usos. Skoda (1988) no recoge este término anatómico.

Por último, esta alta concentración de designaciones metafóricas subraya, en cualquier caso, la relevancia de la metáfora de imagen en la gestación del léxico para la anatomía auricular en la lengua griega; un fenómeno especialmente significativo, pues algunas de estas designaciones —como pueden ser *trago* o *hélice*— se han mantenido hasta hoy en la ciencia médica moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés-Alba, I. (2024), “La alubia y el lóbulo. Una metáfora de imagen en λοβός”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 26, 151-161.
- Andrés-Alba, I. (2023), *El léxico para las partes visibles del cuerpo humano en la lengua griega: percepción, origen y cambio* (tesis doctoral), Madrid.
- Austin, C. & Kassel, R. (1986), *Poetae Comici Graeci* (vol. 5), Berlin.
- Beekes, R. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston.
- Bethe, E. (1900-1931), *Pollucis Onomasticon* (vols. 1-2), Leipzig.
- Chantraine, P. (1968-1980), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris.
- Daremberg, C. & Ruelle, C. É. (1879), *Oeuvres de Rufus d'Éphèse*, Paris.
- Deignan, A. (2007), “‘Image’ metaphors and connotations in everyday language”, *Annual Review of Cognitive Linguistics* 5, 173-192. DOI: 10.1075/arcl.5.08dei.
- DGE = Rodríguez Adrados, F. (ed.). (1980-). *Diccionario griego-español* (vols. 1-7), Madrid.
- Edmonds, J. M. (1957), *The Fragments of Attic Comedy* (vol. 1), Leiden.
- Gibbs, R. & Bogdonovich, J. (1999), “Mental imagery in interpreting poetic metaphor”, *Metaphor and Symbol* 14(1), 37-44. DOI: 10.1207/s15327868ms1401_4.
- Gibbs, R. (2006), *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge.
- Grady, J. (1999), “A typology of motivation for conceptual metaphor”, en R. Gibbs & G. Steen (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*, Amsterdam, 79-100. DOI: 10.1075/cilt.175.06gra.

- Hude, K. (1958), *Aretaeus (Corpus medicorum Graecorum 2.)*, Berlin.
- Kövecses, Z. & Radden, G. (1998), “Metonymy: developing a cognitive linguistic view”, *Cognitive Linguistics* 9(1), 37-77.
- Kövecses, Z. (2002), *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford. DOI: 10.1093/oso/9780195145113.001.0001.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago.
- Lakoff, G. & Turner, M. (1989), *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago. DOI: 10.7208/chicago/9780226470986.001.0001.
- Lakoff, G. (1993), “The contemporary theory of metaphor”, en A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, 202-251. DOI: 10.1017/CBO9781139173865.013.
- Latte, K. (1953-1966), *Hesychii Alexandrini lexicon* (vols. 1-2), Copenhagen: Munksgaard.
- Louis, P. (1964-1969), *Aristote. Histoire des animaux*, (vols. 1-3), Paris.
- Mascialino, L. (1964), *Lycophronis Alexandra*, Leipzig.
- 28 Radden, G. & Kövecses, Z. (1999), “Towards a theory of metonymy”, en K. U. Panther & G. Radden (eds.), *Metonymy in Language and Thought*, London, 17-59.
- Ross, W. D. (1961), *Aristotle. De anima*, Oxford.
- Skoda, F. (1988), *Médecine ancienne et métaphore. Le vocabulaire de l'anatomie et de la pathologie en grec ancien*, Paris.
- Soriano, C. (2012), “La metáfora conceptual”, en I. Ibarretxe-Antuñano & J. Valenzuela (eds.), *Lingüística Cognitiva*, Barcelona, 97-121.
- TLG = Pantelia, M. C. (ed.), *Thesaurus Linguae Graecae® Digital Library*, California. URL: <http://www.tlg.uci.edu> [último acceso 22/06/2024]

VARIANTE E APARATO CRÍTICO NUM VERSO HOMÉRICO (*ILÍADA* 6, 226)*

VARIANT AND CRITICAL APPARATUS IN A HOMERIC VERSE (*ILIAD* 6, 226)

DELCIDES MARQUES

CECH-UC/UNIVASF

DELCIDES.MARQUES@UNIVASF.EDU.BR

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2179-3268](https://orcid.org/0000-0003-2179-3268)

TEXTO RECEBIDO EM / TEXT SUBMITTED ON: 31/05/2024

TEXTO APROVADO EM / TEXT APPROVED ON: 15/07/2024

Resumo: Esse texto se debruça fundamentalmente sobre a presença do manuscrito Venetus A, o códice Marcianus Graecus Z.454 (=822) do século X, a mais antiga versão completa da *Ilíada* preservada, nas notas de algumas edições críticas da obra homérica, com destaque para o verso 6.226, em que há uma ampla discussão em torno de uma dupla variação textual: ἔγχεσι-ἔγχεα e ἀλλήλους-ἀλλήλων. Ao trazer a discussão antropológica sobre variante estrutural para o debate espera-se problematizar o critério filológico que implica aceitar uma variante e rejeitar outra. Portanto, o artigo pretende demonstrar, a partir da articulação entre os aparatos críticos e o antigo códice marciano, que as variantes podem coexistir produtivamente, sugerindo algo sobre o carácter particular e multitextual da epopeia homérica.

Palavras-chave: Venetus A, Homero, *Ilíada*, variante, aparato crítico.

* Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) com bolsa de Pós-Doutorado no Exterior, realizada no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (CECH-UC).

Abstract: This text focuses fundamentally on the presence of the Venetus A manuscript, the codex Marcianus Graecus Z.454 (=822) from the 10th century, the oldest complete version of the *Iliad* preserved, in the notes of several critical editions of the Homeric work, with emphasis on verse 6.226, in which there is a broad discussion around a double textual variation: ἔγχεσι-ἔγχεα and ἀλλήλους-ἀλλήλων. By bringing the anthropological discussion on structural variant to the debate, we hope to problematize the philological criterion that implies accepting one variant and rejecting another. Therefore, the article intends to demonstrate, based on the articulation between the critical apparatuses and the ancient Martian codex, that the variants can coexist productively, suggesting something about the particular and multitextual character of the Homeric epic.

Keywords: Venetus A, Homer, *Iliad*, variant, critical apparatus.

INTRODUÇÃO

Tendo em vista a realização de uma pesquisa mais ampla sobre a reciprocidade na *Iliáda*, merece destaque o excerto homérico que trata do embate entre Glauco e Diomedes, particularmente pela qualidade do material apresentado em relação a esse tema geral de interesse. Procurando realizar uma consistente apropriação do texto, o percurso investigativo provocou a necessidade de analisar aparatos críticos, para entender melhor o estabelecimento de um texto pelos editores. Mas, considerando os limites do artigo e os interesses mais amplos de análise, será abordado apenas um verso do fragmento homérico mais amplo. De modo que esse verso será tomado como mote para as reflexões sobre manuscritos, variantes e edições críticas. Sem falar na interessante alternância de variantes, como se verá. Assim, a escolha desse passo se dá justamente por seu lugar fundamental para a compreensão do desfecho do encontro

entre os dois guerreiros que iriam digladiar e acabam assumindo uma relação de amizade.

Sendo assim, o artigo apresenta algumas observações sobre o verso escolhido, considerando particularmente questões de crítica textual. Será o caso de abordar determinadas variantes documentais, demonstrando, de forma muito resumida, o funcionamento dessa importante área de investigação de escritos antigos (e modernos). Proliferaram estudos dessa espécie no século XIX, quando estava em pauta o esforço para desvendar o lugar de Homero frente às obras a ele atribuídas: uns no afã de recuperar um texto mais próximo possível do autógrafo que não mais existe, outros com a intenção de escancarar com pessimismo a impossibilidade de tal empreendimento.

O Oitocentos teve uma pujança de pesquisas que formaram muito do que se entende atualmente por Estudos Clássicos. Nesse sentido, pode-se explorar as problematizações relacionadas à “questão homérica” entre diversos autores da antiguidade e do medievo, e entre os modernos, com destaque para as universidades europeias no século XIX. Diversas disputas foram realizadas em torno da existência ou não de Homero, seja como indivíduo seja como autor, bem como sobre a extensão e os limites do *corpus* literário a ele atribuído. Para tanto, houve um enorme empenho diante de documentos gregos e latinos, cobrindo escritos que foram datados, avaliados, comparados, corrigidos, aceitados ou rejeitados. Diante de uma infinidade de cópias, seria possível escalonar os textos mais ou menos confiáveis para a reconstituição do original homérico? Ou esse interesse seria um delírio a ser combatido? Assim, critérios internos e externos foram estabelecidos para ambos os fins.

O argumento a ser defendido aqui está ancorado na pretensão de trazer uma contribuição aos Estudos Clássicos em termos de uma discussão entre a crítica textual e o conceito estruturalista de variante, para pensar especificamente a relação entre um códice medieval e os modernos aparatos críticos desse verso homérico. Nesse sentido, a preocupação de recorte e referência analítica paira fundamentalmente

sobre o trabalho técnico de produção de indicativos documentais, que devem justificar a escolha de uma ou outra variante textual para o estabelecimento da versão apresentada como a melhor opção para cada texto crítico editado.

No que tange ao verso homérico em questão, há duas formulações iniciais que são perceptíveis em diversos documentos e no debate crítico, e que podem ser exemplificadas pelas duas primeiras impressões da obra homérica. Enquanto Demetrios Chalkokondyles utiliza ἔγχεσι δ' ἀλλήλων ἀλεώμεθα καὶ δι' ὀμίλου para apresentar o verso, Aldo Manuzio o publica como ἔγχεα δ' ἀλλήλων ἀλεώμεθα καὶ δι' ὀμίλου. Do ponto de vista gramatical, os termos que variam são declinações do neutro ἔγχος, “lança”, “espada”, “arma”. No caso de ἔγχεσι, trata-se de um dativo plural, e em relação a ἔγχεα, um acusativo plural. Uma tradução literal possível do verso com a primeira opção seria: “Pois evitemos com as armas uns dos outros através da multidão”. E para a segunda formulação: “Pois evitemos as armas uns dos outros através da multidão”. Do ponto de vista métrico, não há diferença na escansão desses hexâmetros dactílicos. Em artigo posterior haverá um tratamento adequado de métrica, fórmulas e performances presentes no fragmento homérico estudado. Resta dizer que o termo ἔγχος é um arcaísmo recorrente em Homero, mas que será logo suplantado por δόρυ.

Como se percebe de imediato, há uma divergência na primeira palavra: um deles se vale de ἔγχεσι e o outro de ἔγχεα. Essa aparentemente desprezível variação possui alto rendimento para os estudos filológicos que avaliam os processos de transmissão textual. Por isso mesmo, os editores modernos dos textos buscam, em grande medida, resolver ou esclarecer esse tipo de divergência por meio do estabelecimento de um texto crítico. Para a formação de um classicista, diz Martin West, essa é uma “parte indispensável”. Pois é com essa formação que se discute a presença de um elemento ou outro neste ou naquele texto e o que parece trivial passa a evocar a possibilidade de investigação do uso de partículas e dos hábitos literários de um ou outro autor, neste

ou naquele momento, de modo que essa minúcia permite formular observações e chegar a termos não imaginados anteriormente.

Considerando a atenção que será dada às variações ἔγχεσι-ἔγχεα e ἀλλήλους-ἀλλήλων (essa segunda correlação será evidenciada adiante), é necessário que sejam feitos alguns esclarecimentos procedimentais. Primeiro, diversos autores consultados não serão diretamente utilizados aqui, particularmente por não indicarem, em seus aparatos, documentos acerca do verso em questão. Em segundo lugar, os editores diretamente utilizados foram, em ordem cronológica: Christian Heyne, Francis Spitzner Saxo, Jacob La Roche, Arthur Ludwich, Aloisius Rzach, Walter Leaf, David Monro & Thomas Allen, Thomas Allen, Paul Mazon, Hartmut Erbse, Helmut van Thiel e Martin Litchfield West. Eles estão em ordem cronológica, pois algumas vezes um editor posterior cita ou se vale de algum de seus antecessores, mas não se espera que isso transmita a impressão de que o editor subsequente é mais bem-sucedido que seus predecessores. Ademais, cada um deles possuía acesso a certos documentos julgados pertinentes ou não para as edições críticas empreendidas e, em alguns casos, há documentos que só se tornaram conhecidos posteriormente.

Foram consultadas essas diversas edições críticas da *Ilíada*, e em cada uma delas considerou-se as variantes escolhidas e os documentos comprobatórios da decisão textual, mas isso gerou um enorme volume de informações. Sendo assim, e como dito no início, não foi possível trabalhar todas as referências às variantes documentais citadas em cada um dos aparatos críticos do verso homérico escolhido. Em alguns casos, o corpora é considerável e pediria no mínimo uma investigação particular para cada edição do verso analisado. Para não cometer imprecisões, o destaque será dado ao manuscrito medieval Venetus A, catalogado como códice Marcianus Graecus Z.454 (=822), do século X, a mais antiga versão completa da *Ilíada* preservada. Obviamente ele não é o único documento basilar presente nos aparatos críticos, mas possui um lugar central para as opções entre as variantes textuais.

O CÓDICE ESCOLHIDO

É apropriado conhecer visualmente a formatação do fólio 84 verso do Venetus A, que interessa diretamente a essa discussão por contemplar o excerto homérico que está em questão. É importante também atentar para a organização e distribuição do conteúdo no fólio em termos de codicologia e paleografia, bem como para a história do documento. Como não se trata aqui de discutir pormenorizadamente o manuscrito em tais especificidades, essas referências mínimas abrem essa possibilidade ao leitor. E como não é o caso também de replicar o fólio, devido principalmente à impossibilidade de manter a qualidade necessária de resolução da imagem para adequada análise, fica a referência para uma consulta extremamente proveitosa. Para a visualização do Venetus A, é preciso acessar a sua versão digitalizada, disponível na página da Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Itália.

34

O códice foi publicado em fins do século XVIII por iniciativa de Jean Baptiste Gaspard d'Ansse de Villoison e desde então tornou-se predominante nas edições críticas. Mesmo com muitos outros documentos citados nos aparatos, esse texto do medievo é tomado como divisa, tanto devido à sua importância histórica quanto em relação à sua copiosa ocorrência nas notas críticas sobre as variantes. Como foi necessário estabelecer um critério para seleção e análise dos dados, considerou-se a recorrência de um mesmo manuscrito na maior parte das edições (e até mais de uma vez em cada aparato), de modo que essa saturação permitiu destacar produtivamente esse documento como guia para discutir os aparatos, variantes e edições.

Por meio dessa discussão será mostrado o dilema do crítico textual que deve “proceder a uma avaliação da qualidade das diferentes fontes” por meio de evidências internas e/ou externas. Como é facilmente perceptível numa consulta panorâmica aos aparatos críticos, há predominância de evidências externas em relação às internas. Mas é importante lembrar que as justificativas internas podem ser um apoio

fundamental para cada leitura. Nesse sentido, as abundantes fontes externas devem ser comparadas e datadas, bem como deve-se atestar sua proveniência. São procedimentos que permitem “decidir não apenas quais as variantes que são verdadeiras e quais são as falsas, mas também quais é que são emendas dos copistas”. Cada variante deve ser tratada de modo a se perceber entre os desacordos encontrados, qual delas é mais plausível; mas isso por demonstração, e não por mera opinião pessoal.

West ainda fala em “tratamento de tradições contaminadas”, que parece uma expressão pejorativa, mas indica a confluência de lições que implicam, por exemplo, manter as variantes indicadas – uma no texto e outra na margem –, omitir uma das variantes, substituir uma pela outra, etc. E presume-se, de antemão, que são cópias “das quais nem sequer uma está livre de erro” e que “sempre que um manuscrito é copiado, é quase certo que se cometem alguns erros”; e ainda que um copista possa corrigir os erros de outro, há mais erros que correções nos manuscritos). Essa posição é, no limite, um modo de defender a crítica textual ante uma leitura convencional da obra.

35

Como diz Maas, outro importante estudioso, esses manuscritos são de “confiabilidade incerta”, pois não temos mais o texto escrito pelo próprio punho do(s) autor(es), nem mesmo cópias que tivessem sido comparadas com o original. Restam apenas abundantes cópias de cópias. E, na esteira do que se espera da crítica textual, a sua tarefa é “restaurar um texto o mais próximo possível do autógrafo (o original)”. Para entender esse procedimento é importante observar os aparatos críticos.

AS NOTAS CRÍTICAS DOS TEXTOS

Em relação aos aparatos críticos, West ainda sugere que não são fixos e inquestionáveis, mas deve-se suspeitar deles, pois nem sempre os editores “são pessoas em quem se possa confiar”. Seria preciso,

portanto, não se sentir dependente dos aparatos críticos, mas “exercer sobre eles o seu próprio juízo”. Por isso mesmo, West dedica parte substancial de sua obra relativa à crítica textual e às técnicas editoriais para apresentar orientações gerais sobre como são produzidas edições e notas críticas, e como se pode compreendê-las.

Os primeiros a fazerem análise editorial da *Ilíada* foram os estudiosos de Alexandria, e no caso da passagem analisada, quatro deles são citados nos aparatos críticos: Zenódoto de Éfeso, Aristarco de Samotrácia, Nicanor de Alexandria e Dídimos de Calcentero. Nesta mesma ordem de menções. Zenódoto aparece em todas as notas críticas como o contraponto de Aristarco, que ocupa o segundo lugar nas menções; ainda que no século II a.C., Aristarco tenha se contraposto a Zenódoto, seu antecessor. A seguir advêm Nicanor e Dídimos, que são citados para esse texto por Erbse. Em todo caso, e para os fins do argumento desse texto, foram destacados justamente os dois primeiros por terem relação direta com Venetus A, pois há lições a serem consideradas no verso em questão e que estão vinculadas justamente à oposição primeva entre Zenódoto e Aristarco, um deles usando a correlação ἔγχεσι/ἀλλήλους, e o outro, ἔγχεα/ἀλλήλων. Para uma argumentação fundamental sobre as relações entre Homero, Zenódoto e Aristarco, há o precioso estudo de Giorgio Pasquali sobre a história da tradição e da crítica do texto. Algumas constatações decorrem desse embate que acompanha toda a história crítica do texto, e que começa naqueles primeiros séculos da Biblioteca de Alexandria.

Ainda que muitos estudiosos tenham comemorado a edição do Venetus A, outros, como Friedrich Wolf entenderam justamente que o esforço produzido desde os alexandrinos era meramente conjectural (ele chama de “restos alexandrinos”), pois não seria possível reconstituir o texto de Homero, afinal de contas a transmissão a partir da oralidade e da memória dos ῥαψωδοί (“rapsodos”), mesmo depois do texto homérico organizado, o teria “corrompido”. E os próprios alexandrinos teriam feito alterações arbitrárias no texto. De todo

modo, e mesmo que se possa falar numa fase oral posterior ao poema fixado, os alexandrinos estariam debruçados sobre o que consideram um texto homérico reunido, e é nesse sentido que participam fundamentalmente da transmissão de sua tradição textual.

Para avançar na análise das ocorrências de Venetus A nos aparatos críticos de diversas edições do fragmento homérico, importa dizer que o documento é citado algumas vezes como “A” e em outras indica-se especificamente suas anotações como “Sch. A” (Escólio de A). Sobre os escólios, Martin West nega-lhes importância: “Na melhor das hipóteses, poderão fornecer-nos informações acerca das lições dos gramáticos alexandrinos; no pior dos casos, apenas testemunham o pouco entendimento ou o engenho perverso de algum leitor medieval”. No caso em questão, fica reconhecida a dupla possibilidade, mas, nos dois casos, produtivas, desafiadoras, válidas e engenhosas contribuições e versões.

É preciso ainda indicar que, em relação às referências ao manuscrito, aparecem primordialmente as duas correlações indicadas. Para facilitar a apreensão dessas variações contrastantes, um esquema pode ser útil:



Esse arranjo tem a vantagem de sintetizar e organizar as ocorrências de A entre os autores indicados, considerando particularmente como os conteúdos foram administrados a partir de sua explicitação para atestar escolhas textuais. O esquema sugere antecipadamente uma apresentação dos usos do códice em relação a cada um dos quatro termos gregos (ἔγχεα, ἀλλήλων, ἔγχεσι e ἀλλήλους), o que permite perceber como o manuscrito marciano desempenha um papel fundamental na produção dessas versões textuais. Editar o texto é justamente o que promove a crítica textual produzida por esses autores que formatam o texto para encontrar as melhores alternativas e abandonar as opções que forem julgadas inadequadas. Assim, estabelece-se um texto final que mesmo não sendo definitivo, procura estar o mais embasado possível em termos de plausibilidade e credibilidade. O meticuloso trabalho dos editores é coroado com o estabelecimento desse texto, seguido por notas de rodapé, que são o aparato crítico, sinalizador das decisões tomadas e que atesta a possibilidade de sugerirem uma nova versão do texto, mesmo diante de edições estabelecidas anteriormente.

É preciso observar essa operação filológica mais de perto.

Para abordar o termo ἔγχεα, o códice A é mobilizado explicitamente por Jacob La Roche, Aloisius Rzach, Walter Leaf, David Monro & Thomas Allen, Thomas Allen e Paul Mazon. Em dois deles a formulação é simplesmente “ἔγχεα A”. Outro deles adiciona *testis* para indicar que o códice é uma testemunha da opção ἔγχεα. Em contraste com essa menção direta a A, é também muito interessante perceber como três editores abordaram uma variante interna ao códice, indicada por um escólio interlinear: um deles formula “ἔγχεα/σι A”, enquanto outro apresenta “ἔγχεα superscr. σι”, e o último, “ἔγχεα A (supr. σι)”. Nesse caso, é preciso ao menos um adendo esclarecendo que C (Laurentianus 32.3, dos séculos XI-XII) é também usado para indicar essa construção combinada ἔγχεα/σι nesses três editores.

Esse escólio interlinear está localizado exatamente sobre o termo ἔγχεα no corpo do texto de Venetus A. Observar esse detalhe do códice torna visível nele mesmo a variação entre os dois termos gregos. Como se estivesse sendo dito por meio da anotação que a terminação em -σι é plenamente possível, ainda que a opção do texto tenha sido pelo final em -α. Ludwich, por sua vez, explicita a escolha por ἔγχεα indicando outros documentos para justificar a decisão. É preciso reiterar que, como já indicado, outros documentos extremamente importantes para a crítica são citados nos aparatos, seja como complemento e apoio ao Venetus A, seja para se contrapor ou diferir dele. No primeiro caso, um dos textos é o T, Townleianus, ou Burney 86, do século XI, localizado no Museu Britânico. No segundo caso, entre outros, há o D, códice Laurentianus 32.15, produzido entre os séculos XI e XII. Interessante também perceber como as escolhas editoriais fazem um documento atestar uma variante para alguns e substituí-la para outros.

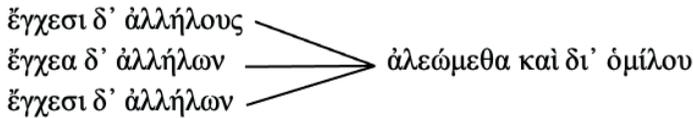
Assim, o editor Ludwich utiliza o códice A para outra finalidade em relação ao mesmo verso. No caso, ao retomar outro escólio do manuscrito: “οὕτως, ἀλλήλων. Ζηνοδοτέιος δέ ἐστιν ἢ ἀλλήλους”. Dessa forma, se diz que onde está ἀλλήλων, para Zenódoto seria ἀλλήλους. Thomas Allen também cita literalmente esse escólio intermarginal. Nessa mesma esteira havia trilhado o argumento de Christian Heyne ao se referir a esse escólio de A: “Zenodotus fertur legisse ἀλλήλους, legerat ideo: ἔγχεσι δ’ ἀλλήλους ἀλεώμεθα”. Dizem que Zenódoto leu ἀλλήλους, portanto ele leu: ἔγχεσι δ’ ἀλλήλους ἀλεώμεθα. Outros editores também indicam o manuscrito e relacionam o termo ἀλλήλους a Zenódoto. Com relação ao seu termo variante, ἀλλήλων, o Venetus A é mobilizado explicitamente por dois editores. Como já visto, enquanto um reforça que em A se percebe a presença de ἀλλήλων em contraste com a leitura alternativa de ἀλλήλους feita por Zenódoto, o outro transcreve um escólio de A para evidenciar a leitura de Zenódoto.

Com relação ao vocábulo ἔγχεσι, destacam-se alguns editores. Entre eles, Heyne é o único a adotar esse termo em sua edição usando o escólio de A para a justificar: dizem que Zenódoto leu ἀλλήλους, de modo que sua compreensão do texto foi: ἔγχεσι δ' ἀλλήλους ἀλεώμεθα. Para ele, ἔγχεσι deve presidir a oração, mesmo porque o termo não é inusual em Homero. Aqui ele sugere essa evidência interna. De todo modo, essa leitura contraintuitiva de Heyne não é seguida pelos demais editores que citam A para se referir a esse termo. Para outro editor, por exemplo, mesmo citando Heyne como defensor da admissão de ἔγχεσι, ele não a aceita e diz que também ἀλλήλους deve ser revogado como leitura, ainda que Heyne também já o tenha rejeitado. A seu modo, Spitzner Saxo cita A para indicar a relação Zenódoto-ἀλλήλους e menciona a combinação Heyne-ἔγχεσι associada a outros documentos relevantes. O contraste entre Aristarco e Zenódoto preconizado no códice é também destacado por outro editor. Como visto, La Roche indica numa formulação abreviada que no Venetus A ocorrem os dois termos, “ἔγχεα\σι”, e arremata: “Aristarchus ἔγχεα δ' ἀλλήλων: Zenodotus ἔγχεσι δ' ἀλλήλους”. Em dois outros casos, o argumento está contemplado pela citação direta do escólio de A. Um deles é o único que publiciza o texto completo do escólio principal do códice em seu aparato, mas cujo teor central é um comentário à relação entre Glauco e Diomedes a partir de Nicanor, que teria optado por ἔγχεσι. Há ainda um editor que se vale do escólio para estabelecer um comentário sobre os guerreiros, sem relação direta com a opção pelos termos do verso, pois, para isso, ele usa outro documento.

É preciso destacar que Zenódoto funciona geralmente como uma contra-variante. Com exceção de Heyne, o autor grego é citado sempre como a outra opção. Ele é o contraponto rejeitado tanto em relação a ἔγχεσι como a ἀλλήλους, mas que precisa ser sinalizado. Ao indicar preferencialmente o códice Marcianus, que se acha vinculado à tradição de Aristarco, mesmo que nem sempre seja explicitamente mencionado, ele é escolhido em detrimento de Zenódoto, muito mais

nomeado. Esse aspecto é importante em relação aos aparatos, pois muitas vezes é fundamental evidenciar as opções rejeitadas nas notas, e o códice A é situado nelas justamente com essa finalidade: nomear e se afastar de Zenódoto.

Interessante ainda que nenhum dos editores consultados utilizou a opção ἀλλήλους para o texto, mesmo aquele que aceitou a pertinência de ἔγχεσι. Há, portanto, apenas três combinações desses termos destacadas nas edições críticas consultadas: a primeira, atribuída a Zenódoto; a segunda, defendida por Aristarco, e seguida pela maioria dos críticos modernos; e a terceira, utilizada pelos três editores acima. Assim, eis a correlação entre os termos:



41

Esse esquema de combinação das lições textuais passa em grande medida pelo códice medieval, que é absolutamente central para a moderna avaliação do texto homérico. O manuscrito cita frequentemente Aristarco e Zenódoto também em outros trechos, mas é o primeiro deles que se constitui a principal autoridade nos escólios. Como vimos, essas anotações que ocupam as margens do texto têm a função de comentar e esclarecer pontos obscuros da poesia homérica e são mesmo interpretações que tornam possível perceber versões do texto.

REGISTRO ANTROPOLÓGICO SOBRE VARIANTES

Como ficou perceptível, é considerada tarefa do filólogo caçar os vestígios do texto transformado, ou mesmo distorcido. Como diz

Sigmund Freud: “A distorção de um texto não é diferente de um assassinato. A dificuldade não reside na execução da ação, mas na eliminação dos vestígios”¹. O aparato crítico é o local onde são sinalizados os indícios considerados significativos, e onde os vestígios desqualificados são omitidos ou revelados. Ainda seguindo a metáfora do investigador, juiz ou detetive, a filologia pode funcionar mesmo como um processo judicial que se efetua por meio de provas e testemunhos persuasivos².

Nesse ponto em particular urge trazer uma reflexão antropológica sobre variante, que pode tornar mais hercúleo o esforço reflexivo em torno do trabalho filológico. É preciso dizer que o termo “variante” não possui imediatamente o mesmo sentido nos trabalhos filológicos e antropológicos. Claude Lévi-Strauss não o utiliza para se referir a critérios valorativos, de modo que suas análises não procuram recuperar a primeira ou mais fidedigna versão de um mito. Elas não recuam em busca de uma versão definitiva ou menos corrompida. Ao invés de estabelecer um tribunal de absolvições e condenações de variantes, Lévi-Strauss considera cada discurso mítico como um acontecimento único com suas transformações. Ele evita, inclusive, reconstituir o fato histórico do mito, o que pode se tornar um esforço ameaçado por uma regressão *ad infinitum*.

Para realizar sua tarefa, Lévi-Strauss tomou da linguística a ideia de que os termos considerados de forma isolada não carregam um significado intrínseco, mas o significado surge exatamente da maneira como eles se combinam, se opõem, se relacionam. Por isso mesmo, os mitos se transformam e as transformações implicadas operam de uma variante a outra de um mesmo mito, ou de um mito a outro. Os mitos também variam numa mesma sociedade ou de uma sociedade a outra. E mais: as variantes de um mito podem ocorrer num mesmo

1 Freud 1939: 70.

2 Conte 2020.

narrador, de modo que cada variante é uma versão válida, com suas sutilezas próprias.

Com isso em vista, determinar as variantes que possuem valor e aquelas que podem ser ignoradas é um procedimento seletivo, parcial e interessado, mas que muitas vezes é sugerido como tendo uma objetividade técnica insuspeita. Lévi-Strauss prefere, então, assumir os recortes e escolhas, bem como valorizar aquelas variantes do mito que foram objeto de descrença em algum momento³. E processa-se assim uma comparação entre mitos de procedências distintas para entrever “relações de inteligibilidade recíproca”⁴. Como as variantes são combinatórias, o procedimento investigativo é uma busca de invariantes ou de elementos invariantes entre as diferenças superficiais. Não se trata, para o antropólogo, em detrimento do filólogo, de especificar as variantes verdadeiras e falsas. Não é sua preocupação estabelecer quais devem ser escolhidas como dignas e quais devem ser rejeitadas. Todas as variantes são comparáveis. Todas dizem algo em relação ao tema. E mais: as variações conversam umas com as outras, até porque os mitos se pensam entre si.

Pode-se dizer que o trabalho do filólogo é “uma prática comedida e paciente de comparação”. E devido à variabilidade e quantidade de material, seu esforço pode ter um “sucesso ilusório”⁵. A alternativa formulada por Bernard Cerquiglini se aproxima do que está sendo pensado por meio de Lévi-Strauss, quando diz que a variação é tão geral e constitutiva que seria o caso de “dizer que cada manuscrito é um rearranjo, uma versão”⁶. De todo modo, é importante ainda destacar que Lévi-Strauss sempre tratou com muito respeito o empenho dos filólogos, mesmo que ressaltando algumas diferenças.

3 Lévi-Strauss 1987: 120.

4 Lévi-Strauss 2004 [1964]: 32.

5 Cerquiglini 1989: 61.

6 Cerquiglini 1989: 62.

Ao estabelecer uma distinção com seu modo de trabalho, ele diz que “o recurso à filologia se impõe sobretudo no caso das línguas mortas, em que o sentido de cada termo só pode ser estabelecido sendo permutado em vários contextos”⁷. No que tange aos estudos mitológicos que ele realizou, “as narrativas são colhidas da boca de informantes que ainda falam suas línguas e junto aos quais boa parte dos equívocos e ambiguidades podem ser previamente elucidados”⁸. Como não seria viável para Lévi-Strauss tomar como pré-condição de estudo dos mitos indígenas o conhecimento de suas línguas de origem, pois tornaria o projeto estruturalista irrealizável, ele trabalhou com instrumentos improvisados e fabricados para suprir essa carência. Contudo, sem a pretensão de “substituir o estudo filológico, cuja falta sempre se fará sentir, mas para compensar numa certa medida a impossibilidade de nos valermos dele”⁹.

E ele avança sua argumentação dizendo que, mesmo que se achem variantes mais antigas, elas poderiam aumentar a compreensão do mito em determinados pontos, mas não afetariam substantivamente a relação forma/significado que permanece. E mesmo o conhecimento das línguas indígenas de onde os mitos provêm, não promoveria um avanço considerável em direção alheia àquela dos resultados obtidos por sua investigação. Com isso, o estudo filológico dos mitos indígenas poderia trazer contribuições suplementares, mas ainda assim não afetaria os resultados essenciais alcançados pela análise estrutural em termos de conteúdo semântico¹⁰. “Infelizmente”, ele lamenta, “na maioria dos casos, não existe texto original e o mito só é conhecido por intermédio de uma ou várias traduções sucessivas”¹¹.

7 Lévi-Strauss 2011 [1971]: 620.

8 Lévi-Strauss 2011 [1971]: 620.

9 Lévi-Strauss 2011 [1971]: 621.

10 Lévi-Strauss 2011 [1971]: 622.

11 Lévi-Strauss 2011 [1971]: 620-1.

Essa retomada da proposta estruturalista, guardadas as diferenças entre a antropologia e a filologia, pode se conectar com estudos homéricos que contemplam a dimensão oral e performática do mito. Ainda que se possa falar em preferências, as variantes são todas igualmente válidas e potencialmente instigantes para se compreender os processos de criação e transformação do mito, inclusive porque a transmissão oral perdura e influencia mesmo após a constituição do verso homérico num certo formato textual¹². Por isso, há uma dificuldade de se falar num texto homérico definitivo, mesmo na antiguidade¹³. O que existe é um contínuo processo de refazimento de versões orais e escritas. Na esteira de Almuth Grésillon, pode-se dizer que as variantes indicam processos de criação, onde o interessante não é o estabelecimento da melhor edição do texto, e sim considerações sobre o trabalho de construção dessas versões e variantes¹⁴.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

45

Os críticos estabeleceram como texto geral final apenas duas opções. De um lado, ἔγχεα δ' ἀλλήλων, e de outra parte, a variante majoritariamente rejeitada pelos editores modernos: ἔγχεσι δ' ἀλλήλων. Poder-se-ia indicar ainda aquela que nem ao menos foi cogitada como possível: ἔγχεσι δ' ἀλλήλους, que fica restrita a um possível Zenódoto. Assim, o Venetus A foi mobilizado de diversas formas pelos editores, ora para atestar um termo, ora para rejeitar outro, ora para apontar para ambiguidades. Essa maleabilidade está presente no próprio códice, na medida em que ele possui escólios que retomam tanto a dualidade dos termos quanto a menção ao embate inicial entre os alexandrinos.

12 Bird 2010.

13 Nagy 2004.

14 Grésillon 1994: 31; para um balanço da crítica genética, Kibuuka 2008.

Diante disso, pode-se dizer que as variantes trabalhadas nos aparatos críticos tendem a destacar diferenças no nível dos detalhes formais presentes nos manuscritos preservados, com destaque para as suas breves e eventuais omissões e inserções ortográficas. Assim, a noção de variante permite-lhes justificar decisões textuais a partir da percepção de diferenças entre os *corpora* tomados como referência. E para além disso, a noção de variante ainda evidencia que os próprios resultados textuais estabelecidos são versões do mesmo mito, para aproximar a reflexão de Lévi-Strauss. Em suma, as versões oficializadas pela crítica textual variam menos do que se poderia imaginar, assim como as próprias variantes manuscritas tomadas como fontes. No limite, as versões são também variantes, e isso não é um problema, mas uma potência que evidencia a diversidade, história e riqueza desses documentos.

E para finalizar, retomando a orientação antropológica desse percurso, pode ser interessante levantar algumas perguntas sobre variantes. É preciso mesmo aceitar uma e rejeitar outra? E se as modificações de um texto, realizadas por um copista ou editor, forem pensadas como criação e produção de um novo texto? *E quando cada uma das variantes parece tão “genuína” e “autêntica” quanto a outra?* Como pensar a crítica textual para uma obra produzida e reproduzida por variantes orais (e textuais) que a modificam? Como fazer coexistir as variantes num mesmo texto sem hierarquia de valor? Estas e tantas outras perguntas ampliam os desafios de se pensar variantes, aparatos e edições.

BIBLIOGRAFIA

Allen, T. (ed.). (1931), *Homeri Ilias* (vol. 1: A-M), Oxford.

Bekker, Immanuel (ed.). (1858), *Carmina homerica* (vol. prius: *Ilias*), Bonnae.

Bird, G. (2009), “Critical signs: Drawing attention to ‘special’ lines of Homer’s *Iliad* in the manuscript Venetus A”, in C. Dué (ed.), *Recapturing a Homeric legacy*, Washington, 89-115.

- Bird, G. (2010), *Multitextuality in the Homeric Iliad*, Washington.
- Cerquiglioni, B. (1989), *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*, Paris.
- Chalkokondyles, D. (ed.). (1488), *Opera* (vol. 1), Florence.
- Chantraine, P. (1999 [1977]), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.
- Conte, G. B. (2020), *Parerga virgiliani: critica del testo e dello stile*, Pisa.
- Contini, G. (1970), *Varianti e altra linguistica: Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino.
- Dué, C. (2009), *Recapturing a Homeric legacy*, Washington.
- Erbse, H. (ed.). (1971), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem* (v. II), Berlin.
- Freud, S. (1939), *Moses and monotheism*, London.
- Gréssillon, A. (1994), *Éléments de critique génétique*, Paris.
- Hecquet, M. (2009), “An initial codicological and palaeographical investigation of the Venetus A manuscript of the *Iliad*”, in: C. Dué (ed.), *Recapturing a Homeric legacy*, Washington, 57-87.
- Heyne, C. (ed.). (1802), *Variae lectiones et observationes in Iliadem*, Lipsiae/Londini.
- Heyne, C. (ed.). (1834), *Ὅμηρου Ἰλιάς; Homeri Ilias cum brevi annotatione* (v. 1), Oxonii.
- Kibuuka, B. (2008), “A crítica textual e a crítica genética: um breve histórico”. *Pequena morte* 13, 1-7.
- La Roche, I. (ed.). (1873), *Homeri Ilias*, Lipsiae.
- Leaf, Walter (ed.). (1886), *Homer: The Iliad* (vol. 1 - books I-XII), London.
- Lévi-Strauss, C. (1987), “De la fidélité au texte”. *L’Homme* 27 (101), 117-140.
- Lévi-Strauss, C. (2004 [1964]), *O cru e o cozido* (Mitológicas, v. 1), São Paulo.
- Lévi-Strauss, C. (2011 [1971]), *O homem nu* (Mitológicas, v. 4), São Paulo.
- Ludwich, A. (ed.). (1884), *Iliad* (Aristarchs Homerische Textkritik nach den Fragmenten des Didymos), Leipzig.
- Maas, P. (2017 [1960]), *La crítica del texto*, Roma.
- Manuzio, A. (ed.). (1524 [1504]), *Ὅμηρου Ἰλιάς; Homeri Ilias*, Venice.

- Mazon, P. (ed.). (1937), *Homère: Iliade* (I a XII), Paris.
- Monro, D. & Allen, T. (eds.). (1902), *Homer: Iliad* (vol. 1: I-XII), Oxford.
- Nagy, G. (2004), *Homer's text and language*, Urbana and Chicago.
- Pasquali, G. (1988 [1934]), *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze.
- Rzach, Aloisius (ed.). (1886), *Ὅμηρον Ἰλιάς; Homeri Iliadis Carmina* (vol. 1), Lipsiae.
- Silva, R. G. (2022), *O Evangelho de Homero: Por uma outra história dos Estudos Clássicos*, Tese de Doutorado em Literaturas Clássicas e Medievais, Belo Horizonte.
- Spitzner Saxo, F. (ed.). (1832), *Homeri Iliadis recensuit et brevi annotatione instruxit Francisc. Spitzner Saxo*, Gothae et Erfordiae.
- Van Thiel, Helmut (ed.). (1996), *Homeri Ilias*, Hildesheim.
- Venetius A - Marcianus Graecus Z. 454 (= 822), Biblioteca Nazionale Marciana, Gr. Z. 454 (=822) - IT-VE0049, Venezia.
- Villoison, J. B. (1788), *Ὅμηρον Ἰλιάς; Homeri Ilias ad veteris codicis Veneti fidem recensita*, Venetiis.
- West, M. (2002 [1973]), *Crítica textual e técnica editorial aplicável a textos gregos e latinos*, Lisboa.
- West, M. L. (ed.). (1998), *Homeri Ilias* (I-XII), Stuttgart and Leipzig.
- Wolf, F. (1985 [1795]), *Prolegomena to Homer*, New Jersey.

A EFEMERIDADE DE SIMOÉSIO: A *PHILIA* FILIAL NA *ILÍADA*¹

THE EPHEMERALITY OF SIMOEISIOS: PARENTAL *PHILIA* IN THE *ILIAD*

BRUNA MARGARIDA GONÇALVES SANTOS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
BRUNAGSANTOS9@GMAIL.COM

TEXTO RECEBIDO EM / TEXTO SUBMITTED ON: 05/03/2024
TEXTO APROVADO EM / TEXT APPROVED ON: 11/ 07/2024

Resumo: As relações entre pais e filhos foram fundamentais ao longo de toda a sociedade homérica. Neste artigo, destacamos a figura de Simoésio, um jovem guerreiro que pereceu durante a guerra de Troia. A sua morte impediu-o de restituir aos pais o que eles gastaram e sacrificaram durante a sua educação, deixando-os assim desamparados na sua velhice. Pretendemos, por isso, observar e comparar, através de outros casos, em que medida a efemeridade da vida condicionava a *philia* filial.

Palavras-chave: Simoésio, *philia* filial, retribuição.

Abstract: The relationships between parents and sons were fundamental throughout the Homeric society. In this article, we highlight

1 O presente estudo foi desenvolvido no âmbito da unidade curricular do Seminário *Culturas Grega e Latina*, do Mestrado em Estudos Clássicos, sob a orientação do Professor Doutor Martinho Tomé Martins Soares, a quem agradeço os ensinamentos.

Simoeisios figure, a young warrior who perished during the Trojan War. His death prevented him from repaying his parents what they spent and sacrificed during his education, leaving them helpless in their old days. We intend, therefore, to observe and compare through other cases, in what extent the ephemerality of life conditioned the parental *philia*.

Keywords: Simoeisios, parental *philia*, retribution.

INTRODUÇÃO

Os Poemas Homéricos fazem convergir entre si as bases da civilização grega, através dos valores e dos costumes, da religião e da língua. O seu tema principal é, indubitavelmente, a guerra marcada por destruição, conflitos e mortes. E é precisamente através da morte que o herói homérico exhibe beleza, juventude, virilidade e coragem.² Esta morte gloriosa confrontada com uma vida breve é aquela que os heróis gregos almejam para si, eternizada na entoação dos cantos épicos. Foi o que aconteceu com o jovem Simoésio, quase descrito como uma flor que está prestes a desabrochar, mas que foi retirada do seu meio, perecendo assim às mãos do aniquilador³.

Estes curtos e ricos versos da *Iliada* são marcados pela *philia*, que se pode caracterizar pela reciprocidade das mais variadas relações entre as personagens homéricas, fossem elas internas (entre membros da mesma família), ou externas⁴. Apesar de ao longo deste poema

2 Vernant 1994: 83: “L’individualité du mort n’est pas liée à ses qualités psychologiques, à sa dimension intime de sujet unique et irremplaçable. Par ses exploits, sa vie brève, son destin héroïque, le mort incarne des « valeurs » : beauté, jeunesse, virilité, courage.”

3 Todas as traduções da *Iliada* são da autoria de Frederico Lourenço (Lourenço 2019).

4 Cf. Konstan 1997: 28-31.

homérico se verificar a presença de ambas,⁵ este passo particular foca-se na *philia* filial/parental.

Desta forma, o que pretendemos é, através da análise do episódio da morte de Simoésio, caracterizar as relações existentes entre pais e filhos e a sua importância na sociedade homérica. Para isso, propomos analisar estes versos à luz dessas relações e do que elas significavam, evocando outros exemplos de relações filiais ou afetivas, como as estabelecidas entre Aquiles e Peleu; Pátroclo e Fénix; Heitor e Príamo; e, por último, Crises e Criseida.

A elaboração deste artigo tem como suporte científico algumas edições comentadas da *Ilíada*,⁶ que nos ajudaram na compreensão semântica e filológica do passo, bem como estudos importantes de Louise Pratt⁷ e Robert Finlay,⁸ que estudam o tema das relações filiais nos Poemas Homéricos.

O GUERREIRO SIMOÉSIO E A SUA RELAÇÃO PARENTAL

51

As relações entre pais e filhos, na sociedade homérica, caracterizam-se por gestos de sacrifício, cuidado e proteção dos progenitores para com os seus descendentes⁹. Por norma, os pais cuidam dos filhos e nutrem-nos até à idade adulta, mas os papéis alteram-se à medida que

5 A *philia* interna será analisada neste estudo através da figura de Simoésio e da sua relação com os pais, narrada em *Il.* 4. 473-489. Não sendo o objetivo principal deste trabalho abordar o tema das relações filiais externas, cumpre-nos evocar a esse propósito o célebre exemplo de Glauco e Diomedes (*Il.* 6. 215-236). O reconhecimento prévio dos antepassados de cada um revela a importância do papel da *philia* na sociedade homérica, bem como do cumprimento dos laços de hospitalidade, mesmo em momentos bélicos.

6 Kirk 1985; Willcock 1970.

7 Pratt 2007.

8 Finlay 1980.

9 Pratt 2007: 25.

os pais vão envelhecendo, cabendo aos filhos restituir ou compensar (*threpra*) todo o esforço antes recebido na sua educação¹⁰.

(...) mas aos pais
 não restituiu o que gastaram ao criá-lo, pois breve foi a sua vida.¹¹

Seria essa a situação expectável e desejável no caso da relação de Simoésio com os seus pais, o que não se veio a verificar. A sua morte precoce interrompeu o percurso natural da vida, como acontece frequentemente em contexto de conflitos bélicos.

Entrando concretamente na cena do canto IV da *Ilíada*, Simoésio é apresentado juntamente com o seu assassino, Ájax, e os respetivos progenitores: Simoésio é filho de Antémion, Ájax é filho de Télamon. Note-se a provável associação semântica e lexical entre o vocábulo grego *anthos* (flor) e o nome do pai de Simoésio¹², que pode aludir, por um lado, ao “florescente Simoésio”¹³, e, por outro, ao rio Escamandro¹⁴: «Posicionaram-se então na pradaria florida do Escamandro»¹⁵. A associação onomástica do nome do guerreiro a um outro rio, ao Simoente, é abertamente declarada:

o florescente Simoésio, ainda solteiro, que outrora a mãe
 dera à luz junto às correntes do Simoente, quando descia do Ida;
 pois aí se dirigira com os pais para ver os rebanhos.
 Por essa razão lhe puseram o nome de Simoésio.¹⁶

10 Para além disso, tal como reforça Carmen Soares, os filhos devem também garantir a perpetuação da família (Soares 2003: 303).

11 *Il.* 4. 477-478.

12 Kirk 1985: 388.

13 *Il.* 4. 474.

14 Kirk 1985: 388.

15 *Il.* 2. 467.

16 *Il.* 4. 474-476.

Simoésio encontrava-se ainda em tenra idade. O poeta, através desta descrição, sugere o futuro que foi roubado à personagem pelo ferro de Ájax: jovem solteiro que, se a vida o permitisse, poderia ter-se casado e continuado a sua descendência, cumprindo o ciclo normal da vida. O seu nome encontra-se associado ao rio Simoente, tal como o do seu pai poderá estar associado ao rio Escamandro¹⁷. Ambos os rios troianos remetem para tempos de paz e de vida bucólica, contrária às da presente situação de guerra e destruição¹⁸. Essa vida pacífica manifesta-se ainda na circunstância do nascimento de Simoésio: a mãe dera-o à luz quando se dirigira ao monte Ida com os pais para ver os rebanhos. A criança nasceu junto às margens do rio, do qual herdou o nome.

De seguida, e em puro contraste com o seu nascimento, o poeta alude às consequências da sua morte:

(...) mas aos pais
 não restituiu o que gastaram ao criá-lo, pois breve foi a sua vida,
 subjugado como foi pela lança do magnânimo Ájax.¹⁹

53

Simoésio, um guerreiro jovem, que se encontra frente a frente com um terrível e experimentado adversário, acaba por ser uma das suas vítimas. Assim, fica impedido de cumprir o dever filial de cuidar dos seus amados pais durante a sua velhice e, deste modo, devolver o zelo e a atenção que ele próprio recebera²⁰. Essa característica da sociedade grega é o motivo central neste pequeno passo. Apesar de não se conhecerem todas as implicações inerentes ao conceito

17 Duas outras personagens na *Ilíada* aparecem associadas ao rio Escamandro: Escamândrio (filho de Estrófilo), morto por Menelau (*Il.* 5. 49-50); e Astíanax, a quem o pai, Heitor, chamava de Escamândrio (*Il.* 6. 402).

18 Willcock 1970: 143.

19 *Il.* 477-479.

20 Lacey 1968: 116-117.

de *threpra*, cremos que implicaria atender às necessidades básicas da vida, como abrigo, comida, cuidados de saúde básicos, gestão do património, bem como a proteção contra potenciais inimigos²¹. Neste sentido, pode imaginar-se a consternação dos pais pela perda do seu filho, não apenas a nível emocional, como também psicológico, pelo que esta morte representava em termos de preocupação com o futuro, no que à falta de proteção e de assistência diz respeito. A perda do elemento jovem da família condiciona a qualidade de vida dos mais velhos no futuro.

Contudo, Simoésio não é o único guerreiro descrito que deixará os seus pais desamparados com a sua morte. O mesmo acontece a Hipótoo, «filho glorioso de Leto, o Pelasgo»²², que foi morto em combate, também pela lança de Ajax. A similaridade entre os passos é notável, especialmente quando o poeta escreve:

(...) nem aos progenitores
restituiu o preço de o terem criado, pois exígua foi
a sua vida, subjugado pela lança do magnânimo Ajax.²³

54

Em ambos os passos se revela a necessidade de os filhos restituírem o que os pais lhes deram ao criá-los, e a ambos os jovens foi negada essa retribuição. Apesar do lar continuar, o filho, a quem a vida foi interrompida abruptamente no campo de batalha, já não se encontrará presente para garantir a segurança dos pais idosos²⁴.

A figura de Ajax contrapõe-se à de Simoésio e à de Hipótoo. Enquanto o herói aqueu é apresentado como guerreiro maduro, experiente e um dos mais fortes e corajosos do exército grego, derrotando

21 Felson 2002: 35.

22 *Il.* 17. 288.

23 *Il.* 17. 301-303.

24 Cf. Lacey 1968: 50.

frequentemente e com bastante superioridade os seus inimigos, os outros dois são apresentados como jovens sem experiência, tanto no campo de batalha, como na vida, mas que encararam uma realidade perigosa, que acabou por lhes ser fatal. Simoésio e Hipótoo são descritos como indivíduos ainda em maturação, o oposto do seu rival. O poeta também aponta para o facto de Simoésio não ter qualquer hipótese de sobreviver, ou de contra-atacar o seu adversário:

Enquanto avançava entre os primeiros foi atingido no peito,
junto ao mamilo direito; e completamente lhe trespassou
o ombro a lança de bronze.²⁵

Provavelmente, Simoésio nem viu Ájax, o que coincide com a imagem atribuída ao jovem guerreiro: «pathetic young victim»²⁶.

A sua morte foi comparada à queda de um álamo. Tal como Simoésio, o álamo também cresceu num ambiente idílico, acabando, no entanto, por perecer às mãos do lenhador:

55

No chão caiu como o álamo
que cresceu nas terras baixas de uma grande pradaria,
liso, mas com ramos viçosos na parte de cima –
álamo que com o ferro fulgente o homem fazedor de carros
cortou para com ele fabricar um lindíssimo carro,
e que deixou a secar, jazente, na ribeira de um rio.²⁷

Os «ramos viçosos» do álamo poderão representar a sua tenra idade; ele ainda tinha força e vigor, tal como Simoésio, mas a nenhum dos dois foi permitida a continuação da vida. O álamo é usado pelo marceneiro

25 *Il. 4.* 480-482.

26 Kirk 1985: 389.

27 *Il. 4.* 482-487.

para «fabricar um lindíssimo carro»²⁸. Contudo, a madeira do álamo é mais macia, em comparação com o freixo, o ulmeiro, o cipreste ou o salgueiro, logo uma escolha estranha para as rodas de um carro²⁹. O símile³⁰ presente nestes versos remete sempre para a figura branda e delicada de Simoésio. Tal como a madeira do álamo se revela um material pouco comum para a confeção das rodas de um carro, também o jovem guerreiro carecia da robustez necessária para enfrentar guerreiros mais experientes e robustos do que ele. O facto de o tronco da árvore ter sido deixado a secar junto às margens do rio sugere não só a morte de Simoésio, personificado no álamo, como também o seu nascimento junto do rio Simoente (o álamo perece, tal como Simoésio nasceu, junto às margens de um rio).

Homero termina o relato da morte de Simoésio reforçando o seu patronímico e realçando o seu destino fatal:

Deste modo Ájax, criado por Zeus, matou Simoésio,
filho de Antémion³¹.

56

O que nos parece mais notável nestes versos de Homero é o facto de o poeta introduzir na morte de Simoésio aspetos aparentemente irrelevantes para o enredo da narrativa³², tanto relativos aos heróis como à guerra, mas que ajudam a enquadrar o espaço bucólico e pacífico anterior ao conflito, bem com valores sociais, como o laço de *philia* entre pais e filhos. Assim, o detalhe que o poeta coloca nestes versos tem

28 *Il.* 4. 486.

29 Kirk 1985: 390.

30 Maria Helena da Rocha Pereira esclarece a importância dos símiles nos Poemas Homéricos, dizendo que eles «muitas vezes nos fornecem, como tem sido notado, quadros muito mais próximos da época e do ambiente do poeta que os compôs do que dos heróis que ele celebra.» (Pereira 2017: 75-76).

31 *Il.* 4. 488-489.

32 Cf. Finley 1956: 81.

um propósito: impactar emocionalmente o leitor. Sem a circunstância da sua morte, descrita com bastante pormenor, e o local exato onde a sua vida terminou, Simoésio seria só mais um que pereceu na guerra de Troia, não havendo esta conexão com a sua vida passada e o futuro que lhe foi, abruptamente, roubado.

OUTROS CASOS DE *PHILIA* FILIAL NO MUNDO HOMÉRICO

O episódio da morte de Simoésio é um entre vários presentes na *Ilíada* que refletem a relação entre pais e filhos. Outros se assemelham ao caso em análise, desde logo a relação entre um dos grandes heróis homéricos, Aquiles, e o seu pai, Peleu. Apesar de Peleu não se encontrar presente na guerra de Troia, ele era representado pelo seu filho, Aquiles. Ou seja, Aquiles representava o *oikos* do seu pai. Esta questão da unidade familiar espelhava os princípios-base desta sociedade.

A questão de Aquiles é mais complexa que as demais relações, pois existem outras duas personagens, Fénix³³ e Pátroclo³⁴, que refletem a relação de Peleu com Aquiles, segundo Robert Finlay³⁵. Desde logo, segundo as palavras de Briseida, Pátroclo tinha-lhe prometido que faria dela esposa de Aquiles³⁶. Esta incumbência recairia, normalmente, sobre as mãos do pai, daí acentuar-se a importância destas duas figuras parentais em relação a Aquiles. Por esse motivo, a morte de Pátroclo tem um efeito devastador em Aquiles, quase comparado à dor e perda de um pai.³⁷

57

33 Fénix fugiu de sua casa e encontrou refúgio no palácio de Peleu, que o tratou como se fosse seu filho. Desta forma, como retribuição, acolheu Aquiles como se fosse seu próprio filho. (*Il.* 9. 478-495)

34 Pátroclo foi igualmente protegido por Peleu, quando deixou a casa do seu pai. Assim, Peleu nomeou-o escudeiro de Aquiles, com o intuito de o proteger. (*Il.* 23. 82-90).

35 Finlay 1980: 268.

36 *Il.* 19. 297-299.

37 *Il.* 19. 321-324. Cf. Finlay 1980: 270.

Aquiles suscita ainda um lamento de preocupação ao seu pai Peleu, que, perante a profecia de uma vida breve para o filho, aguarda angustiado notícias que a confirmem³⁸. O próprio Aquiles espera morrer na guerra e, por isso, incumbe Pátroclo de mostrar todos os seus domínios ao seu filho Neoptólemo³⁹. O herói mostra-se inseguro e receoso em relação à continuidade do seu lar⁴⁰: Peleu encontra-se «atormentado pela detestável velhice»⁴¹, Pátroclo morreu às mãos de Heitor⁴² e existem dúvidas se Neoptólemo se encontra vivo ou não⁴³.

A morte de Pátroclo às mãos de Heitor viria a contribuir para um dos mais significantes episódios de *philia* na *Íliada*: o resgate do corpo de Heitor⁴⁴ por Príamo, o qual Aquiles retém como vingança pela morte do seu mais leal companheiro. Na sua viagem até à tenda de Aquiles, Príamo encontra Hermes disfarçado de um jovem e belo rapaz que o auxilia, pois, segundo este, «a meu pai [de Hermes] amado te assemelho»⁴⁵, comparando o velho rei de Troia a Zeus. Quando alcançaram a tenda, o Matador de Argos aconselha uma última vez Príamo: ele deveria agarrar os joelhos de Aquiles, suplicando pelo seu

38 *Il.* 19. 334-337.

39 *Il.* 19. 328-333. Cf. Rocha Pereira 1993: 9; Griffin 1980: 123.

40 Redfield 1965: 111: “The corporative relation between father and son is an outgrowth of the special character of inheritance in the Homeric world. Inheritance secures the continuity of the household, which is the fundamental social institution. Through the continuity of institutions, culture rescues some stability from the flux of nature; the household continues, and each householder has his household, as it were, in trust for his heirs.”

41 *Il.* 19. 336.

42 *Il.* 16. 818-821; 855-857.

43 *Il.* 19. 327.

44 Heitor é morto por Aquiles (*Il.* 22. 361-363) e o seu corpo é posteriormente desrespeitado pelo seu adversário (*Il.* 22. 395-404). A morte de Heitor leva à queda do véu de esperança que os troianos ainda sentiam em relação à guerra. Para além disso, Heitor nunca poderá restituir o que o seu pai empreendeu na sua educação, tal como sucedeu com Simoésio.

45 *Il.* 24. 371.

pai, pela sua mãe e pelo seu filho, para deste modo ver atendidas as suas pretensões⁴⁶. Príamo assim fez, lembrando a Aquiles o seu pai, que encontrava conforto no possível regresso do seu filho⁴⁷. Emocionado, Aquiles lamenta-se, falando do seu pai:

E eu
nem o acompanho na sua velhice, visto que bem longe da pátria
estou aqui sentado em Troia, atormentando-te a ti e aos teus filhos.⁴⁸

À semelhança de Simoésio, também Aquiles teme pelo futuro do seu pai, pois cabia-lhe a ele a sua proteção e cuidado. Estando ausente, deixa o pai desprotegido, não podendo restituir-lhe todos os cuidados que dele recebera (*threptrá*). No final, Aquiles devolve o corpo de Heitor⁴⁹ a Príamo, concedendo uma trégua de doze dias para a realização da cerimónia fúnebre.⁵⁰

Parece-nos pertinente lembrar que não eram apenas os filhos que representavam todas as relações de *philia* parental, pois, a *Ilíada* apresente-nos com um exemplo cujos protagonistas são um pai e uma filha, respetivamente, Crises e Criseida⁵¹. Criseida, filha amada do sacerdote de Apolo, Crises, tinha sido feita cativa pelos aqueus e o

59

46 *Il.* 24. 465-467.

47 *Il.* 24. 486-492. Príamo realça ainda que Peleu não tem ninguém que o defenda, cabendo a Aquiles esse papel, remetendo novamente para o cuidado que os filhos devem ter para com os seus pais durante a velhice.

48 *Il.* 24. 540-542.

49 *Il.* 24. 599-600.

50 *Il.* 24. 660-670.

51 Apesar deste não ser um passo que represente o conceito de *threptrá*, não deixa de ser importante referi-lo neste artigo, pois demonstra um outro exemplo de *philia* parental, neste caso, feminino, complementando, assim, os outros exemplos apresentados. Deste modo, agradecemos à revisora que destacou esta questão e que nos permitiu alertar o leitor para o facto de esta retribuição dos filhos aos pais na velhice ser uma responsabilidade social do sexo masculino.

pai pretendia resgatá-la. Apesar das riquezas que trazia, o seu pedido foi negado, levando a que o sacerdote rezasse a Apolo, abatendo-se sobre o acampamento inimigo uma chuva de setas mortíferas⁵². Sem alternativa, Criseida é restituída ao pai:

Assim dizendo, entregou-a nos braços do pai, que recebeu com regozijo a filha amada. E logo aprontaram para o deus a sagrada hecatombe em torno do bem construído altar.⁵³

CONCLUSÃO

Neste breve estudo, tentámos pôr em destaque a relevância que as relações entre pais e filhos assumiam na sociedade homérica. Estas assentavam na reciprocidade: os pais cuidam dos filhos e, em troca, os filhos auxiliam-nos na sua velhice. Contudo, o combate no campo de batalha revelou ser uma ameaça à perda desta reciprocidade. Simoésio não poderá restituir aos pais o bem recebido, deixando-os desamparados. Esta era e é uma das muitas consequências terríveis da guerra: a perda de jovens vidas, ainda na flor da idade.

Havendo valores e costumes comuns numa sociedade, neste caso a de Homero, assistimos ao estabelecimento de uma ordem, independentemente do contexto em que as personagens se encontram. Aquilo a que se assiste nos episódios de Simoésio, Aquiles, Peleu, Pátroclo e Fénix, Heitor e Príamo, e Crises e Criseida, é uma quebra nas relações pré-estabelecidas, seja através da morte ou do rapto. A guerra modifica-as. Neste caso, em particular, a *philia* filial perde-se à luz desta nova conjuntura, não havendo o retorno (*threptrá*) desejado do que se empreendeu na formação de outrem.

52 *Il.* 1. 35-53.

53 *Il.* 1. 446-448.

BIBLIOGRAFIA

- Felson, N. (2002), “Threptria and invincible hands: the father-son relationship in *Iliad* 24”, *Arethusa*, Vol. 35, n.º 1, The Johns Hopkins University Press, 35-50.
- Finlay, R. (1980), “Patroklos, Achilleus, and Peleus: Fathers and Sons in the «Iliad»”, in *The Classical World*, Vol. 73, Nº 5, The Johns Hopkins University Press on behalf of the Classical Association of the Atlantic States, 267-273.
- Finley, M. I. (1956), *The world of Odysseus*, London.
- Griffin, J. (1980), *Homer on Life and Death*, Oxford.
- Kirk, G. S. (1985), *The Iliad: a commentary: Books 1-4*, Vol. I, Cambridge University Press.
- Konstan, D. (1997), *Friendship in the classical world*, Cambridge.
- Lacey, W. K. (1968), *The family in classical Greece*, London.
- Liddell, H. G., Scott, R., Jones, H. S. & McKenzie, R. (1996), *A Greek-English Lexicon / compiled by Henry George Liddell and Robert Scott*, Oxford.
- Lourenço, F. (2019), *Íliada. Homero*, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa.
- Pereira, M. H. (1993), “Amizade, Amor e Eros na *Ilíada*”, *Humanitas*, Vol. XLV, Imprensa da Universidade de Coimbra, 3-16.
- Pereira, M. H. (2017), *Estudos de História da Cultura Clássica. I Volume - Cultura Grega*, Lisboa.
- Pratt, L. (2007), “The Parental Ethos of the *Iliad*”, in *Hesperia Supplements*, Vol. 41, The American School of Classical Studies at Athens, 25-40.
- Redfield, J. M. (1965), *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, The Chicago & London.
- Soares, C. L. (2003), *A morte em Heródoto - Valores universais e particulares étnicos*, Lisboa.
- Vernant, J. P. (1989), *L'individu, la mort, l'amour : Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris.
- West, M. L. (2011), *The making of the Iliad. Disquisition and Analytical Commentary*, Oxford.
- Willcock, M. M. (1970), *A commentary on Homer's Iliad: Books I-VI*, London.

LATIM

A EPIGRAFE LATINA COMO ELEMENTO DIDÁTICO (XLI)
THE LATIN EPIGRAPH AS A DIDACTIC ELEMENT (XLI)

PRAEFECTUS ORAE MARITIMAE

JOSÉ D'ENCARNAÇÃO

UC – CEAACP

JDE@FL.UC.PT

ORCID.ORG / 000-0002-9090-557X

Resumo: Fornecem as inscrições honoríficas as mais relevantes informações acerca do complexo e bem organizado sistema político-administrativo romano, porque, ao mostrarem o currículo das personalidades homenageadas, nos dão conta, por vezes, de funções insuspeitadas. É o caso do *praefectus orae maritimae*. A singela análise da homenagem feita por *Pompeia Donace* a seu marido permite-nos sugestiva incursão nesse domínio.

Palavras-chave: *praefectus orae maritimae*, inscrições honoríficas, organização militar, carreira equestre, economia romana.

Abstract: Relevant information about the complex and well organised politico-administrative Roman system is transmitted by honorific inscriptions. In fact, when give us the curriculum of the personalities honoured, these inscriptions show us unsuspected functions. This is the case of the *praefectus orae maritimae*. The inscription dedicated by *Pompeia Donace* to her husband can be an example.

Keywords: *praefectus orae maritimae*, honorific inscriptions, military Roman organization, equestrian carrier, Roman economy.

Muitos de nós se recordarão ainda que uma das principais medidas tomadas no decorrer do reinado de el-rei D. Dinis (1279-1325) foi a de ter nomeado o almirante genovês Manuel Pessanha para se encarregar da marinha portuguesa e impulsionar também a construção naval. A tomada de posse foi-lhe dada, com pompa e circunstância, em Santarém, a 1 de fevereiro de 1317, e ratificada, a 24 de setembro de 1319, com a criação do ofício de Almirantado¹. O objetivo do monarca foi o de criar «uma marinha de guerra forte e adequada às novas necessidades de defesa do reino, quer com respeito às vizinhas monarquias ibéricas, quer com respeito às incursões sarracenas».

Persiste, em Cascais, o topónimo Outeiro da Vela, local sobranceiro à baía, donde bem se avistava o mar e onde, por isso, a mandado real, os habitantes deviam manter, mormente durante o período nocturno, piquetes de vigilância da costa. Também, por exemplo, em Santa Bárbara de Nexe, povoação vizinha da capital algarvia, a partir de um dos morros, durante muito tempo se organizou a vigia do litoral, e o próprio campanário da igreja matriz serviu para esse efeito.

Bastem estes três exemplos, ainda que de épocas bem posteriores, para mais fácil enquadramento da questão que os Romanos bem sentiram, perante os constantes ataques dos piratas causadores de naturais prejuízos económicos e emocionais.

A CARREIRA DE LÚCIO CORNÉLIO CELSO (CIL II²/14-2, 1016)

Metida na parede do pátio do palácio arquiépiscopal de Tarragona está a parte média inscrita de um pedestal paralelepípedo, de pedra de Santa Tecla, com 95 cm de altura por 60 cm de largo. Primitivamente

1 Vairo 2014.

teria, segundo gravuras antigas, capitel ornado de relevos florais e base naturalmente moldurada também.

Como pode ver-se pela foto, o texto, de excelentes letras capitais quadradas, muito bem paginado segundo eixo de simetria e dando relevo (com módulo maior) ao nome do homenageado, lê-se sem qualquer dúvida.

Deve louvar-se o *ordinator* (paginador), por ter recorrido a letras de módulo menor (no final da l. 3), ao nexu MA e à inclusão do E no C (l. 6) para evitar a divisão das palavras. Aliás, o recurso ao expediente de intercepar o O com o D, na penúltima linha, mostra também a sua perícia e saber. A pontuação é triangular e correcta, enquadrando com graça a palavra VXOR na última linha. Os numerais estão encimados com barra horizontal superior. Paleograficamente, datá-lo-íamos dos primórdios do século I, inclusive pela grafia *marituma* (com **u**), opção que contraria a datação da segunda metade desse século, que tem sido apresentada até agora.

Desdobrando siglas e abreviaturas, o texto diz o seguinte:

L(ucio) · CORNELIO / C(ai) · F(ilio) · GAL(eria) · CELSO / IIVIR(o)
(duumviro) · PRAEFECTO / ORAE · MARITVMAE / ⁵ COHORTIS · I (primae) ·
ET · II (secundae) / POMPEIA · DONACE / · VXOR ·

A Lúcio Cornélio Celso, filho de Gaio, da tribo Galéria, duúnviro, prefeito da orla marítima coorte I e II – a esposa, Pompeia Donace.

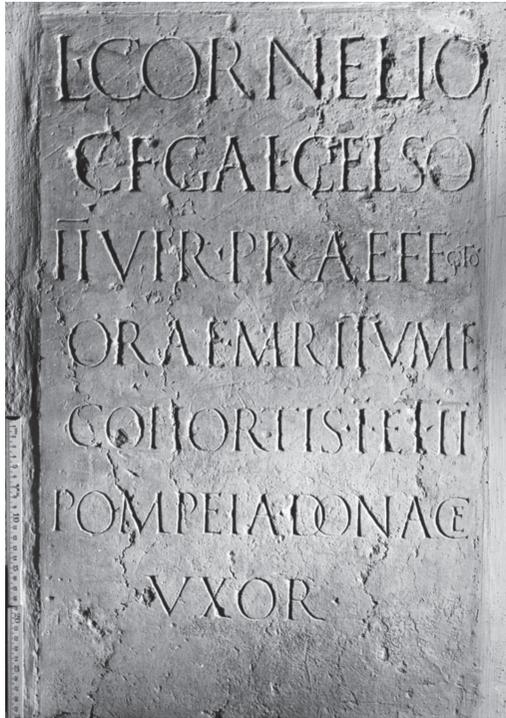


Figura 1. A inscrição em honra de Celso.

Cliché do Instituto Arqueológico Alemão, de Madrid (D-DAI-MAD-WIT-123-69-5)

O *cursus honorum* (currículo) vem indicado na ordem direta. Celso foi primeiro duúnviro, ou seja, exerceu no município de *Tarraco* a função de responsável pela administração local. Foi um dos dois para tal efeito eleitos pela ordem dos decuriões do município tarraconense. Daí ascendeu à categoria equestre, mui provavelmente tendo passado pelo exercício da prefeitura dos artífices (*praefectura fabrum*), que constituía o patamar de aprendizagem das lides militares.

Na verdade, ao cavaleiro romano se abriam dois caminhos: o político-administrativo e o militar. No âmbito do primeiro, seria *procurator*, procurador, porque, onde quer que estivesse, as suas

decisões tomava-as em nome do imperador, em poder delegado. No âmbito do segundo, abria-se-lhe todo um leque de prefeituras, por ordem crescente de categoria, cada uma com o respectivo estipêndio.

Discutem os investigadores se a concisão requerida para o *cursus honorum* de Celso significa que tinha duas coortes esta prefeitura ou se, ao invés, se não está perante o exercício conjunto da prefeitura e das coortes, podendo estas não ter necessariamente que ver com a defesa da orla marítima. A dúvida tem pleno cabimento, atendendo ao facto de se conhecer, também de Tarragona, a homenagem feita a Públio Licínio Levino, edil, questor, flâmine de Roma e dos Augustos, duúnviro, prefeito da nova coorte dos recrutados e prefeito da orla marítima (CIL II²/14 1019). Neste caso, há mesmo uma sequência cronológica, sendo até aliciante pensar que o próprio Levino, ao chefiar uma coorte de novos recrutados, de certo modo os preparou também para, com ele, cumprirem a missão da defesa marítima. Aliciante é; contudo, voltando a Celso, nada impede também que as coortes I e II tenham ficado integradas na prefeitura da orla marítima; aliás, outro prefeito, Lúcio Cecina Severo, não está mencionado como *praefectus coortis I et orae maritimae* (CIL II²/14 1013)?

69

PRAEFECTUS ORAE MARITIMAE

Quem estiver minimamente a par de investigações levadas a cabo sobre a Hispânia Romana, certamente já ouviu falar da *Ora Maritima* de Avieno, uma descrição da costa atlântica e mediterrânica. Trata-se de um périplo que tem interessado sobejamente os historiadores, na intenção de identificarem com nomes actuais os nomes antigos aí mencionados. O Doutor José Ribeiro Ferreira teve ocasião de preparar a sua tradução, e para essa publicação de 1992 se remete², porque só interessa, agora, estabelecer um elo de ligação entre esse périplo e

² Ver referência bibliográfica no final deste artigo.

as posteriores iniciativas de defesa de costa citadas no início desta nota, simplesmente para enquadramento da questão: a salvaguarda do território contra a pirataria foi preocupação de todos os tempos.

E, no âmbito que nos interessa nesta série – a Epigrafia como fonte imprescindível para o estudo da língua latina e da história romana –, interessa-nos mostrar que, também nesse aspecto, aparentemente secundário, os monumentos epigráficos detêm papel primordial como manancial informativo.

Assim, quase atinge as duas dezenas o número de testemunhos de prefeitos respeitantes à costa mediterrânica do lado de Tarragona. Sabine Lefebvre referir-se-á a 11 deles³ e concluirá que, por exemplo, a zona do Estreito de Gibraltar, tendo desempenhado relevante papel no tempo das guerras civis, mereceu a maior atenção por parte dos candidatos ao trono imperial, reativando um cargo que caíra no esquecimento após a batalha de Ácio, a fim de melhor se patrulhar não apenas a costa hispânica mas também a da Mauritània. Pertenciam à aristocracia provincial os titulares do cargo no reinado de Vespasiano; ou seja, passados os anos de crise, o imperador lograva, através dos seus fiéis seguidores, manter a necessária tranquilidade, por ser mais forte a ligação ao poder central.

E será possível ter uma ideia do que se passava, a esse propósito, na costa ocidental do Mar Negro? Também por aí se faria sentir a ação do *praefectus orae maritimae*?

Procurou Ligia Ruscu, em 2014, acabar de vez com esse fantasma que, há mais de um século, ensombrava a literatura histórica, designadamente a romena: a convicção de que, durante algum tempo, designadamente sob Augusto e no reinado dos primeiros Júlios-Cláudios, as sete cidades gregas das praias ocidentais do Mar Negro, desde *Istros* a *Apollonia*, estavam sob jurisdição de uma *praefectura orae maritimae*. A investigadora, após a análise da documentação existente, viria a concluir:

3 Lefebvre 2022: 58-63.

[...] There is no definitive proof that under Augustus or later there ever was a *praefectura orae maritimae* on the Western Pontic shore. The assumption that the beginnings of Roman rule under Augustus over the Western Pontic cities took the shape of a *praefectura orae maritimae* or otherwise never find support in the sources nor is necessary⁴.

Por conseguinte, não terá sido necessária aí uma intervenção específica na defesa marítima dessas cidades que, incluídas mui provavelmente na província da Macedónia, tinham meios de obter, quando necessária, a intervenção do governo central, através do respetivo governador:

The simplest and most plausible explanation of the facts, termina Ligia Ruscu, as they are known to us is that the cities were included into a province, possibly Macedonia, and subordinated directly to its governor⁵.

71

Quanto a um outro horizonte geográfico, ainda que mantendo-nos no Mar Mediterrâneo, as Ilhas Baleares, acrescente-se o facto de, numa outra inscrição, também de Tarragona (CIL II²/14 1014), se dar conta de que *Tiberius Claudius Paullinus*, após ter exercido as funções de duúnviro e de questor de *Tarraco*, foi *praefectus insularum Balarum et orae maritimae*, designação que levantou a questão de se saber da relação entre as duas prefeituras. Pablo Oscáriz Gil⁶ alude a este prefeito, mas – tratando-se, a sua, de uma nótula – não aborda o assunto. Com efeito, a pergunta é idêntica à que anteriormente já se pôs: trata-se de prefeituras simultâneas ou consecutivas? Neste

4 Ruescu 2014:166.

5 Ruescu 2014.

6 Oscáriz Gil 2014.

caso, ousaria propor a simultaneidade, devido, mui provavelmente, a uma circunstância excecional de emergência que obrigou a reunir numa só pessoa incumbências político-administrativas e militares.

No seu livro, clássico, sobre o papel do exército romano na organização das províncias ibéricas, publicado em 1982, Patrick Le Roux dedicou as páginas 153-157 a toda esta problemática da «protecção da *ora maritima*». Síntese ainda válida hoje, nela se tecem considerações, de modo especial, sobre a real categoria destes *praefecti* e a possibilidade da simultaneidade, ou não, do exercício dos cargos, atrás citados, referentes às prefeituras dos recrutados e das Ilhas Baleares. Le Roux inclina-se mais para haver dissociação, baseado na presença da conjunção coordenativa *et*.

POMPEIA DONACE

72

Afigura-se-me demonstrado o papel – neste caso único – das fontes epigráficas para o estudo das funções do prefeito da orla marítima. Sem as inscrições, nomeadamente de Tarragona, alusivas às homenagens que lhes foram prestadas – prova essa, também, da relevância que a essas funções se atribuía – nada se saberia desta preocupação imperial em salvaguardar as populações costeiras dos constantes e traiçoeiros ataques da pirataria.

Permita-se-me, no entanto, que, a propósito do exemplo que escolhi como ponto de partida desta nota, se faça uma referência à dedicante.

Tem *Pompeia* cognome etimologicamente grego, *Donace*. Em grego antigo, δόναξ era a designação de um tipo de peixe e, de modo especial, de um bivalve, a conquilha. O masculino latino é *Donax*, de que, como antropónimo, se registam testemunhos na epigrafia de Roma⁷.

7 Solin 1982: 1086.

Do feminino *Donace* conhecem-se apenas, segundo dados de EDCS: *Pupia Donace* (n.º 19300062, de Roma), *Licinia Donace* (n.º 05401731, de Vercelli), *Iulia Donace* (n.º 01300311, de Aquileia) e *Antistia Donace* (n.º 04200200, da província da *Venetia et Histria*). Ou seja, não é cognome frequente. No entanto, como pode ver-se no imenso rol bibliográfico patente em CIL II²/14-2, 1016, a inscrição é conhecida desde o século XV; e é também por esse motivo que se me afigura passível de ver nessa inscrição a inspiração para o nome atribuído por André de Resende à suposta *domestica* de Sertório, *Iunia Donace*, patente na inscrição, que se reputa forjada, dedicada aos Lares.⁸

Dado que Pompeia Donace foi esposa dum cavaleiro, Milagros Navarro inclui-a entre as *perfectissimae feminae*, sugerindo que, dada a citada etimologia grega do seu *cognomen*, poderá ter tido um «nascimento servil»⁹, de que seu marido – aventamos nós, não sem alguma ternura pelo casal... – um dia a quis libertar para a associar à sua glória.

Glória que, afinal, foi ela que se encarregou de perpetuar, através da estátua que lhe mandou erigir.

73

BIBLIOGRAFIA

CIL II²/14, 2 = Alföldy, Géza (2011), *Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco. Editio altera* do volume II do *Corpus Inscriptionum Latinarum, pars XIV (Conventus Tarraconensis), fasciculus secundus*. Berlim.

EDCS = Epigraphik Daten-bank Claus / Slaby: <http://www.manfredclaus.de/gb/>

Encarnação, José d' (1998), *Estudos sobre Epigrafia*, Coimbra.

Ferreira, José Ribeiro (1992), *Orla Marítima. Avieno*. Coimbra.

Le Roux, Patrick (1982), *L'Armée Romaine et l'Organisation des Provinces Ibériques d'Auguste à l'Invasion de 409*, Paris.

⁸ Cf. Encarnação 1998: 40-4.

⁹ Navarro 2017: n.º 375, 625.

- Lefebvre, Sabine (2022), «Gérer les confins de la Méditerranée Occidentale lors de la guerre civile de 68-69 apr. J.-C.», in Gwladys Bernard e Aurélien Montel, [eds.], *Le détroit de Gibraltar (Antiquité - Moyen Âge). II: Espaces et figures de pouvoir*. Paperback – Abril 28, 31-63.
- Navarro Caballero, Milagros (2017), *Perfectissima femina - Femmes de l'élite dans l'Hispanie romaine*, Bordéus.
- Oscáriz Gil, Pablo (2014), «*Praefectus orae maritimae / praefectus insularum Baleariarum*», in Pau Marimon Ribas, *Mallorca: de Roma a l'Islam (123 a. C. - 903 d. C. Palma (Mallorca)*, 41-45.
- Ruscu, Ligia (2014), «On the *praefectura orae maritimae* on the western coast of the Black Sea», in M. A. Janković, V. D. Mihailović, S. Babić (eds.), *The Edges of the Roman World*, Cambridge, 159-171.
- Solin, Heikki (1982), *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, Berlin-Nova Iorque.
- Vairo, Giulia Rossi (2013), «O genovês Micer Manuel Pessanha, Almirante d'El-Rei D. Dinis», *Medievalista* [Online], 13, posto online no dia 19 de Fevereiro 2014, consultado a 11 de maio 2024. URL: <http://journals.openedition.org/medievalista/577>.

TRADUÇÃO PORTUGUESA DA *ALTERCATIO HADRIANI AUGUSTI ET EPICTETI PHILOSOPHI* *

PORTUGUESE TRANSLATION OF THE *ALTERCATIO HADRIANI AUGUSTI ET EPICTETI PHILOSOPHI*

MIGUEL CARVALHO ABRANTES

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

MIGUEL.R.ABRANTES@GMAIL.COM

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2098-3318](https://orcid.org/0000-0003-2098-3318)

TEXTO RECEBIDO EM / TEXT SUBMITTED ON: 22/11/2023

TEXTO APROVADO EM / TEXT APPROVED ON: 30 /07/2024

75

Resumo: Este artigo é composto por uma breve apresentação da obra hoje conhecida por *Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti philosophi*, de autoria desconhecida, a que se segue uma proposta de tradução do seu texto latino para o Português de Portugal.

Palavras-chave: Imperador Adriano, Epicteto, Diálogo, Tradução Portuguesa.

Abstract: This article is composed by a brief presentation of the work today known as *Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti philosophi*,

* Este autor opta por não usar o Acordo Ortográfico em vigor.

Um agradecimento enorme aos peers anónimos pelas muitas correcções e recomendações feitas a uma versão preliminar deste artigo.

of unknown authorship, followed by a proposal of a translation of its latin text to Portuguese from Portugal.

Keywords: Emperor Hadrian, Epictetus, Dialogue, Portuguese Translation.

A obra actualmente conhecida por *Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti philosophi*, cuja proposta de tradução para Português de Portugal apresentamos nas páginas seguintes, é uma breve composição latina de autoria desconhecida, cuja composição pode ser datada vagamente entre o reinado de Adriano Augusto (c. 117 – 137 d.C.), e a data de composição da obra *Disputatio Pippini cum Albino* por Alcuíno de Iorque, em finais do século VIII². Não nos apresentando, nos manuscritos a que ainda temos acesso, qualquer prefácio ou posfácio que estabeleça o contexto do encontro, esta obra pode ser resumida como uma sequência de 73 breves questões colocadas pelo Imperador Adriano ao filósofo estóico Epicteto.

76

Pela presença do segundo interveniente poderia pensar-se, à partida, que este se trata de um diálogo de carácter filosófico, como os presentes nas obras platónicas, mas não só a interacção entre ambas as personagens se processa quase sempre num só sentido, como as respostas são repetidamente muito breves e a filosofia estóica, expectável em função da segunda personagem, não tem aqui qualquer particular relevância. Também não existe qualquer especial ênfase em sabedoria de natureza proverbial. Talvez um diálogo sapiencial, como lhe chamou Bayless³, fosse a designação mais correcta para captar a

² Esta datação já tinha sido proposta por Daly (1939: 75-79). Se, recentemente, Frano (2024: 91, 99-100) referiu uma datação mais limitada, nos séculos II ou III d.C., fê-lo com base numa “linguistic analysis” cujos marcadores nunca identifica, limitando-se a dizer “Na základe jazykovej analýzy môže dielo datovať pravdepodobne do druhého alebo tretieho storočia nášho letopočtu”.

³ Bayless 2002: 161.

natureza desta criação literária, mas seguindo a ideia de Daly⁴, que outrora admitiu que “we have no more exact modern designation for this genre than ‘dialogue’, nor have I any other to offer”, podemos tentar designá-lo como um quase-monólogo de sabedoria, em que o primeiro interveniente apenas coloca as suas questões e o segundo a elas responde incessantemente. São raras as vezes em que existe qualquer interacção real entre uma resposta e a pergunta que a ela se segue, como se esperaria num diálogo real, mas diversas questões têm uma ligação, mais ou menos directa, com as anteriores, e.g. “*Quid est sol?*” antecede “*Quid est luna?*”, enquanto que “*Quid est somnus?*” precede “*Quid est nox?*” e “*Quid est culcita?*”

Sobre o conteúdo dessas perguntas e respostas, que pelo seu formato nos fazem supor um objectivo didático na composição da obra, se Frano propôs dividi-lo em duas grandes categorias – “the smaller part is written in the form of riddles, the others are definitions”⁵ – podemos aqui sugerir uma terceira. Assim, seguindo-se às adivinhas (e.g. “*Qua ratione homo lassus non fit?*”, “*Qui sunt qui sani egrotant?*”), e definições (e.g. “*Quid est aurum?*”, “*Quid est nox?*”), pode ser adicionada uma outra categoria, composta por questões relacionadas com a cultura romana da Antiguidade, tais como “*Quare mortuo pollices ligantur?*” ou “*Quare Venus nuda pingitur?*” Este foco, apesar de breve, em tradições antigas e divindades romanas, poderia apontar uma composição num tempo em que a religião tradicional ainda era a principal entre os Romanos, ou até alguma potencial historicidade da obra. Mas, nesse contexto, se sabemos que estas duas figuras históricas se conheceram pessoalmente, e que o imperador tinha, de facto, um muito conhecido hábito de colocar as suas questões aos vários filósofos do seu tempo⁶, mais do que afirmar que esta se trata de uma obra histórica, podemos

4 Daly 1939: 11.

5 Frano 2024: 99.

6 Daly 1939: 52-53, 76; Frano 2024: 88-89.

é tentar considerá-la como vagamente baseada num encontro entre as duas figuras presentes no seu título actual, pelas razões que apresentaremos em seguida.

Em primeiro lugar, as questões apresentadas raramente seguem uma sequência lógica, como seria de esperar num verdadeiro diálogo. “*Quid est pax?*” precede “*Quid est forum?*” e é depois seguida por “*Quid sunt amici?*”, não existindo nas respectivas respostas qualquer elemento de transição entre elas, como se o interrogador estivesse apenas a colocar o seu inquérito de uma forma completamente arbitrária. Ele não parece procurar atingir um qualquer objectivo final, ou o esclarecimento de quaisquer pontos controversos, mas somente questionar sem um rumo perceptível.

Em segundo lugar, algumas questões repetem-se por várias vezes, sem a apresentação de uma razão real que o motive. A mais frequente de todas elas, “*Quid est homo?*”, não só se prolonga por quatro iterações sucessivas, como obtém esse mesmo número de respostas diferentes. É um elemento muito pouco verosímil, que num diálogo real não poderia deixar de frustrar o respondente, por lhe estar a ser recolocada uma questão, uma e outra vez, sem lhe ser prestado qualquer esclarecimento do que se pretendia obter com esse processo.

E em terceiro, se até poderíamos tentar atribuir as falhas anteriores a possíveis interpolações feitas a uma versão original do texto⁷, entretanto desaparecida, conforme já apontado antes, Adriano adopta aqui sempre e exclusivamente o papel de mero inquisidor, quase sem qualquer pedido de explicação adicional ou algum breve comentário às respostas do filósofo. E então, dado o carácter indiscutivelmente crítico de muitas das respostas, que certamente suscitariam enorme curiosidade a qualquer ouvinte do tempo dos Romanos (ou até dos nossos dias), a ausência de um qualquer pedido para uma explicação adicional é profundamente irrealista.

⁷ Daly 1939: 72-73.

Em quarto e último lugar, nem Adriano parece proceder como um imperador, colocando questões que consideraríamos mais apropriadas ao seu posto, nem Epicteto se assemelha, em nenhum momento, ao filósofo cujo pensamento nos chegou através das obras do seu pupilo, Arriano. Poderiam substituir-se ambos os nomes pelos de Platão e Sócrates, de Cícero e Catilina, ou até de uns modernos Carlos e Manuel, e pouco na obra destoaria nesse novo contexto. Essa ausência de elementos mais identificativos poderá indicar, sem certezas comprováveis, a existência de uma versão original da obra em que os intervenientes eram apenas duas figuras anónimas.

Como tal, associando-se esses quatro pontos, parece-nos correcto concluir-se que esta só poderá tratar-se de uma composição puramente ficcional, não representando um verdadeiro registo de uma conversa entre as duas figuras que lhe dão o seu título actual. Se é possível que toda a ideia por detrás desta composição literária tenha nascido do conhecimento da existência de pelo menos uma conversa real entre as personagens que lhe dão título, o autor do texto não a deverá ter presenciado. Não preserva nas suas linhas uma única pergunta – ou resposta – com um fundo histórico advindo do encontro do imperador com o filósofo aqui em questão, sendo ambos os nomes utilizados numa tentativa de legitimar o texto, associando-lhe uma figura eminente da Filosofia de Roma Antiga.

Tirada então do caminho a questão de uma possível historicidade, há que frisar que se este não foi o primeiro diálogo do seu tipo – Daly⁸ demonstra que existiram vários antecedentes a esta forma literária de “pergunta-e-resposta” – o género em que podemos inseri-lo parece ter começado a ganhar popularidade apenas no segundo século da nossa era⁹, tornando-se este texto num dos seus mais famosos exemplos seculares, juntamente com aquele que é hoje conhecido como a *Vita*

8 Daly 1932: 20-24.

9 Daly 1939: 25.

*Secundi Philosophi*¹⁰, em que também surgem 20 questões semelhantes às presentes nesta obra, mas desconhecendo-se actualmente se ambas foram inspiradas numa única fonte comum, ou se uma depende da outra.

Contudo, é indiscutível que ambos os textos inspiraram, possivelmente pelo seu valor didático no ensino do Latim, diversas produções medievais, como a *Disputatio Pippini cum Albino*¹¹, sendo provável que tenham igualmente chegado a Portugal na Idade Média, altura em que este género literário foi bastante popular¹². A sua influência na cultura popular portuguesa ainda pode ser vagamente reconhecida naquelas três curiosas, mas muito breves, perguntas que, segundo um famoso conto tradicional português, um rei pensou estar a colocar ao nosso Frei João Sem Cuidados – “Quanto pesa a lua?”, “Quanta água tem o mar?” e “O que é que eu penso?”. E assim se compreende a importância do texto original e da realização da proposta de tradução que aqui se apresenta, optando-se pelo texto latino tal como foi estabelecido por Walter Suchier¹³:

80

Altercatio Hadriani Augusti et
Epicteti philosophi

[1] Had: Quid erit nobis, si cinctum
solvas, neque nudaberis ipse? Respice
corpus, quod et doceri possis.

Disputa entre Adriano e o Filósofo
Epicteto¹⁴

Adriano: Que nos acontecerá se
tirmos o cinto e não nos virmos
nus?¹⁵ Observa o corpo para que
também possas aprender.

10 Daly 1939: 54-55, 75.

11 Daly 1939: 59, 80-81; Bayless 2002.

12 Cf. Bayless 2002.

13 Daly 1939: 104-107.

14 É possível que este nem sempre tenha sido o título da obra. Ver a nota seguinte.

15 Desconhecendo-se se esta sempre foi a frase inicial da composição literária, ela pode indicar que as duas personagens eram, numa versão original do texto, apenas dois homens – o aparente processo de despojamento das suas roupas coloca ambos em igualdade de circunstâncias, podendo justificar a ausência de referências a outros elementos identificativos do respectivo estatuto.

Epic. Epistola est.

[2] H: *Quid est epistola?*

E: *Tacitus nuncius.*

[3] H: *Quid est pictura?*

E: *Veritas falsa.*

[4] H: *Quare hoc dixisti?*

E: *Videmus enim poma picta, flores, animalia, aurum, argentum, et non est verum.*

[5] H: *Quid est aurum?*

E: *Mancipium mortis.*

[6] H: *Quid est argentum?*

E: *Invidiae locus.*

[7] H: *Quid est ferrum?*

E: *Omnis artis instrumentum.*

[8] H: *Quid est gladius?*

E: *Regimen castrorum.*

[9] H: *Quid est gladiator?*

E: *Sine crimine homicida.*

Epicteto: É uma epístola¹⁶

A: O que é uma epístola?

E: Um mensageiro silencioso.

A: O que é uma pintura?

E: Uma verdade falsa.

A: Porque dizes isso?

E: Porque vemos pinturas de frutos, flores, animais, ouro, prata, e não são de verdade.

A: O que é o ouro?

E: O escravo da morte¹⁷.

A: O que é a prata?

E: O local da inveja¹⁸.

A: O que é o ferro?

E: O instrumento de todas as artes.

A: O que é o gládio?

E: O disciplinador dos campos militares¹⁹.

A: O que é um gladiador?

E: Um homicida sem crime.

16 Inicialmente interpretámos esta como uma potencial referência ao corpo de cada ser humano como um metafórico registo de tudo aquilo por que ele foi passando no decorrer da sua vida. Porém, um peer anónimo sugeriu tratar-se de um jogo de palavras “do grego epi+stole: se desaperta o cinto, não fica nu, porque lhe sobra sobre o corpo uma túnica (epi-stola)”. Discordamos humildemente, com base no argumento de que se trataria do único jogo de palavras com o Grego Antigo presente no texto.

17 Provavelmente no sentido de que as pessoas passavam toda a sua vida em busca do ouro, sendo como que escravizadas por essa sua procura.

18 Ligada à questão anterior, esta relação entre o ouro, a prata e a inveja poderá ser explicada através deste novo elemento ser mais comum na vida diária que o anterior, gerando invejas de quem tinha pouca prata, ou dinheiro, face a quem possuía mais.

19 O gládio, ou espada, era um elemento imprescindível nas batalhas da época.

[10] H: *Qui sunt qui sani egrotant?*
E: *Qui aliena negotia curant.*

[11] H: *Qua ratione homo lassus non fit?*
E: *Lucrum faciendo.*

[12] H: *Quid est amicitia?*
E: *Concordia.*

[13] H: *Quid est longissimum?*
E: *Spes.*

[14] H: *Quid est spes?*
E: *Vigilanti somnus, spectanti dubius eventus.*

[15] H: *Quid est quod homo videre non potest?*
E: *Alterius animum.*

[16] H: *Qua re peccant homines?*
E: *Cupiditate.*

[17] H: *Quid est libertas?*
E: *Innocentia.*

[18] H: *Quid regi et misero commune est?*
E: *Nasci et mori.*

[19] H: *Quid est optimum ac pessimum?*
E: *Verbum.*

A: Quem são os que adoecem em saúde?

E: Os que se ocupam dos assuntos dos outros.

A: De que nunca se cansa um homem?
E: De fazer lucro.

A: O que é a amizade?
E: Concórdia [entre os amigos]²⁰.

A: O que é vastíssimo?
E: A esperança.

A: O que é a esperança?
E: O sono para quem vigia, uma realidade incerta para quem observa.

A: O que é que um homem não pode ver?
E: O pensamento de outro.

A: Porque razão pecam os homens?
E: Por cobiça.

A: O que é a liberdade?
E: A inocência²¹.

A: O que é comum ao rei e ao pobre?
E: Nascer e morrer.

A: O que é o melhor e o pior?
E: A palavra²².

20 No sentido de conformidade de pareceres, recordando-nos até o famoso provérbio “amicorum communia omnia”.

21 Possivelmente no sentido de que apenas pode ser plenamente livre quem nada tem a temer.

22 Esta dualidade do poder da palavra poderá até recordar-nos da ideia presente nos provérbios “homo homini lupus” e “homo homini deus” – tal como esta pode ser boa ou má, também o próprio Homem pode ser tanto um lobo como um deus para os seus companheiros.

[20] H: *Quid est quod alii placet et alii displicet?*

E: Vita.

[21] H: *Quid est optima vita?*

E: *Brevissima.*

[22] H: *Quid est certissimum?*

E: Mors.

[23] H: *Quid est mors?*

E: *Perpetua securitas.*

[24] H: *Quid est mors?*

E: *Timenda nonnullis, si sapiens legas, inimica vite, nomen animantium, metus parentum, liberorum preda, testamenti gratia, post obitum sermo, supreme lacrimae, post memoriam oblivio, fax rogi, onus sepulti, titulus monumenti; mors omnium malorum finis est.*

[25] H: *Quare mortuus coronatur?*

E: *Agonem se vite transegisse testatur.*

A: O que é que agrada a uns e desagrada a outros?

E: A vida.

A: Qual é a melhor vida?

E: A mais breve²³.

A: Que coisa é mais do que certa?

E: A morte.

A: O que é a morte?

E: Segurança perpétua.

A: O que é a morte?

E: Algo que não é temido por nenhum sábio, a inimiga da vida, nome dos vivos²⁴, o medo dos pais, predador dos livres, graça do testamento²⁵, discurso após a morte, lágrimas supremas, esquecimento após a memória, a tocha do funeral, o fardo do sepultado, o título do monumento, a morte é o fim de todos os males.

A: Porque é o morto coroadado?

E: Para atestar que completou o combate da vida.

23 Esta ideia, potencialmente difícil de compreender no pensamento dos nossos dias, poderá ser explicada recorrendo-se a palavras como as do Coro na tragédia sofocliana Édipo em Colono – “Não ter nascido – supera qualquer tipo de argumento; e regressar, bem depressa, lá para o seio original, após ter vindo à luz, é o que mais se lhe aproxima. Depois de ver passar os verdes anos, com as ligeirezas da sua irreflexão, quem, de entre os mortais de mil sofrimentos, percorre um caminho isento de amargura? Qual é a dor que aí não está presente: – inveja, querelas, discórdia, pejejas e assassínios? Por último é a vez da execrável velhice, indefesa, insociável e inóspita. Aí coabita toda a casta dos mais terríveis males” (Fialho 2001: 74-75).

24 Daly (1939: 86) lê aqui “numen animantium”, e dessa expressão admite que “the meaning is obscure”, sugerindo a tradução “the (evil?) spirit of the living”. Interpretamo-la como significando que a morte é um nome apenas para os vivos, não tendo qualquer significado para os que já faleceram.

25 Nova expressão que Daly (1939: 86) considera “equally cryptic”, sugerindo que “death (happens) because of the last will and testament”. Sugerimos, em alternativa, a interpretação de que os benefícios do testamento são um dom legado pela morte.

[26] H: *Quare mortuo pollices ligantur?*
E: *Ut parem post obitum esse se nesciat.*

27] H: *Quid est vispillo?*
E: *Quem multi devitant et nemo effugit.*

[28] H: *Quid est rogus?*
E: *Contentio crediti, persolutio debiti.*

[29] H: *Quid est tuba?*
E: *Belli incitamen, castris signum, arena admonitio, scene commissio, funeris deploratio.*

[30] H: *Quid est monumentum?*
E: *Saxa isticmosa, otiosi viatoris spectatio.*

[31] H: *Quid est homo pauper?*
E: *Ut puteum desertum omnes aspiciunt et loco illum relinquunt.*

[32] H: *Quid est homo?*
E: *Balneo similis: prima cella tepidaria unctaria, infans natus perungetur; secunda cella sudatoria pueritia est; tertia cella assa perferentia iuventus; quarta cella appropriat senectus frigidaria, omnibus equat sententiam.*

A: Porque ligamos os polegares de um morto?

E: Para que não saiba que é o mesmo após a morte²⁶.

A: O que é um coveiro?

E: Aquele que muitos evitam e ninguém escapa.

A: O que é uma pira fúnebre?

E: A disputa do crédito, o pagamento da dívida.

A: O que é uma trombeta?

E: O incitamento à guerra, o sino do acampamento, a chamada para a arena, uma abertura de cena teatral, um lamento fúnebre²⁷.

A: O que é um monumento?

E: Pedras com símbolos, a visão de um viajante ocioso.

A: O que é um homem pobre?

E: Um poço abandonado, para o qual todos olham e deixam no mesmo lugar.

A: O que é um homem?

E: É semelhante a um banho [dos Romanos]. A primeira sala é tépida e oleosa, onde a criança será unguida; a segunda é de suor, como a juventude; a terceira é quente, como a idade adulta; a quarta é fria, a velhice, que iguala todos em destino.

²⁶ Daly (1939: 87) diz que esta frase é “readable, although not very intelligible”, sugerindo a tradução “so that he may not know that he is twain after death”. Sobre o seu sentido, um peer anónimo sugeriu algo digno de nota - “Ainda hoje se ligam os dois polegares, ou as mãos, dos cadáveres, para as mãos ficarem unidas à frente, quando se instala o rigor mortis. Se não ligar os polegares, as mãos, os braços pendem para o lado. Este é sinal de que o texto foi composto num período em que as mãos dos mortos adotavam a pose de orante, como hoje.”

²⁷ Daly (1939: 88) sugere significados para estas palavras, mas de um modo geral podemos interpretá-las como referindo diversas circunstâncias em que na época da escrita uma trombeta era soada.

[33] H: *Quid est homo?*

E: *Pomo similis: Poma ut in arboribus pendent, sic sunt et corpora nostra: ut matura cadunt, aut si cito acerba ruunt.*

[34] H: *Quid est homo?*

E: *Sicut lucerna in vento posita.*

[35] H: *Quid est homo?*

E: *Loci hospes, legis imago, calamitatis fabula, mancipium mortis, vite mora; quo fortuna sepe suos ludos faciet.*

[36] H: *Quid est fortuna?*

E: *Ut matrona nobilis in servos se impingit.*

[37] H: *Quid est fortuna?*

E: *Sine iudicio, proxima meta, alienorum bonorum casus; ad quem venit, splendorem ostendit, a quo recedit, umbram faciet.*

[38] H: *Quot sunt autem fortune?*

E: *Tres: una ceca, que ubilibet se impingit; et alia insana, que concedit, cito aufert; tertia surda, que miserorum preces non exaudit.*

[39] H: *Quid sunt dii?*

E: *Oculorum signa, mentis numina; si metuis, timor est; si contines, religio est.*

A: O que é um homem?

E: É semelhante a um fruto. Pendem nas árvores, tal como os nossos corpos; caem quando maduras, ou, se tombam cedo, estão verdes.

A: O que é um homem?

E: É como uma vela acesa colocada ao vento²⁸.

A: O que é um homem?

E: Um hóspede do local, uma imagem da lei, uma história de calamidade, um escravo da morte, uma prorrogação da vida; lugar em que a fortuna encena os seus jogos.

A: O que é a Sorte?

E: É como uma matrona nobre que pune os servos.

A: O que é a Sorte?

E: Sem julgamento, a meta próxima, a queda dos bens alheios; a quem chega mostra esplendor, ao que se afasta faz sombra.

A: Quantas são as Sortes?

E: Três. Uma cega, que se impõe em qualquer lugar; outra insana, que o que dá imediatamente tira; uma terceira, surda, que não ouve as preces dos miseráveis.

A: O que são os deuses?

E: Sinais dos olhos, divindades da mente; se os temes, é medo; se os reconheces, é religião.

²⁸ Tanto esta resposta como a anterior parecem referir-se à fragilidade da existência humana.

[40] H: Quid est sol?
E: Splendor orbis; qui tollit et ponit diem; per quem scire nobis cursum horarum datur.

[41] H: Quid est luna?
E: Dies adultor, noctis oculus, fax tenebrarum.

[42] H: Quid est celum?
E: *Culmen immensum*.

[43] H: Quid est celum?
E: Aër mundus.

[44] H: Quid sunt stelle?
E: Fata hominum.

[45] H: Quid sunt stelle?
E: Litora gubernatorum.

[46] H: Quid est terra?
E: Horreum Cereris.

[47] H: Quid est terra?
E: *Cellarium vite*.

[48] H: Quid est mare?
E: Iter incertum.

[49] H: Quid est navis?
E: Domus erratica.

[50] H: Quid est navis?
E: Ubilibet hospicium.

[51] H: Quid est navis?
E: Numina Neptuni, anni cursuum tabellarium.

A: O que é o sol?
E: O esplendor do mundo; que levanta e põe o dia; por quem nos é dado a saber o curso das horas.

A: O que é a lua?
E: A suplantadora do dia, o olho da noite, a tocha das trevas.

A: O que é o céu?
E: Uma cúpula imensa²⁹.

A: O que é o céu?
E: O ar do mundo.

A: O que são as estrelas?
E: Os destinos dos Homens.

A: O que são as estrelas?
E: Os limites dos navegadores.

A: O que é a terra?
E: A despensa de Ceres.

A: O que é a terra?
E: O celeiro da vida.

A: O que é o mar?
E: Um caminho incerto.

A: O que é um navio?
E: Uma casa que muda de local.

A: O que é um navio?
E: Um alojamento em qualquer lugar.

A: O que é um navio?
E: Poderes de Neptuno, tabela dos cursos do ano.

²⁹ Em referência à ideia filosófica de que o nosso mundo estava rodeado por um conjunto de esferas.

[52] H: Quid est nauta?
E: Amator pelagi, firmi desertor,
contemptor vite mortisque, unde
cliens.

[53] H: Quid est somnus?
E: Mortis imago.

[54] H: Quid est nox?
E: Laboranti requies, crassanti
lucrum.

[55] H: Quid est culcita?
E: Insomnis volutatorium.

[56] H: Quare Venus nuda pingitur?
E: Nuda Venus picta, nudi pinguntur
Amores; quibus nuda placet, nudos
dimittat oportet.

57] H: *Quare Venus Vulcano nupta est?*
E: *Ostendit amorem ardore incendi.*

[58] H: Quare Venus straba est?
E: Quia pravus est amor.

[59] H: Quid est amor?
E: *Otiosi pectoris molestia, in puero pudor,
in virgine rubor, in femina furor, in iuvene
ardor, in sene risus, in derisore delicti
nequities est.*

[60] H: Quid est deus?
E: Qui omnia tenet.

[61] H: Quid est sacrificium?
E: Delibatio.

A: O que é um navegador?
E: Um amante do mar, desertor da
terra firme, desdenhador da vida e da
morte, cliente das ondas.

A: O que é o sono?
E: Uma imagem da morte.

A: O que é a noite?
E: Descanso de quem trabalha, lucro
dos diligentes.

A: O que é uma almofada?
E: Aconchego para os insones.

A: Porque é Vénus pintada nua?
E: Vénus é pintada nua, os Amores
são pintados nus; a quem os nus
agradam, os nus devemos deixar³⁰.

A: Porque casou Vénus com Vulcano?
E: Mostra que o amor é inflamado
pelo ardor.

A: Porque é Vénus estrábica?
E: Porque o amor é torto³¹.

A: O que é o amor?
E: Tormento do peito ocioso, pudor
na criança, rubor na donzela, furor na
mulher, ardor no jovem, riso no idoso,
iniquidade do delito no debochado.

A: O que é um deus?
E: Aquele que tudo tem.

A: O que é um sacrifício?
E: Uma oferta simbólica.

³⁰ A ideia parece indicar que a deusa era pintada nua apenas porque assim o foi convencionalmente.

³¹ Possivelmente em referência à ideia de que duas pessoas não amam da mesma forma.

[62] H: *Quid est sine societate?*
E: *Regnum.*

[63] H: *Quid est regnum?*
E: *Pars deorum.*

[64] H: *Quid est Cesar?*
E: *Publice lucis caput.*

[65] H: *Quid est senatus?*
E: *Ornamentum splendor urbis civium.*

[66] H: *Quid est miles?*
E: *Murus imperii, defensor patrie, gloriosa servitus, potestatis indicium.*

[67] H: *Quid est Roma?*
E: *Fons imperii orbis terrarum, mater gentium, rei possessor, Romanorum contubernium, pacis eterne consecratio.*

[68] H: *Quid est victoria?*
E: *Belli discordia, pacis amor.*

[69] H: *Quid est pax?*
E: *Tranquilla liberalitas.*

[70] H: *Quid est forum?*
E: *Templum libertatis, arena litigantium.*

[71] H: *Quid sunt amici?*
E: *Statute aere sunt.*

A: O que existe sem sociedade³²?
E: Um reino.

A: O que é um reino?
E: Uma parte dos deuses³³.

A: O que é César?
E: A cabeça da luz pública.

A: O que é o senado?
E: Ornamento da cidade, esplendor dos cidadãos.

A: O que é um soldado?
E: O muro do império, o defensor da pátria, serviço glorioso, sinal do poder.

A: O que é Roma?
E: Fonte do poder da orbe da terra, mãe das nações, detentora do poder, assembleia dos Romanos, consagração da paz eterna.

A: O que é a vitória?
E: A discórdia da guerra, o amor da paz.

A: O que é a paz?
E: Liberalidade tranqüila.

A: O que é o fórum?
E: O templo da liberdade, a arena da litigância.

A: O que são os amigos?
E: Fundações em betão.

32 No sentido romano de “sociedade”, de uma reunião de pessoas unidas pela sua origem comum ou leis.

33 Uma possível alusão panteísta, a ideia de que os deuses estão presentes em tudo o que existe.

[72] H: *Quid est amicus?*
E: *Ut pomo citreo similis: a foras beatus,
nam intra pectus accidum occultat malo.*

A: O que é um amigo?
E: É semelhante a um limão. Por fora tem um exterior feliz, mas dentro do peito esconde amargura.

[73] H: *Quid sunt parasiti?*
E: *Qui tanquam pisces adescantur.*

A: Quem são os parasitas?
E: Aqueles que são atraídos com migalhas como os peixes.

BIBLIOGRAFIA

- Bayless, M. (2002), “Alcuin’s Disputatio Pippini and the early medieval riddle tradition”, in G. Halsall, *Humour, History and Politics in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Cambridge, UK, 157-178.
- Braga, T. (1883), *Contos Tradicionaes do Povo Portuguez*, Porto.
- Daly, L. W., Suchier, W. (1939), *Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti philosophi*, Urbana, Illinois, EUA.
- Fialho, M. C. Z. (2001), *Sófocles, Édipo em Colono*, Liga de Amigos de Conímbriga.
- Frano, P. (2024), “Polemika medzi cisárom Hadriánom a filozofom Epiktétom”, in *Kultúrne dejiny*, online: <https://www.ku.sk/katolicka-univerzita-v-ruzomberku/univerzitna- kniznica/sluzby/doi/kulturne-dejiny/2024-01/> [Consultado em 15-06-2024]

ECOS DE MARCIAL NOS EPIGRAMAS DE AUSÓNIO*

ECHOES OF MARTIAL IN AUSONIUS' EPIGRAMS

HUGO RAMOS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

HUGOBRAMOS@GMAIL.COM

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0009-7556-6811](https://orcid.org/0009-0009-7556-6811)

TEXTO RECEBIDO EM / TEXT SUBMITTED ON: 31/05/2024

TEXTO APROVADO EM / TEXT APPROVED ON: 07/08/2024

Resumo: Neste trabalho apresenta-se a vida do autor do século IV d.C. Ausónio e algumas das suas obras, dentre as quais se salienta os *Epigrammata*, em que parece poder encontrar-se, em alguns dos seus poemas, semelhanças com os de Marcial, no que respeita a temas, a personagens recorrentes e uso da língua. Partindo do levantamento de vários epigramas de Ausónio e de Marcial entre os quais se acha correspondências, faz-se uma análise das parecências e dissimilitudes.

Palavras-chave: Marcial, Ausónio, epigramas.

Abstract: In this work the life of the 4th century author Ausonius and some of his works are presented, of which the *Epigrammata* is highlighted, in which it seems possible to find, in some of its poems, likeness to those of Martial's, with respect to themes, recurrent characters and language use. Starting from the survey of various

* Este trabalho/publicação/estudo é financiado com Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00196/2020.

epigrams of Ausonius and Martial among which correspondences are found, an analysis of resemblances and dissimilarities is made.

Keywords: Martial, Ausonius, epigrams.

1. AUSÓNIO

Ausonio era natural de Burdígala, hoje Bordéus, filho de um homem cujas origens são bastante incertas¹ e de uma mulher nascida numa família com algumas posses e posição social². Nasceu cerca de 310 da nossa era. Estudou gramática e retórica, primeiro em Burdígala, depois retórica em Tolosa³ e, possivelmente, estudou ou exerceu mesmo a docência em Augusta dos Auscos, *Augusta Ausciorum*, hoje Auch, em França⁴. Construiu uma carreira no magistério na sua cidade natal: poderá ter ocupado primeiro o cargo de *subdoctor*, assistente de um *grammaticus*, cargo que ocupou com certeza, antes que viesse a ocupar o de *rhethor*⁵. Casou-se cedo, com uma mulher nobre, tendo ela falecido precocemente por volta dos 28 anos de idade⁶. Após ter dedicado 30 anos ao ensino em Bordéus, a sua fama como professor e gramático era suficientemente conhecida para que fosse chamado por Valentiniano a ocupar a posição de tutor do seu filho e herdeiro Graciano. Isto deverá ter acontecido nos meados dos anos 60 do século IV⁷.

Assim, foi subindo na escala dos cargos administrativos do Império, tornando-se *comes*, um título que identificava um membro da corte imperial, mas que também veio a ser honorário, instituído como tal por Constantino e concedido a ocupantes de determinados cargos públicos

1 Fisher 1981: 3-5; Green 1991: XXV.

2 Green 1991: XXVi.

3 Booth 1982: 329.

4 Booth 1982: 332.

5 Booth 1982: 333.

6 Green 1991: XVii.

7 Booth 1982: 332.

ou a um cidadão pelo serviço público prestado⁸, e, pouco antes da morte de Valentiniano, *quaestor sacrii palatii*, por volta de 375, incumbido de ser o porta-voz do imperador e de o aconselhar em matérias legais⁹. Já sob Graciano, tornou-se *praefectus* pretoriano da Gália, em 377, e, em 378, foi nomeado *praefectus* pretoriano da Gália, Itália e África e do Ilírico, um cargo dos mais importantes da administração pública do Império, de que recebia amplos poderes e responsabilidades¹⁰. Manteve-se neste posto até 379, o ano em que exerceu o consulado.

Depois da usurpação de Graciano por Máximo, nomeado imperador na Britânia e na Gália, Ausônio regressou a Bordéus e deixou a política, até vir a falecer por volta de 393 d.C.¹¹ Mesmo ausente do governo e longe das capitais das prefeituras, Ausônio era tido em alta estima por Teodósio, que havia derrotado Máximo e que, subsequentemente, reunira sobre si o poder no ocidente e no oriente. Teodósio, quando já imperador, enviou para Burdígala uma carta dirigida a Ausônio (*Ausônio Praef. III*) em que lhe louvava a erudição e lhe pedia com grande instância que lhe remetesse uma coleção das suas obras¹².

93

2. EPIGRAMMATA

Dentre a coleção das obras de Ausônio, contam-se 121 epigramas, reunidos sob o título *Epigrammata*¹³. Ausônio, ainda que vivendo num tempo em que o afastamento entre a cultura helénica e a do mundo romano do ocidente se intensificava, tinha estudado a língua grega e era proficiente

8 Rolfe 1950: XXViii.

9 Rolfe 1950: XXXViii-Xl.

10 Rolfe 1950: XXXi-XXXiii.

11 Citroni et al. 2006: 1188.

12 Fisher 1981: 98.

13 Green 1991: 65-96.

nela. Basta dizer que os modelos que segue principalmente nesta coleção são os epigramatistas gregos, tanto os helenísticos como já aqueles que viveram sob o domínio romano, chegando a traduzir alguns poemas, a utilizar versos em grego intercalados com versos latinos, a escrever epigramas completamente em grego e a recorrer a tipos de personagens recorrentes nas obras desses autores. Contudo, e por consequência de ter sido *grammaticus*, as referências, explícitas ou implícitas, a autores latinos, de poesia e de prosa, e às suas obras são muitíssimas¹⁴; e que era leitor da obra de Marcial fica logo manifesto na citação direta que faz na sua obra *Cento Nuptialis*¹⁵ da célebre frase “*lasciua est nobis pagina, uita proba*” (Marcial 1.4)¹⁶. Parece, além disto, que a influência de Marcial é maior do que já foi entendido¹⁷ e que é ainda possível identificar, em alguns outros dos seus epigramas, mais leituras que fez da obra de Marcial.

3. ECOS DE MARCIAL NOS EPIGRAMAS DE AUSÓNIO

94

Alguns nomes que se encontram em Marcial ressurgem nos epigramas de Ausónio, como é o caso de *Philomusus*, *Zoilus*, *Galla* e *Marcus*.

3.1. *PHILOMUSUS*

Em Marcial

O nome próprio *Philomusus*, em obra literária, aparece várias vezes na obra de Marcial e, ao que se pode escrutinar, só nela¹⁸; mas está

14 Green 1991: XX-XXii.

15 Green 1991: 139.

16 Evelyn-White 1919: 391.

17 Green 1991: 377.

18 Vide Green 1991: 398 (aponta apenas a ocorrência do nome próprio *Philomusus* em Marcial); Lewis e Short 1907: 1370 (não dicionarizam sequer a palavra); Gaffiot 1934: 1174

documentado como nome de uma pessoa real, cujo busto sobrevive numa lápide que faz parte da coleção do *British Museum*¹⁹. Em 7.76 é retratado como um homem inconsciente de que as companhias que mantém não o apreciam pelo seu carácter, mas pela sua capacidade para as divertir (Marcial 7.76, v.6: *delectas, Philomuse, non amaris*; i.e. “só entreténs, Filomuso, não gostam de ti”). Se admitirmos que o *Philomusus* de 7.76 caracteriza a mesma personagem que é descrita pelo mesmo nome noutros epigramas, então podemos traçar a figura de um homem que finge ter algumas posses, dado que quem tem algum dinheiro, mas não muito, é o seu pai, que lhe sustenta, dificilmente, a vida (Marcial 3.10, vv.1-3: *Constituit, Philomuse, pater tibi milia bina / menstrua perque omnis praestitit illa dies, / luxuriam premeret cum crastina semper egestas.*; i.e. “Constituíu, Filomuso, o teu pai para ti dois mil / de mesada e pagou-os durante toda a sua vida, / como a indigência sempre cada dia apertasse os teus luxos”), que é metediço nos assuntos dos outros (Marcial 11.63, vv.1-3: *Spectas nos, Philomuse, cum lauamur / et quare mihi tam mutuniati / sint leues pueri subinde quaeris*; i.e. “Observa-nos, Filomuso, quando nos banhamos / e perguntas porque são tão dotados os meus / rapazes depilados”) e que mente sobre tudo o que diz saber, inventando histórias, agradando assim aos patronos que lhe pagam os jantares (Marcial 9.35, vv.1-2: *Artibus his semper cenam, Philomuse, mereris, / plurima dum fingis, sed quasi uera refers.*; i.e. “Por estas artes, Filomuso, ganhas sempre o teu jantar: enquanto inventas uma data de coisas, relata-as como se fossem verdadeiras”). Parece que a conjugação destas qualidades pode constituir um homem tal como o descrito em 7.76, um que tenta agradar àqueles que têm mais, que se consegue inserir nos seus círculos, à custa do dinheiro que o pai lhe dá, porventura, e

95

(refere-a como nome próprio e referencia-a em Marcial); Bailly 1963: 2076 (dicionariza-a como adjetivo) e Liddell e Scott 1948: 1937 (dão-na como adjetivo).

19 Vide Smith 1918.

que diverte contando histórias acerca de tudo e de todos: talvez por isso quisesse saber de detalhes sobre os rapazes que acompanham Marcial nos banhos, o que justificaria a resposta acintosa de Marcial em 11.63 (v.5: *pedicant, Philomuse, curiosos*).

Em Ausônio

O *Philomusus* de Ausônio é um homem que também procura ser considerado e ser integrado em círculos a que não pertence por natureza; no seu caso, os círculos intelectuais dos gramáticos e dos professores de Burdígala. Em *Aus. Epigr.* 44²⁰, adquire muitos livros para que o achem culto, mas Ausônio troca dele, ironicamente dizendo que se comprasse todos os instrumentos se tornaria músico (Ausônio 44, vv.2-3: *hoc genere et chordas et plectra et barbita conde: / omnia mercatus cras chitaroedus eris;* i.e. “sendo assim, compra as cordas, os plectros e as liras: / depois de teres comprado tudo serás um músico”).²¹ Este *Philomusus* partilha com o de Marcial a ânsia por parecer sabedor e por se elevar na sociedade. A escolha do nome, assim, não parece ter sido um acaso e, para além disso, Ausônio constrói uma situação por que um carácter parecido com o do *Philomusus* de Marcial possa transparecer e em que há um valor cómico acrescentado, por causa da ironia que carrega o nome deste *Philomusus* em particular: um homem chamado *Philomusus* que não lê, mas que gostaria de ter fama de letrado. Contudo, dada a existência real confirmada do nome *Philomusus*, não é de descartar que Marcial e Ausônio se tenham inspirado em pessoas diferentes. Mesmo assim, a semelhança entre os caracteres de ambas as personagens nos epigramas dos dois autores e a certeza de que Ausônio leu Marcial, dão força à hipótese de influência direta do *Philomusus* de Marcial sobre o de Ausônio.

20 Green 1991: 78.

21 Talvez aqui também se possa entrever uma leitura de Séneca (Gummere 1917: 27.5-8), para além daquelas outras influências que Green (1991: 398) aponta.

3.2. ZOILUS

Em Marcial

Zoilus é retratado em vários epigramas de Marcial. Invariavelmente é atacado ferozmente por Marcial. É a personificação do vício (Marcial 11.92, v.2: *non uitiosus homo es, Zoile, sed uitium.*; i.e. “Não és um homem vicioso, Zoilo, mas sim o vício.”), é um ladrão (Marcial 11.54, v.6: *non miror furem, qui fugitiuus eras.*”; i.e. “Não me admira que sejas um ladrão, tu que eras um escravo fugitivo.”) e um efeminado (Marcial 11.30, v.2: *sed fellatori, Zoile, peius olet.*; i.e. “mas ao que chupa, Zoilo, cheira pior.”; Marcial 6.91: *Sancta ducis summi prohibet censura uetatque / moechari. gaude, Zoile; non futuis.*; i.e. “A santa censura do sumo comandante proíbe e veda o adultério. Folga, Zoilo, a ti não te interessam as mulheres”). De facto, em muitos dos seus epigramas, Marcial dá a conhecer a pessoa de Zoilo, descrevendo-a como um novo-rico, um liberto desejoso de se destacar entre os homens livres, e lista traços característicos de alguém que se podia considerar vicioso, tais como a exibição ou ostentação de riqueza, na qualidade e na quantidade das suas posses²², no tipo de adornos e de joias que usava²³, a promiscuidade e as inclinações sexuais incomuns²⁴ e a propositada desconsideração dos seus convivas²⁵.

97

Em Ausónio

O *Zoilus* de Ausónio, que aparece no epigrama 101²⁶, é, pelo menos, um efeminado, um *semiuir*. Resta julgar se é também o vício em pessoa. De facto, apresenta-se, pelo menos, como um homem vicioso. É um homem homossexual que casou com uma mulher heterossexual promíscua

22 Leão 2004: 194.

23 Leão 2004: 199.

24 Leão 2004: 201.

25 Leão 2004: 203.

26 Green 1991: 91.

(Ausônio, *Epigr.* 101, v.1: *Semiuir uxorem duxisti, Zoile, moecham*; i.e. “Zoilo, efeminado, casaste-te com uma esposa adúltera”). Ambos gostam de ter vários amantes e parece que mantêm um esquema entre si: exigem compensação aos amantes que apanham em flagrante delito (Ausônio, *Epigr.* 101, vv.3-5: *o quantus fiet quaestus utrimque domi, / cum dabit uxori molitor tuus et tibi adulter, / quantum deprensi damna pudoris emunt!*; i.e. “ó quanto lucro se fará para cada um lá em casa, / quanto o teu amolecedor dará à tua esposa e o amante a ti / o quanto as multas por essa vergonha apanhada em flagrante costumam receber!”), para que não delatem os casos vergonhosos, talvez porque puníveis severamente pela *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis*²⁷ (e lembre-se que Marcial em 6.91 faz referência também à legislação sobre os adultérios, de Augusto, que está reunida sob o título *Ad Legem Iuliam de Adulteribus Coercendis*²⁸). Daqui, põe-se a questão de não ser este poema uma condensação do carácter do *Zoilus* de Marcial, integrada nos modelos burlescos (*skoptika*) do homem homossexual já provenientes das obras dos epigramatistas gregos²⁹.

98

3.3. GALLA

Em Marcial

Galla aparece em Marcial como uma mulher atiradiça, mas fugidia (Marcial 3.51, v.3: *et semper uitas communia balnea nobis*; i.e. “e evitas sempre tomar os banhos na minha companhia”; Marcial 3.90, vv.1-2:

27 Krueger 1908: 171 (*Inst. Iust.* 4, 18.4.: *Item lex Iulia de adulteriis coercendis, quae non solum temeratores alienarum nuptiarum gladio punit, sed etiam eos, qui cum masculis infandam libidinem exercere audent.*; i.e. “Igualmente a lei Júlia sobre a coerção dos adultérios, que não só pune com a espada os corruptores dos casamentos alheios, mas também aqueles homens que ousam exercer a sua infanda libidinagem com outros homens.”).

28 Mommsen 1870: 804-816 (*Dig.* XXXXVIII.5).

29 Martins de Jesus 2021: 20: “[...] são frequentemente o alvo [...] também personagens unidas na partilha de um mesmo defeito físico ou vício moral (sendo que um é, por vezes, par do outro): o gordo ou o lingrinhas, o fulano demasiado alto ou demasiado baixo, o que sofre de gota, o adúltero, o homossexual passivo, o ladrão, o mentiroso, etc.”.

Vult, non uult dare Galla mihi, nec dicere possum, / quod uult et non uult, quid sibi Galla uelit.; i.e. “Gala quer e não se quer dar a mim e nem posso dizer, / porque quer e não quer, o que Gala queira para si.” e Marcial 2.25, vv.1-2: *Das numquam, semper promittis, Galla, roganti. / Si semper fallis, iam rogo, Galla, nega.*; i.e. “Nunca dás, prometes sempre, Gala, a quem te pede. Se sempre enganas, peço-te, Gala, nega.”). É também, ao que parece, uma mulher prostituída, mas que chega a dar-se gratuitamente, o que pode indicar um gosto pessoal pela promiscuidade (Marcial 9.4, vv.1-2: *Aureolis futui cum possit Galla duobus / et plus quam futui, si totidem addideris.*; i.e. “Como Gala pode ser tida por duas moedas de ouro / e mais que tida, se lhe deres mais duas,” e Marcial 10.75, vv.1-2, 14: *Milia uiginti quondam me Galla poposcit / et, fateor, magno non erat illa nimis. / [...] / dat gratis, ultro dat mihi Galla: nego.*; i.e. “Uma vez Gala pediu-me vinte mil / e confesso que ela não estava abaixo disso / [...] / dá-se gratuitamente, Gala, ainda para mais, dá-se-me a mim de espontânea vontade: eu recuso.”). Constrói-se uma imagem de uma mulher que tem fama de estar com muitos homens, inclusive por dinheiro, mas que, a determinada altura, se fez cara aos avanços de Marcial.

Apesar de não mencionar diretamente Gala, parece que Marcial se mostra farto de mulheres como ela e afirma que quer uma fácil e barata, já que o fim da relação pretendido é o mesmo com qualquer uma, e remete para Burdígala³⁰ a mulher que exige bons pagamentos e que se acha muito (Marcial 9.32, vv.1, 3, 4-5: *Hanc uolo quae facilis [...] / hanc uolo quam redimit totam denarius alter, / [...] / poscentem nummos et grandia verba sonantem / possideat crassae mentula Burdigalae.*; i.e. “Quero esta que é fácil [...] / quero esta que um denário compra toda / [...] / a que pede boa moeda e que se exhibe com grandes palavras / que a tenha a pila da densa Burdígala”). Marcial mostra também a volubilidade do seu interesse por qualquer mulher, expressando-o apenas por aquela que o mais satisfaça fisicamente no

30 Há interessantes leituras do sintagma “*crassae [...] Burdigalae*”; uide Lucci 2015: 152-153; Booth 1974: 38-39 e Dalby 2019: 163. Tende-se neste trabalho para concordar com as interpretações expressas pelos dois últimos autores.

momento, ao dirigir-se a uma mulher que já não quer (Marcial 6.40, v.4: *hanc uolo, te uolui*; i.e. “quero esta, quis-te a ti.). Corresponderão estes versos a um tempo da vida de Marcial em que a relação com a fugidia Gala o desiludia? A inquietação que Marcial sofre pela atitude de *Galla* e, no livro 7, ao que parece, uma consumação física da sua relação, de que Marcial obtém pouco prazer, fazem-no insultá-la e maldizê-la muito duramente (Marcial 7.18, v.4: [...] *uitium est non leue, Galla, tibi*.; i.e. “tens um defeito grave, Gala.”). A partir do livro 9, crescem as invetivas a Gala e aos seus comportamentos. Há uma sequência de tensão crescente na evolução da relação de Marcial com Gala, mas uma crítica feroz ao tratamento que Gala dava a três filhos que tinha destoa dela, que surge já no livro 2 (Marcial 2.34, v.6: *o mater, qua nec Pontia deterior*.; i.e. “ó mãe, nem a Pôntia é pior que tu”). A razão para isto não é certa, mas pode significar a literariedade de Gala e fazer duvidar da sua existência real como fonte de inspiração³¹. A personagem de Gala e a relação que com ela mantinha Marcial são, assim, de difícil definição³², mas parece ser aproveitada, de uma maneira ou de outra, sem total correspondência com a personagem de Marcial, na obra de Ausônio.

100

Em Ausônio

De facto, Ausônio dedica o seu epigrama 14³³ a uma mulher já a envelhecer por quem nutriu e ainda nutre grande amor. Esta rapariga chama-se também *Galla* e fugiu-lhe durante muito tempo, até aceitar

31 A cortesã serve de inspiração a muito epigramas gregos e mesmo a mulher casada é retratada com as qualidades morais de uma “meretriz” – terá isto como base este epigrama de Marcial sobre Gala (2.34), de outro modo desconexo da narrativa da paixão por ela?; *uide* Martins de Jesus 2018: 17, “A mulher amada – de quem obviamente se privilegia a que está no ponto, a jovem madura no máximo do seu viço – é por norma uma prostituta, que quase sempre exige pagamento e se oferece ao poeta como difícil desafio. Mesmo quando alguns indícios sugerem tratar-se de uma mulher casada [...] são realçadas as características físicas e morais que, no fundo, partilha com qualquer meretriz.”

32 Para uma análise da personagem de Gala nos epigramas de Marcial, *uide* Brandão 1998: 99-103.

33 Green 1991: 70.

finalmente os avanços de Ausônio, que ainda a quer. Note-se como Ausônio faz uso da construção “*hanc uolo, te uolui*” (Marcial 6.40) adaptada à circunstância própria: ao contrário do de Marcial, o seu amor não é volátil, é constante e compreensivo; mesmo que não goze daquilo que quer, percebe-se, a beleza de Gala, gozará daquilo que quis, a própria Gala (Ausônio 14, v.8: [...] *da fruar, etsi non quod uolo, quod uolui*; i.e. “deixa que desfrute, e se não do que quero, do que quis.”). Além de se opor a Marcial, opõe-se também ao epigramatista Rufino³⁴, autor do epigrama *eis Prodiken hetairan* (*Anth. Gr.* 5.21)³⁵, sobre a cortesã Pródice, de que também recebe influência para o tema de que trata; a Rufino, Pródice, quando na sua velhice, já não agrada. O poeta de Burdígala parece aqui responder a Marcial 9.32, mostrando-se culto³⁶, porque conhece o grego e a tradição do epigrama latino, que estava bastante abandonado³⁷. Ausônio pretende, de igual modo, evidenciar a qualidade superior do amor que guarda em si: mostra que conserva um amor que perdura pelos anos, em contraposição com o amor volúvel de Marcial. Assim, parece ter a intenção de dar a si e à sua cidade um estatuto moral e socialmente mais elevado que aquele que, salvaguardadas as devidas distâncias temporais, lhe dá Marcial.

Marcial, antes de se desiludir com *Galla*, quer uma mulher que avance e recue, que não se lhe entregue imediatamente, mas que não o rejeite completamente (Marcial 1.57, v.4: *Nec uolo quod cruciat nec uolo quod satiat*; i.e. “não quero o que excrucia, nem quero o que sacia”). Recupera essa mesma vontade depois e pede a *Galla* que lhe negue os avanços, mas não durante muito tempo (Marcial 4.38: *Galla, nega: satiatur amor nisi gaudia torquent: / sed noli nimium, Galla, negare diu*; i.e. “Gala, nega. O amor sacia-se a não ser que os seus gozos se atormentem. / Mas não queiras, Gala, negar

34 Green 1991: 385, “the starting-point for this epigram is AP 5.21 [...]”.

35 Paton 2014: 214.

36 Respondendo ao insulto “*crassae [...] Burdigalae*” em Marcial 9.32.

37 Livingstone & Nisbet 2010: 130.

durante muito tempo.”). Por sua vez, Ausônio, no seu epigrama 39³⁸, trata o desencontro amoroso usando expressões praticamente idênticas às que Marcial emprega: no primeiro verso, “*hanc uolo*” e “*illam [...] nolo*”, lembram Marcial 9.32 e 6.40. No epigrama 40³⁹, Ausônio rejeita os charmes que lhe são oferecidos e deprecia aqueles que lhe são negados: não se quer saciar, mas também não se quer excruciar com o amor (Ausônio, *Epigr.* 40, v.2: *nec satiare animum nec cruciare volo*; i.e. “nem saciar o espírito nem excruciar quero”), tal qual em Marcial 1.57. Tanto um como o outro procura uma única mulher que o queira e não queira, numa justa medida, que nem o dilacere, nem o sacie: cada um quer sentir o “*uolo nolo*” (Ausônio, *Epigr.* 40, v.6), na perseguição do Amor que escapa sempre que alguém se lhe aproxima demasiado: *Callida sed mediae Veneris mihi uenditet artem / femina*, i.e. “Mas que me venda a arte da Vénus média uma engenhosa / mulher” – pede Ausônio no seu epigrama 40 – e *illud quod medium est atque inter utrumque probamus*, i.e. “Aceito aquilo que está no meio de cada” – afirma Marcial em 1.57. Parece poder entrever-se nestes epigramas que a não mencionam diretamente a *Galla* de Ausônio e a de Marcial, as duas que fugiram a ambos os poetas e que neles incendiaram um interesse forte e duradouro. Além disso, consegue perceber-se que falta, nos epigramas de Ausônio, o ressentimento que leva Marcial a insultar e a maldizer *Galla*. Há, isso é certo, grandes semelhanças linguísticas e temáticas entre os epigramas 39 e 40 de Ausônio e os epigramas de Marcial citados.

102

3.4. *MARCUS*

Em Marcial

O nome *Marcus* aparece referido em vários poemas de Marcial, em que remete tanto para terceiros como para o próprio epigramista

38 Green 1991: 76.

39 Green 1991: 77.

(1.55), e de Ausônio, em que alude a personagens diferentes. Ausônio usa parte do verso final de Marcial 6.11, “*ut ameris, ama.*”, quase como glosa no seu epigrama 102⁴⁰. O tema de Marcial 6.11 é a diferença entre estilos de vida, o de um tal *Marcus* e aquele do próprio Marcial: *Marcus* quer aproximar-se de Marcial e ser seu íntimo, como Orestes para Pílades, mas Marcial nega-lho, retorquindo que esses dois parceiros heroicos partilhavam tudo quanto tinham, em quantidade e qualidade (Marcial 6.11, vv.1-4: *Quod non sit Pylades hoc tempore, non sit Orestes / miraris? Pylades, Marce, bibebat idem, / nec melior panis turdusue dabatur Orestae, / sed par atque eadem cena duobus erat.*; i.e. “Surpreendes-te por que não há nos nossos tempos um Pílades, por que não há um Orestes? / Pílades, Marco, bebia o mesmo / e não era dado melhor pão ou peixe a Orestes, / mas era o jantar o mesmo e igual para os dois.”). Portanto, a constituir-se uma amizade entre os dois teria de basear-se nas mesmas fundações (Marcial 6.11, v.9: *Vt praestem Pyladen, aliquis mihi praestet Orestem*; i.e. “Para que faça de Pílades, alguém tem de fazer de Orestes”). Como *Marcus*, patrono de Marcial⁴¹, era quem tinha posses, entende-se que Marcial, com este poema, lhe pedia uma ajuda pecuniária.

103

Em Ausônio

Por outro lado, em Ausônio *Epigr.* 102, o *Marcus* a quem se dirige encontra-se num grande problema de amores: está interessado numa rapariga que não se interessa por ele e não se interessa por aquela que se interessa por ele. Dada esta trama, pede enfaticamente ajuda a Vénus, que, em resposta, diz que vai trocar a situação de modo a que a rapariga que não se interessa por ele o ame e aquela que se interessa por ele o odeie. *Marcus*, surpreendentemente, não

40 Green 1991: 92.

41 Vide «*Marcus*» in Soldevilla et al. 2019.

fica satisfeito: afinal, se Vénus proceder a este arranjo, sofrerá do mesmo. *Marcus*, no fundo, não está interessado pela rapariga em si, mas sente uma atração por aquela que o repudia por causa do próprio repúdio. Vénus, admirada, pergunta-lhe se quer amar as duas, ao que ele responde que sim, se cada uma o amar reciprocamente, “«*Vis ambas ut ames?*» «*Si diligat utraque, uellem.*»”. Vénus, numa resposta final, remata o que parece quase uma lição moral: não devemos esperar por que alguém nos ame, mas devemos fazer por que sejamos amados: *Hoc tibi tu praesta, Marce: ut ameris, ama;* i.e. “Faz tu este favor a ti mesmo, Marco: para que te amem, ama [verdadeiramente]”. O uso por Ausónio da expressão decalcada de Marcial 6.11, “*Marce: ut ameris, ama*”, dir-se-ia que opõe o tema do seu epigrama ao daquele: o amor não é medido em dinheiro e objetos, mas na sua força genuína. Contudo, a interpretação do epigrama de Ausónio é difícil e não me parece que esta seja a leitura definitiva.

104

CONCLUSÃO

Que Ausónio leu pelo menos alguns dos epigramas de Marcial fica evidente. Não só os leu, mas também os estudou e construiu novas produções em que tentou trabalhar temas e expressões linguísticas que neles ocorriam de uma forma nova e de acordo com as suas próprias ideias. Ao imitar elementos dos epigramas de Marcial, Ausónio demonstra não só uma vontade de se afirmar como epigramatista e de se diferenciar como grande homem de letras no seu tempo, mas também revela consideração para com a obra de Marcial, contribuindo para que ela perdure no tempo, tal como Marcial esperava que acontecesse (Plínio *Epist.* 3.21: *ille tamen scripsit tamquam essent futura*.⁴²).

42 Radice 1969: 239.

BIBLIOGRAFIA

- Bailly, A. (1963), *Dictionnaire Grec-Français*. Hachette.
- Booth, A.D. (1974), *A Study of Ausonius' Professores*. McMaster University.
- Booth, A.D. (1982), "The Academic Career of Ausonius" in *Phoenix*, Classical Association of Canada, 329-343.
- Brandão, J. L. L. (1998), *Da quod amem: amor e amargor na poesia de Marcial*. Edições Colibri/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Citroni, M. (dir.), Consolino, F. E., Labate, M. e Narducci, E. (2006), *Literatura de Roma Antiga*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Dalby, A. (2019), "Goût d'empire" in *Kentron, revue pluridisciplinaire du monde antique*. Presses Universitaires de Caen, 155-166.
- Fisher, G.J. (1981), *Studies in fourth and fifth century Latin literature with particular reference to Ausonius*. University of Southampton: Department of Classics, Doctoral Thesis.
- Gaffiot, F. (1934), *Dictionnaire Latin-Français*. Hachette.
- Green, R.P.H. (1991), *The Works of Ausonius*. Oxford Clarendon Press.
- Gummere, R.M. (1917), *Seneca. Epistles, Volume I: Epistles 1-65*. Harvard University Press.
- Krueger, P. (1908), *Iustiniani Institutiones*. Weidmannos.
- Leão, D. F. (2004), "Zoiló e Trimalquião. Duas variações sobre o tema do novo-rico" in C. S. Pimentel, D. F. Leão e J. L. Brandão (eds.), *Toto notus in orbe Martialis. Marcial 1900 anos após a sua morte*, Coimbra e Lisboa, IEC e CECH / DEC e CEC, 191-208.
- Lewis, C.T., Short, C. (1907), *A Latin Dictionary*. Oxford Clarendon Press.
- Liddell, H.G., Scott, R. (1948), *A Greek-English Lexicon, Volume II*. Oxford Clarendon Press.
- Livingstone, N. e Nisbet, G. (2010), "III Epigram from Greece to Rome", in N. Livingstone e G. Nisbet, *New Surveys in the Classics No. 38 Epigram*. Cambridge University Press, 99-117.

- Livingstone, N. e Nisbet, G. (2010), “IV Epigram in the Second Sophistic and After”, in N. Livingstone & G. Nisbet, *New Surveys in the Classics No. 38 Epigram*. Cambridge University Press, 118-139.
- Lucci, J.M. (2015), *Hidden in Plain Sight: Martial and the Greek Epigrammatic Tradition*. University of Pennsylvania.
- Martins de Jesus, C.A. (2018), *Antologia grega. Epigramas eróticos (Livro V)*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Martins de Jesus, C.A. (2021), *Antologia Grega. Epigramas de Banquete e Burlescos (Livro XI)*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Mommsen, Th. (1870), *Digesta Iustiniani Augusti, Vol. II*. Weidmannos.
- Paton, W.R. (2014), *Greek Anthology, Book 5: Erotic Epigrams*. Harvard University Press.
- Radice, B. (1969), *Pliny the Younger. Letters, Volume I: Books 1-7*. Harvard University Press.
- Rolfe, J.C. (1950), *Ammianus Marcellinus. History, Volume I: Books 14-19*. Harvard University Press.
- Shackleton Bailey, D.R. (1993), *Martial. Epigrams, Volume I: Spectacles, Books 1-5, Volume II: Books 6-10, Volume III: Books 11-14*. Harvard University Press.
- Smith, A.H. (1918), “L. Ampudius Philomusus” in *The Journal of Roman Studies, Society for the Promotion of Roman Studies*, 179-182.
- Soldevilla, R.M., Castillo, A.M. & Valverde, J.F. (2019), *A Prosopography to Martial's Epigrams*. De Gruyter.

**RECEÇÃO
DA CULTURA
CLÁSSICA**

UMA LEITURA DE “À MORTE DE LEANDRO E HERO” DE MANUEL MARIA BOCAGE. FAROL CLÁSSICO NUMA TEMPESTADE ROMÂNTICA

A READING OF MANUEL MARIA BOCAGE’S “À MORTE DE LEANDRO E HERO”. A CLASSICAL LIGHTHOUSE IN A ROMANTICIST STORM

GABRIEL PIRES DOS SANTOS TOUÇA

INVESTIGADOR DO PROJETO EXPLORATÓRIO “LETRAS NO CLAUSTRO: BIBLIOTECAS MONÁSTICAS NO NORTE DE PORTUGAL DA IDADE MÉDIA AO SÉCULO XIX”
GABRIEL.TOUCA@GMAIL.COM

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0006-8875-5169](https://orcid.org/0009-0006-8875-5169)

109

TEXTO RECEBIDO EM / TEXT SUBMITTED ON: 17/03/2024

TEXTO APROVADO EM / TEXT APPROVED ON: 31/07/2024

Resumo: Neste estudo, procede-se a uma exploração da cantata de Manuel Maria Barbosa du Bocage “À Morte de Leandro e Hero” a partir do tratamento literário da receção do mito clássico de Leandro e Hero feito por este reconhecido autor do primeiro romantismo português. A reflexão foca-se, em específico, sobre a cantata e sobre as fórmulas nela observáveis que justificam uma aproximação entre o motivo clássico da tragédia e o trabalho estilístico e estético de Bocage, evidenciando-se elementos que contribuem para a manifestação de novos modelos no período de transição do classicismo para o romantismo em Portugal.

Palavras-chave: Bocage, cantata, Leandro, Hero, classicismo, romantismo

Abstract: In this brief study, we analyse Manuel Maria Barbosa du Bocage’s “À Morte de Leandro de Hero”, and the reception of the classical myth of Leander and Hero by this renowned author of the first Portuguese romanticism. We focus on this specific text and the formulas that can be observed in it that justify the approximation of the classical motif of tragedy to Bocage’s stylistic and aesthetic work, contributing to the manifestation of new aesthetic models in the transitional period from classicism to romanticism in Portugal.

Keywords: Bocage, canticle, Leander, Hero, classics, romanticism

INTRODUÇÃO

Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-†1805) é um dos rostos marcantes da poesia portuguesa no período do arcadismo, porém também se reconhece a sua contribuição no que seria considerado o período de transição da estética neoclássica para o que futuramente seria designado por ‘movimento romântico’. Bocage não viveria para testemunhar o braço de ferro entre as forças liberais e as conservadoras, que dividiriam Portugal por mais de cinquenta anos. Contudo, assistiu sem dúvida ao período conturbado das lutas de poderes e das revoluções de cariz iluminista do fim do século XVIII, propugnadoras da crescente valorização do racionalismo, dos méritos individuais e dos direitos naturais do Homem.

Hernâni Cidade reflete sobre o quadro histórico esboçado por estrangeiros de visita ao Portugal setecentista, sublinhando o traço comum entre os diversos relatos:

(...) o atraso de uma cultura que, apenas interessada pelo verbalismo escolástico, desconhece a filosofia e as ciências que se vão renovando ou criando, e que em literatura limita a sua atividade a traduzir (...). Prazeres de outra natureza, mais espiritual, não faltam.

Mas não os dá o cultivo da ciência, da literatura, da arte, inferior ao de qualquer outro país da Europa (...).¹

A classe letrada escondia uma grande sede de novas sensibilidades, enraizada num novo espírito renovador alicerçado no governo do Marquês de Pombal e nos escritos de “estrangeirados”, como Ribeiro Sanches e Luís António Verney, autor do *Verdadeiro Método de Estudar*, de 1746.

Em termos estéticos, o século XVIII é o período áureo das academias e de muitos movimentos literários que coexistem em grande dinamismo. Os autores clássicos greco-latinos, como Hesíodo, Vergílio e Ovídio, assim como os autores dos séculos XV e XVI, confrontar-se-iam com os franceses e germânicos, numa luta pela influência sobre as mentes e penas europeias.

No ambiente da segunda parcela do setecentismo português, a Arcádia Lusitana (ou Olissiponense) era uma destas prestigiadas academias literárias. Cândido Martins resume o intento deste movimento do seguinte modo: contrariar os excessos praticados pelo barroco, tornando aos moldes clássicos e quinhentistas. Por excelência, só se poderia admitir uma poética que fosse ao mesmo tempo útil e agradável (no seguimento de Horácio, certamente), contrariando o carácter lúdico e grandemente imaginativo do barroco. Óscar Lopes e António José Saraiva destacam a “notável floração de obras de matéria linguística e estilística, ou discutindo normas e padrões literários, nomeadamente as de comentário, crítica ou apologia de *Os Lusíadas*.”² Poder-se-á considerar que, de modo geral, desde o período renascentista, a poesia criada nos moldes clássicos era a de maior valor dentro do ciclo académico europeu, sobrepondo-se à prosa de ficção, e às experiências literárias que procurassem subverter a estética

111

1 Cidade 2005: 13-15.

2 Lopes e Saraiva 1985: 635.

tradicional e racional de versejar; algo que se tentou com força no caso do barroco seiscentista. O sentimento oposto à subversão da regra foi revigorado no séc. XVIII com o neoclassicismo, que propagava uma certa reação a este anterior estilo, velando por uma poética sóbria, opondo-se à prática da linguagem floreada e do dramatismo na lírica³. Como explica Cândido Martins, sob o célebre bordão «*inutilia trunquat*» – “corta o inútil” – preconizado pelos membros da Arcádia Lusitana, eliminavam-se os “artificialismos e preciosidades⁴. Pelas palavras de Lopes e Saraiva, novamente, “De um excesso de fantasia descabelada vai cair-se num excesso de regulamentação racional (...)”⁵. Embora escrevendo no rescaldo da onda arcádica e integrando as fileiras da escola, Bocage mantinha uma postura independente e muitas vezes rebelde. Martins classifica-o como um dos poetas da dissidência⁶. Esta atitude leva-o a ser expulso dos serões arcádicos, em 1792, embora a Arcádia, enquanto projeto e instituição acadêmica não tenha durado muito mais tempo, uma vez que foi dissolvida em 1795.

112

O TRATAMENTO BOCAGIANO DO MITO DE LEANDRO E HERO: EXPLORAÇÃO TEXTUAL DA CANTATA “À MORTE DE LEANDRO E HERO”

Cândido Martins denota as qualidades intertextuais entre o pensamento mítico e a literatura, ponderando a constante ação dos poetas

3 Vítor Manuel de Aguiar e Silva define a estética barroca como sendo de plena experiência sensorial e naturalista. O barroco é expansivo em todas as suas manifestações, desde as artes do espetáculo às exéquias fúnebres. É uma estética realista no sentido de favorecer a materialidade e a fisicalidade, indo contra a concessão clássica da poética da Ideia, do transcendente (Silva 1988: 451-454).

4 Martins 2000: 20.

5 Lopes e Saraiva 1985: 635.

6 Lopes e Saraiva 1985: 24.

em rejuvenescer as leituras de mitos, e na inspiração mitológica como fundamento para a criação literária. O mito de Leandro e Hero, um entre muitos nos moldes da tradição greco-romana, tem vindo a ser atualizado de várias formas por autores do renascimento, do barroco e do neoclássico⁷. O mito trata Leandro, jovem de Abidos, que levado pela paixão por Hero, sacerdotisa de Afrodite, e habitante da cidade de Sesto, cruza a nado o estreito do Helesponto, hoje Dardanelos, para se encontrar clandestinamente com a amada, dadas as circunstâncias de separação geográficas e religiosas. Como o fazia durante a noite, Hero acendia uma luz no alto da sua torre para o guiar. Porém, numa noite envolta em fortes tempestades, a luz é apagada, e, desorientado e exausto pela sua luta com o mar tempestuoso, Leandro afoga-se, acabando o seu corpo por ser arrastado até à margem, até à base da torre da sua amada Hero. Com o alvorear do dia, ela, avistando o corpo, lança-se da torre, morrendo junto dele.

Cândido Martins, no que diz respeito à evolução do mito enquanto objeto literário, salienta que

113

ao nível da relação entre pensamento mítico e criação literária, o processo de transmissão e pervivência de um mito literário é algo profundamente dinâmico, sofrendo ao longo de séculos transformações e actualizações de fontes e versões primitivas. Nesse longo decurso temporal (...) a matéria da tradição é frequentemente recriada pela inovação.⁸

Até aos tempos arcádicos, já o mito de Leandro e Hero tinha sido alvo de rescritas e reformulações, partindo dos autores da antiguidade clássica, como Ovídio e Museu. Bocage é ainda herdeiro de um tratamento de vertente clássica deste mito já perpetuado por autores portugueses

⁷ Martins 2012: 479-480.

⁸ Martins 2009: 105.

como Camões, que dedica o soneto “Seguia aquele fogo que o guiava” a Leandro, que neste poema pede ao mar que não deixe Hero ver o seu corpo. Também António Ferreira, na écloga VIII dos seus *Poemas Lusitanos*, reflete sobre a crueldade do mar que lança os bons amores à praia; e Diogo Bernardes, que também trata este momento de aflição de Leandro, deseja ver a sua amada por uma última noite, quando se sabe perdido, no soneto “Leandro em noite escura ia rompendo”⁹.

O termo ‘cantata’ provém da forma diminutiva, em italiano, de ‘canto’: trata-se de um tipo de composição poética de origem musical, de popular recitação nos serões literários da aristocracia durante o séc. XVIII, tratando temas vários¹⁰. Em termos estruturais, a cantata divide-se em duas partes, uma primeira constituída por decassílabos, com acompanhamento musical, um recitativo, e uma segunda constituída por versos mais curtos, heptassílabos, por exemplo, para ser cantada: a ária¹¹, como se verifica na composição de Bocage: «De horrenda cerração c’roada, a Noite/ Surgira há muito por ciméria gruta;/ Tapando o longo céu co’as asas longas/ Reina em meio Universo (...)» (vv. 1-4).

114

A Arcádia procurou o regresso à vertente clássica da *imitatio*, recuperando os motivos e estruturação de laivos clássicos. Martins exemplifica com o soneto “Fita a vista no facho que o guiava” de António Dinis da Cruz e Silva, de prática camoniana; com “À morte de Leandro” de António Ribeiro dos Santos, conhecido por Elpino Duriense nos meios arcádicos, e com o poeta-pedagogo Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, que no seu *Dicionário Poético* apresenta uma entrada na qual enumera as características gerais da personagem de Leandro e resumindo a fábula mitológica numa estrofe de nove versos, com o *incipit* “Da gentil Hero o nadador amante...”¹². Martins observa que, nesta fase, o mito dá ares

9 Martins 1999: 90.

10 Martins 1999: 87.

11 Martins 1999: 88.

12 Martins 2009: 129-130.

de esgotamento. As práticas neoclássicas da Arcádia produzem uma lírica pesadamente regimentada, perdendo autenticidade pelo modo dissimulado em que se procura a segurança na estruturação e linguagem descritiva artificial. Pinta-se um quadro perspetivando unicamente o aspeto passional da narrativa mitológica, com enfoque na bravura de Leandro em enfrentar a tempestade e na dedicação de Hero ao seu amor¹³. Noutra publicação, o autor sublinha a maneira como o discurso amoroso contribui para uma melhor compreensão da simbologia dos sentimentos e sua relação com a composição literária.¹⁴ As intenções pré-românticas portuguesas partem do desejo por reavivar as práticas poéticas, cansadas do racionalismo neoclássico, pela prática de uma escrita dramática e confessional. Bocage destaca-se dos seus contemporâneos pela afirmação desta nova estética. Martins declara: “(...) o maior drama expresso pela poesia de Bocage é constituído pelo facto de o poeta ter nascido num tempo que não era o seu. (...) Bocage apresenta-se, assim, aos olhos do leitor como um temperamento emotivo e romântico, mas aprisionado em moldes clássicos.”¹⁵ Esta aparente contradição na obra de Bocage é corroborada por Maria do Rosário Pontes, que diz que nela se

115

(...) opõe uma arte versificatória demasiadamente subjugada por um convencionalismo arcádico, e, logo, por um modelo epistemológico absolutista e clássico, a um temperamento de sobressaltos já românticos, cuja veemência se extravasa em amplas melodias onde a anterioridade se expõe – total e dilacerada – em falsos pudores.¹⁶

Mesmo manifestando novas sensibilidades, Bocage não poderia negar a tradição da qual é herdeiro. A poética da pura paixão ainda

13 Martins 2009: 129-130.

14 Martins 2012: 480.

15 Martins 1999: 24.

16 Pontes 2002: 485.

não tinha chegado em força aos círculos literários portugueses. É de interesse para esta breve reflexão uma vista pelas características classicistas que o autor não deixou para trás, articulando-as com a espiritualidade tipicamente bocagiana, como o seu “elmanismo”¹⁷, caracterizada por uma musicalidade na composição rítmica intercalada com cambiantes semânticos, transmissores de um sobressalto interior, que Pontes destaca como um traço pessoal da lírica bocagiana¹⁸. Entre estes traços clássicos, como aponta Maria Helena da Rocha Pereira, encontram-se alusões a mitos e a figuras mitológicas gregas e a própria composição sob a forma estrutural da cantata¹⁹, mas sobretudo a imitação dos grandes modelos, que são somados e associados a características do lirismo pré-romântico²⁰, como o *locus horrendus*, o elemento trágico das narrativas, e o conflito entre a razão e a paixão²¹.

Veremos como estas parcelas se aplicam, consoante a leitura bocagiana do mito de Leandro e Hero, o nosso objeto de estudo. Tendo em consideração a natureza do mito – o relato do amor trágico entre

116

17 Bocage escreveu sob o pseudónimo Elmano Sadino.

18 Pontes 2002: 486.

19 Rosário Pontes considera estes aspetos mostras de um lirismo preso à convencionalidade, que o autor chega a contrariar através dos seus câmbios rítmicos inquietos e do exagero na teatralidade descritiva (Pontes 2002: 490).

20 Álvaro Machado considera que a estética pré-romântica é essencialmente uma estética de transição. A sensibilidade pré-romântica não nega a tradição da poética de cariz iluminista; no entanto, recusa a sua estruturação essencialmente racionalista. A procura por uma definição expressa para esta tendência é derivada da procura da definição do romantismo propriamente dito. Passou, neste contexto, pela emergência das filosofias de Locke, Rousseau e Proust: a valorização da imanência dos signos advindos do mundo exterior, que contribuem para a compreensão da natureza através dos sentidos. A transição para a estética romântica fez-se paulatinamente; designa-se este período por pré-romântico, sendo marcado pelo progresso e pela demarcação das características fundacionais do romantismo, como a noção da canonização do poeta e do processo de elaboração da obra e o aparecimento da ideia da arte como um fim em si mesmo (Machado 1979: 23-25).

21 Pereira 1967-1968: 268-270.

jovens enamorados – é o preceito ideal para a pena de um Bocage em busca de novas matérias de expressão.

Como se explicou, não só o poeta português usufrui da narrativa de Leandro e Hero, como também faz referência a outras entidades míticas. As que saltam de imediato à vista são Nereu, senhor do mar Egeu, e as suas filhas Nereides: «Invocas o grão deus, que rege os mares;/ De teus rogos não cura, imoto e surdo. / Invocas de Nereu potente as filhas. / Elas ardem por ti, mas, invejosas/ Do objecto encantador que lhes preferes,/ Às marítimas fúrias te abandonam.» (vv. 71-76), Afrodite (ou Vénus): «Em ânsias implorando os Deuses todos, / E mais que todos o que em ti reinava, / A bem do afoito, desvelado amante,/ Ao Númen indulgente, à Mãe piedosa/ Mil incensos, mil vítimas votaste.» (vv. 123-127) e Amor: «Hero invocas, e Amor, e os Céus, e a Sorte» (vv. 77). Observam-se, ainda, inúmeras alusões a conceitos amplamente divulgados pelos clássicos: os Fados, o Destino e o Númen. Verifica-se também o amplo uso de latinismos, tanto no vocabulário – «Ao longe em celsa torre (...).» (vv. 23), «(...) No montuoso pélagos te arrojais.» (vv. 41), «(...) Forças a equórea, tímida braveza.» (vv. 49), «Nisto a procela horrísona recresce (...).» (vv. 52), «(...) E mais fácil tornar a undosa estrada (...).» (vv. 86), etc. – quanto na sintaxe, pela inserção dos verbos no final da frase e pelo uso da forma ablativa absoluta – «(...) Mas prevalece Amor, e, expulso o medo, / Forças a equórea, tímida braveza.» (vv. 47-48).», «(...) aberta a boca, / Parece que ainda quer, que ainda procura (...).» (vv. 160-161). Rocha Pereira realça que estas características “contribuem para dar à composição uma forma eminentemente clássica”²², que fornecem um claro contraste com a grande expressividade dos sentimentos envolvidos e transmitidos nos vários momentos do relato: o terror de Leandro, a ânsia de Hero, a agitação das águas e a opressão da escuridão. A persistência da perspectiva passional do relato demonstra uma transgressão das normas clássicas. Cândido Martins salienta, claro está,

22 Pereira 1967-1968: 302.

a intensidade e a fatalidade do amor de perdição, uma antecipação de certas propriedades do gosto romântico. Reparemos como a abertura do relato insiste numa representação terrível da Noite, acentuando a sua força opressora, descrevendo-a como um ser autoritário, tirano, ladeado pelos truculentos cúmplices, a Tristeza, o Silêncio, o Medo, a Solidão, o Amor e o Crime (vv. 1-9). É de destacar que o Amor é colocado junto destes princípios que de partida se tomam como negativos; uma ênfase no poder funesto da paixão amorosa, e um detalhe que de certo modo antecipa o que está para vir. Os maus agoiros são uma característica largamente expressa nas composições de sentimento romântico.

Segue-se a descrição da temerosa tempestade, que se estende para a descrição do estado do estreito como um todo (vv. 11-16). Martins destaca a utilização da vibrante -r- como chave fonética para a transmissão de emoções violentas. “Estes admiráveis versos onomatopaicos encenam o *teatro da catástrofe* [sic].”²³. Tudo isto colabora para a construção do *locus horrendus*. Iniciando o que Martins designa como o ciclo de Leandro, e apesar do cenário pouco entusiasmante que tem diante de si, o mancebo, guiado pelo feixe de luz no cimo da torre de Hero e incentivado pela paixão, faz-se ao mar: «Ao longe em celsa torre, estância cara/ De Hero, sol dos teus dias,/ O brilhante sinal, o amigo lume/ (Que no facho de Amor por ela aceso)/ Vês entre as sombras cintilar a espaços,/ E como ela te acena e te suspira.» (vv. 23-28). Após longos versos a elogiar a bravura de Leandro, que enfrenta os perigos da tempestade, por fim a violência das águas domina-lhe o corpo, circunstância acompanhada por uma breve interjeição: «Ah, Leandro infeliz! (...)» (vv. 62). Martins acredita que se introduz um segundo momento, onde o sujeito lírico passa a narrar o trágico fim do jovem amante com maior intensidade, entrando em *crescendo*. Podemos ver que o carácter musical da cantata não é desperdiçado. “Repare-se como a emotividade do sujeito poético aumenta consideravelmente,

118

23 Martins 1999: 93.

numa empatia com o trágico fim do amante condenado pelo Destino, através de um discurso inflamado e enfático, feito de acumulações e gradações”²⁴. «Procuras o distante, o caro lume, / Astro benigno, que te influi e guia, / Olhas, vês que te falta, / Que desapareceu, que jaz extinto;/ Suspiras, esmoreces, / Da tua doce luz desamparado.» (vv. 65-70). «Hero invocas, e Amor, e os Céus, e a Sorte;/ A sorte é implacável, / Dos males, que dispõe, não se arrepende, / Teus dias assinalou de um termo infausto.» (vv. 77-80). Entretanto, chega-se ao momento da morte de Leandro, um fim abrupto, embatendo contra a torre, inerte. «Abaixo, acima, co’as cavadas ondas/ Vai, vem mil vezes o infeliz mancebo.../ Ai! Já sem vida aqui, e ali vagueia/ À discrição do mar, e o mar com ele/ De Sesto às praias de súbito arremete;/ Dá contra a torre de Hero, ali rebenta, / E deixa o triste corpo à margem nua.» (vv. 99-105). E se não fosse trágico o suficiente, Hero continua expectante; contudo, antecipa o pior: «Tu entretanto, carinhosa amante, [introduz-se o ciclo de Hero]/ Que fazias (oh Céus!), que imaginavas?/ Solitária, anelando,/ Nas trevas espantosas,/ Nos soltos ventos, alterosos mares/ Lias de feio azar presságios feios.» (vv. 106-111). Vemos de novo a referência ao presságio negativo que Hero retira do ambiente envolvente. Amaldiçoa-se, pois foi ela mesma quem acendeu a chama em tão apavorante noite, porém, foi o desejo do destino que assim fosse: «Depois, cevando a revoltosa ideia/ Em terríveis imagens,/ Ora do moço audaz o usado arrojo / Reprovas contigo, / Ora a cega imprudência maldizias,/ Com que em tão desabrida, horrível noite / A perigosa senha aventuraras.../ Ah, triste! Contra ti não te conjures: / Foi lei dos fados a imprudência tua.» (vv. 128-136). Culmina este ciclo de Hero com o desvendar do corpo de Leandro. Decidiram os Fados amenizar o temporal, concluída a tarefa: «Farto o cruel Destino, / Adelgacera os ares, / Ao pego a mansidão restituíra/ Depois que a terna vítima saudosa/ Foi sufocada nas voragens feras» (vv. 141-145).

24 Martins 1999: 93.

Salienta-se a comoção do enunciador para com a atitude cruel dos Fados, que não pouparam a vida a um jovem apaixonado, deixando Hero em grande sofrimento, a esperar até ao raiar da manhã para ficar a saber do destino a que ficou entregue o homem que amava. Segue-se o seu destino, de igual miséria, atirando-se do cimo da sua torre, para morrer ao lado de Leandro, dilacerado pelas rochas: «Levada enfim de um ímpeto raivoso/ Te arremessas da torre, e dás e entregas/ O teu ai derradeiro ao mudo amante. / Lá jazem sobre a areia lutuosa/ As vítimas do Fado (...).» (vv. 172-176). É de referir o grande dramatismo que se revela nesta composição, de facto, como escreve Cândido Martins, eleva a escrita de Bocage ao nível da teatralidade, através do que já se pode verificar com uma metáforização quase fantástica dos acontecimentos e dos cenários, e também através da musicalidade, referida anteriormente²⁵. A seguinte questão poderá centrar-se no aparente conflito que se estabelece entre o *eros* e o que é apontado no final do poema: é erigido no lugar onde se encontraram os cadáveres dos amantes um padrão, onde se encontra uma epígrafe (vv. 185-187). Note-se como a própria natureza parece insistir em fazer desaparecer a história da paixão (vv. 188-194), só deixando intacta a parte final do escrito: «Aos dois amantes / De Abido e Sesto / Ardor funesto / Deu negro fim. / Foram-lhe algozes / Os seus extremos; / Mortais, amemos, / Mas não assim.» (vv. 195-202). Estas duas estrofes que fecham o poema refletem o apelo da tradição clássica à moderação. Conflituam a razão e a paixão, o *logos* e o *eros*. Poderemos recordar parte da Ode V de Horácio, que parece acompanhar bem a reflexão a propósito da cantata de Bocage: «Que grácil rapaz banhado em perfumes / Sobre um leito de rosas te abraça, Pirra, / dentro de uma gruta amorosa? (...) Ah, quantas vezes chorará/ a tua inconstante fidelidade e a dos deuses, / e, não habituado, o tomará de assombro o mar pelos ventos fustigado!» (vv. 1-8). Refere-se o sujeito lírico a

²⁵ Martins 1999: 46.

um jovem marinheiro que se dedica em demasia à amada, nota que ela, detém «inconstante fidelidade». «Ele que agora, crédulo, desfrutava de ti, áurea, / ele que te espera sempre livre, sempre amável, / não conhecendo tua dolosa aura!» (vv. 9-11). Não valerá muito o seu choro por ele quando, eventualmente, o jovem se perder no mar. Mesmo não encaixando concretamente na tradição do mito de Hero e Leandro, o exemplo desta ode poderá ajudar a explicar o conflito principal. O sujeito lírico claramente recomenda tento no expressar da paixão, por mais aliciante que ela seja, dando o exemplo de um jovem marinheiro encantado por uma mulher que julga tão dedicada à relação quanto ele; contudo, desconhece a sua natureza “variável”. Na cantata de Bocage, de facto, o sujeito refere que «Comedidas mãos» escreveram a «história triste», mas tudo aponta para a insistência numa recomendação semelhante: pelo facto de serem as últimas estrofes que sobrevivem no marco, exatamente aquelas que apelam à razão, coloca-se a hipótese da alusão a este traço usual da tradição greco-latina: a necessidade da moderação, marca do conflito permanente entre *logos* e *eros*, frequente no versejar bocagiano.

121

Notemos a escolha do poeta elmanista pelo episódio do trágico destino dos dois amantes, a escolha de relatar a noite tempestuosa que tomou a vida a Leandro, e a desgraçada descoberta do corpo por Hero, que se culpa pelo sucedido, por ter decidido acender o lume que o chamava até ela. Poderia ter escolhido o poeta dedicar a sua pena a compor versos sobre as visitas apaixonadas que Leandro fazia durante a noite, matéria que a tradição explorou com frequência. A este propósito, Rocha Pereira destaca no seu estudo as palavras do próprio Bocage:

Enquanto às composições originais, pode ser que se taxem de extensas as Cantatas de Hero, Inês e Medeia. Eis a minha justificação acerca da primeira (que é a mais longa) julguei interessantes todas as circunstâncias daquela desgraça, e sem colher um. Só passo

do Poema de Museu (a cujo exame remeto o leitor) deixei correr a fantasia pelo assunto patético, e nada lhe omiti, que pudesse comover, inserindo-lhe o mais que deu ao meu coração, porque o coração é que produz os versos que lhe dizem respeito.²⁶

Maria Madalena Fernandes Simões itera o trabalho do gramático Museu do mito com ênfase na tensão no primeiro encontro, no deslumbramento de Leandro e na beleza de Hero. Leandro e Hero apaixonam-se pela ação de Eros, caçador que atinge dois jovens de perfeita beleza com as suas setas de paixão. Este deus permite a morte de Leandro ao não interceder para a sua salvação, mas não deve ser assumido como o causador da mesma: “A inoperância de Eros não deve, todavia, ser considerada uma negligência a lamentar. O deus patrocinou deste modo o desfecho mais conveniente ao amor de Hero e Leandro.”²⁷ Leandro apercebe-se de que está a sofrer de amores, no entanto, permite que as suas ações sejam conduzidas pela paixão por Hero. A sua loucura amorosa acabará em desastre, como já se sabe:

Uma vez tocado pela paixão, Leandro submete-se inteiramente a esse poder invencível, que suplanta qualquer outro e o domina de repente (...). A loucura de amor e a decorrente perda de controlo sobre as acções humanas está também implícita na ousadia do apaixonado. De facto, veremos como a ousadia amorosa, fundamental no processo de sedução, ultrapassa os limites do convencional.²⁸

A composição de Museu é, de modo geral, a transposição em verso de toda a aventura de amor do casal, desde o primeiro avistamento, passando pelas sequências de visitas clandestinas e encontros de paixão

26 Bocage 1799 apud Pereira 1967-1968: 299-300.

27 Simões 2006: 32.

28 Simões 2006: 32.

ardente, e terminando numa morte a par; a conclusão conveniente da trama amorosa, como argumenta Simões. Poderemos dizer que Bocage, de modo talvez cáustico, também levou o componente trágico à sua conclusão conveniente: o patético, a que alude²⁹. À sequência do afogamento de Leandro e subsequente avistamento do corpo na base da torre, dedica Museu a parte final do poema:

*νείκεσε δ' ἀγριόθυμον ἐπεσβολήσιν ἀήτην/ ἤδη γὰρ φθιμένοιο μόρον
θέσπισσε Λεάνδρου/ εἰσέτι δηθύνοντος· ἐπ' ἀγρόπνοισιν ὄπωπαίς/ ἴστατο
κυμαίνουσα πολυκλαύστοισι μερίμναις./ ἦλυθε δ' Ἡριγένεια, καὶ οὐκ ἴδε
νυμφίον Ἡρώ./ πάντοθι δ' ὄμμα τίταινεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης,/ εἶ
που ἐσαθρήσειεν ἀλώμενον παρακοίτην/ λύχνου σβεννυμένοιο. παρὰ
κρηπίδα δὲ πύργου/ θρυπτόμενον σπιλάδεσσιν ὄτ' ἔδρακε νεκρὸν ἀκοίτην,
δαίδαλέον ῥήξασα περὶ στήθεσσι χιτῶνα,/ ῥοιζηδὸν προκάρηνος ἀπ'
ἠλιβάτου πέσε πύργου./ καὶ δ' Ἡρῶ τέθνηκε σὺν ἄλλυμένῳ παρακοίτην/
ἀλλήλων δ' ἀπόναντο καὶ ἐν πυμάτῳ περ ὀλέθρου.³⁰*

123

Love had confronted Fate, and Fate prevailed./ On every side a
barrier of waves stood/ Unscalable, and then broke in a great flood,/
That swept him hither and thither, till at length/ His feet grew
impotent, and all the strength/ In his unresting arms was spent
in vain,/ And the waves gripped his throat, that he should/ drain/
(...) And there at the tower's base,/ Beneath her on the rocks, she
saw him bleeding,/ And beaten into a mangled thing unheeding./
Frenzied, she rushed, and with her garments rent,/ Lept desperately
from the high battlement/ To draw her last breath at her husband's
side./ So Love, in Death itself, was satisfied.³¹

29 Vide nota 25.

30 Musaeus 1982: vv. 331-343.

31 Musaeus 1920: 26-27. À falta da tradução em Português da poesia de Museu, parece-nos mais razoável apresentar a tradução em Inglês a que acedemos.

Ovídio, nas suas *Heróides*, trata o mito de maneira similar. Destaquemos a perspetiva através das palavras de Leandro, onde se realiza um género de prolepse do fim a que o jovem está destinado. O autor latino coloca a ação num espaço temporal anterior ao trabalhado na cantata de Bocage:

sit tumidum paucis etiamnunc noctibus aequor,/ ire per invitas experiemur aquas;/ aut mihi continget felix audacia salvo,/ aut mors solliciti finis amoris erit!/ optabo tamen ut partis expellar in illas,/ et teneant portus naufraga membra tuos;/ flebis enim tactuque meum dignabere corpus/ et “mortis,” dices, “huic ego causa fui!”³²

E não sou menos confundida por uma imagem da noite de ontem, embora tenha sido purificada com sacrifícios que fiz; de facto, ao nascer da aurora, já a lanterna dormitava, à hora em que costumamos ver sonhos verdadeiros, caíram os fios dos dedos, largados pelo sono, e confiei à almofada a minha cabeça, para a suportar. Então, por meio das ondas batidas pelo vento, pareceu-me ver, sem margem para dúvida, um golfinho a nadar³³;

124

Veramente, nenhuma destas interpretações do mito chega ao nível de teatralidade que podemos ler na composição de Bocage. As composições dos dois autores clássicos são plenamente comedidas no tratamento da paixão amorosa de Hero e Leandro. A temática do amor de perdição alcança o seu auge com a estética romântica, que Bocage antecede, mas para a qual planta sementes, pelo menos no contexto português. Em nenhum dos dois excertos foi dada tal expressividade ao desespero sentido por Leandro no afogamento, ou à calamidade do suicídio de Hero, sublinhando-se a questão da força do amor

32 Ovídio 1914: vv. 193-200.

33 A tradução portuguesa é da autoria de C. Ascenso André 2016: 194.

passional. Bocage conseguiu tomar um mito conhecido e explorado pela tradição que o precede, renovando-o, transmitindo-lhe novos valores, sem comprometer a base a que se afiliou.

CONCLUSÃO

Hernâni Cidade vê em Bocage um autor frustrado, condenado à repetição de convenções retóricas que considerava datadas, manifestando, neste sentido, uma lírica de rancores e angústias exacerbadas. Cândido Martins, no entanto, demonstra, no tratamento do mito antigo de Leandro e Hero pelo poeta elmanista, um instrumento ativo na busca pela compreensão da obra deste verzejador à procura de novos meios de expressão poética, sobressaindo a técnica combinatória da estética clássica com o que se consideravam motivos novos. Morrendo prematuramente, vítima de um aneurisma, ficaria Bocage para a História da Literatura Portuguesa como um marco imprescindível das sensibilidades pré-românticas ao nível nacional. Lembremo-nos que a tradição clássica guardava uma definição concreta do que podia ser entendido como original, um processo que recorria da *imitatio*. Ficará para outro debate se é válido considerar que Bocage tenha superado os seus antecessores. Todavia, não podemos deixar de lhe atribuir a virtude do respeito pelas raízes. Assim escreve Rocha Pereira:

125

Estamos assim perante uma obra da maturidade do poeta, em que, partindo de um motivo grego, o autor criou livremente, seguindo a sua fantasia lhe ditava, mantendo-se embora dentro do equilíbrio de expressão próprio dos modelos. Neste criar de temas, por mais gastos que fossem, se contém uma grande parte da lição dos clássicos.

Eis por que nos parece que a presença do legado greco-latino na obra de Bocage não é uma mera sobrevivência do passado, a

custo tolerável ao leitor em busca de indícios do novo movimento literário que vai despontar, mas deve antes considerar-se como uma força actuante, que não se limita à repetição de desbotados tópicos de escola, ou mesmo até ao papel, já de si meritório, de elemento purificador da linguagem, mas inspira algumas das suas mais admiráveis composições.³⁴

Para Hernâni Cidade, reside em Bocage forte compaixão pela dor alheia³⁵. O sujeito poético de Elmano Sadino faz das dores de outrem as suas próprias dores. O sujeito lírico da *Cantata* que exploramos é movido pelo terrível espetáculo de morte que transmite, mostrando-se profundamente deprimido pela cena que se compõe: sofre com a visão de Leandro a ser destroçado pelas ferozes ondas e clama de dor no mesmo tom que Hero, quando descobre o corpo, e enfim, comove-se com a perdição de dois jovens apaixonados, ele pela tremenda força da natureza que o domina e ela pelas próprias mãos, consumida pela culpa. Enquanto poeta, viveu Bocage uma fase transitória no continente europeu; é educado na época clássica, mas anuncia a época romântica. Incorpora as duas feições, a mais racional, subserviente às regras, mas revela o salto para um novo entendimento do Homem e da sua condição espiritual e íntima.

126

BIBLIOGRAFIA

Bocage, M. M. B. (s.d.), “À morte de Leandro e Hero”, <<https://purl.pt/1276/1/poemas1.html>> (último acesso a 17/03/2024).

Cidade, H. (2005, 2ª ed.), *Bocage*, Lisboa.

Lopes, O. & Saraiva, A. J. (1985, 13ª ed.), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, 635-670.

34 Pereira 1967-1968: 302.

35 Cidade 2005: 88.

- Machado, A. M. (1999), “Pré-Romantismo: estética de transição”, in Carlos Reis e Maria da Natividade Pires (coords.), *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Romantismo*, Lisboa, 34-37.
- Martins, J. C. O. (1999), *Para Uma Leitura da Poesia de Bocage*, Lisboa.
- Martins, J. C. O. (2000), *Para Uma Leitura da Poesia Neoclássica e Pré-romântica*, Lisboa, Presença.
- Martins, J. C. O. (2009), “Recepção do mito de Leandro e Hero na poesia portuguesa: do renascimento à arcádia neoclássica”, *Revista Portuguesa de Humanidades. Estudos Literários*, 13-2, Braga, 103-138.
- Martins, J. C. O. (2012), “Recepção do mito de Leandro e Hero: da sensibilidade pré-romântica ao pós-romantismo”, in M. A. Gonçalves; M. J. Lopes; A. P. Pinto; J. A. C. da Silva (orgs.), *Mitos e Heróis. A Expressão do Imaginário*, Publicações da Faculdade de Filosofia - Universidade Católica Portuguesa, 479-502.
- Musaeus (1920), *Hero and Leander*, translation by E. Sikes, London, 26-27. Disponível em <<https://archive.org/details/heroandleander00musauoft/mode/2up>> (último acesso a 26/06/2024).
- Musaeus (1982), *Hero et Leander. Edidit Henricus Livrea, Adiuuante Paulo Eleuteri, Strümpfel, Manfred* (dir.), Leipzig, vv. 331-343. Disponível em: <<https://archive.org/details/heroetleander0000musa/page/16/mode/2up>> (último acesso a 26/06/2024)
- Ovídio (2016), *Heroides*, trad. de Carlos Ascenso André, Lisboa.
- Pereira, M. Helena da Rocha (1967-1968), “Bocage e o legado clássico”, *Humanitas*, 19-20, Coimbra, 267-302.
- Pimentel, Maria Cristina (org.) (2012), *Hero e Leandro: Leituras de um Mito. Ovídio, Museu, Marlowe, Bem Jonson, Seguida de uma Antologia de Autores Portugueses*, Lisboa.
- Pontes, M. R. (2002), “Manuel Maria Barbosa do Bocage: da poesia como vida e do dilaceramento como destino”, in J. A. Carvalho e M. L. G. Pires (coords.), *História da Literatura Portuguesa. Da Época do Barroco ao Pré-Romantismo*, Lisboa.
- Silva, V. M. Aguiar e (1988, 5ª ed.), *Teoria da Literatura*, Coimbra.
- Simões, M. M. F. (2006), *A Demanda do Amor e o Amor da Demanda: Leituras de Hero e Leandro de Museu*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ANEXO

À MORTE DE LEANDRO E HERO

De horrenda cerração c'roadada, a Noite
Surgira há muito da ciméria gruta;
Tapando o longo céu co'as asas longas
Reina em meio Universo:
Ocupam-lhe os degraus do negro trono
A Tristeza, o Silêncio,
O Medo, a Solidão, o Amor e o Crime;
Voam-lhe em roda lúgubres fantasmas,
Aves sinistras pousam-lhe no grémio.
Eis manso e manso as nuvens se entume-
cem,
Eis o líquido peso
Rompe os enormes, carregados bojos,
Em torrentes sussurra e cai na terra.
Rebentam furacões, flamejam raios,
O estrondoso trovão no céu rebrama,
O Helesponto nas rochas ferve e ronca.
Tu, abideno amante,
Tu velas neste horror com a saudade,
Já corres insofrido às ermas praias,
Donde é teu uso arremessar-te ao pego,
E, destro nadador, talhando as vagas,
Teus gostos demandar na oposta margem.
Ao longe em celsa torre, estância cara
De Hero, sol dos teus dias,
O brilhante sinal, o amigo lume
(Que é no facho de Amor por ela aceso)
Vês entre as sombras cintilar a espaços,
E como que te acena e te suspira.
Debalde o mar bramindo, o céu troando
Teu ímpeto ameaçam;
Ardem-te n'alma os sôfregos desejos,
Fulgurante ilusão, doirando as trevas,
Num quadro tentador te of'rece aos olhos

Glórias a furto, vívidos prazeres,
Doces mistérios, que da luz se temem.
A sagaz Esperança
Te reforça, te incita,
Jura aplacar-te o ar, pôr freio às ondas,
Dar-te aos suspiros da suave amada.
Atento à meiga voz, que atrai, que mente,
No montuoso pélago te arrojas.
À queda repentina alteia um grito
O corvo grasnador na dextra parte,
E os Ecos, despertando ao som medonho,
Gemem nas brutas, cavernosas fragas.
O triste agoiro te arrepiava as carnes,
Teus cabelos erriça;
Mas prevalece Amor e, expulso o medo,
Forças a equórea, tímida braveza.
Metade já do trânsito afanoso
Indústria e robustez vencido haviam.
Nisto a procela horríssonas recresce,
Tingem sombras do Inferno os véus da
noite,
Que o súbito relâmpago retalha;
Braveja o mar, aos astros se remontam
Serras e serras de fervente espuma;
Carrancudos tufões arreatados,
Dobrando a força, a raiva, lutam, berram
E revolvem do pélago as entranhas;
Rochedo imóvel, aferrado à terra,
Rebate apenas o horroroso assalto...
Ah, Leandro infeliz! Tu já fraqueias,
A destreza, o vigor nas mãos, nas plantas
Já, mísero amador, já te falecem.
Procuras o distante, o caro lume,
Astro benigno, que te influi e guia,

Olhas, vês que te falta,
 Que desapareceu, que jaz extinto;
 Suspiras, esmoreces,
 Da tua doce luz desamparado.
 Invocas o grão deus, que rege os mares;
 De teus rogos não cura, imoto e surdo.
 Invocas de Nereu potente as filhas.
 Elas ardem por ti, mas, invejosas
 Do objecto encantador que lhes preferes,
 Às marítimas fúrias te abandonam.
 Hero invocas, e Amor, e os Céus, e a Sorte;
 A Sorte é implacável,
 Dos males, que dispõe, não se arrepende,
 Teus dias sinalou de um termo infausto.
 Debalde te auxilia o deus mimoso,
 O alado criador de teus suspiros,
 Dos amorosos bens, que desfrutaste;
 O facho luminoso em vão meneia
 Para encurtar-te as sombras,
 E mais fácil tornar a undosa estrada;
 Em vão com as asas brandas
 Tenta arrasar os orgulhosos mares.
 Sobre altos escarcéus o Fado escuro
 Folga, triunfa e reina;
 Punge, ameaça, desespera os ventos,
 Enrola a morte nas horrendas vagas.
 Ela, pronta a seu mando, ela acomete
 O deplorável moço.
 Eis dos olhos gentis lhe turva o lume,
 O tardo movimento eis lhe sopeia,
 Pelas águas o embebe, e de Hero o nome
 Do ansioso coração num ai lhe arranca.
 Abaixo, acima, co'as cavadas ondas
 Vai, vem mil vezes o infeliz mancebo...
 Ai! Já sem vida aqui, e ali vagueia
 À discrição do mar, e o mar com ele
 De Sesto às praias súbito arremete;

Dá contra a torre de Hero, ali rebenta,
 E deixa o triste corpo à margem nua.
 Tu entretanto, carinhosa amante,
 Que fazias (oh, Céus!), que imaginavas?
 Solitária, anelando,
 Nas trevas espantosas,
 Nos soltos ventos, alterosos mares
 Lias de feio azar presságios feios.
 Em torno à viva luz que vigiavas
 (Que em raro véu com arte envolto havias,
 Resguardando-a dos ares indignados),
 Em torno à viva luz eis de improviso
 Negro insecto voou, zuniu três vezes,
 E à terceira apagou a esperta chama
 (Foi no ponto funesto em que o mancebo
 Com teu nome adoçou o extremo arranco);
 Do repentino assombro espavorida,
 Atónita, convulsa
 O agoirado clarão não renovaste.
 Em ânsias implorando os Deuses todos,
 E mais que todos o que em ti reinava,
 A bem do afoito, desvelado amante,
 Ao Númen indulgente, à Mãe piedosa
 Mil incenses, mil vítimas votaste.
 Depois, cevando a revoltosa ideia
 Em terríveis imagens,
 Ora do moço audaz o usado arrojo
 Reprovas contigo,
 Ora a cega imprudência maldizias,
 Com que em tão desabrida horrível noite
 A perigosa senha aventuraras...
 Ah, triste! Contra ti não te conjures:
 Foi lei dos fados a imprudência tua.
 Hero, desanimada,
 Metida em profundíssimo letargo,
 Jaz sem tino e sem voz, até que aponta
 A purpúrea manhã no céu já ledó.

Farto o cruel Destino,
 Adelgaçara os ares,
 Ao pego a mansidão restituíra,
 Depois que a terna vítima saudosa
 Foi sufocada nas voragens feras.
 Ele, o duro opressor dos desditosos,
 Ele do almo prazer, que os dois gozaram,
 Está vingado em parte, e da vingança
 À Desesperação comete o resto.
 Hero, ah, Hero infeliz! Tu pelas águas
 Húmida vista, suspirando, alongas.
 Não vês o nadador por quem desmaias,
 O teu bem não flutua
 Pelas ondas desertas.
 Eis a consternação te inclina os olhos
 À pedregosa areia
 Onde o desventurado está sem alma.
 Que vista! Que terror! As alvas carnes,
 Rotas nas rochas pelo embate undoso,
 Inda gotejam sangue; aberta a boca,
 Parece que inda quer, que inda procura
 Chamar-te, ó Hero, murmurar teu nome.
 No espectáculo horrendo,
 Mísera, tu reparas;
 Tu... Céus! Não lhe acudis?! Tu reconheces
 O querido semblante, o conpo amado,
 Entre as sombras da morte inda formoso:
 Com palidez, que a pinta.
 Gritas, arquejas, desesperas, fremes,
 Deitas as mãos de neve às tranças de oiro,
 E as tranças de oiro, delirando, arrancas.
 Levada enfim de um ímpeto raivoso
 Te arremessas da torre, e dás e entregas
 O teu ai derradeiro ao mudo amante.
 Lá jazem sobre a areia lutuosa
 As vítimas do Fado;
 Nas angústias mortais a linda moça

Inda, estendendo os amorosos braços,
 Tenta apertar o suspirado objecto.
 Apiedados delfins nas ondas surgem,
 E altos sons (oh, prodígio!) derramando,
 Lamentam junto à praia o duro caso:
 As mesmas ninfas invejosas de Hero
 Soluçam de pesar nos vítreos lares.
 Um marmóreo padrão se erige em breve;
 Compadecidas mãos a história triste
 Gravam na lisa pedra; a pedra existe,
 Mas o monstro voraz que rói penedos,
 Comendo em parte a fúnebre escritura,
 Só deixa soletrar-lhe
 O remate piedoso,
 Em meus piedosos versos trasladado:
 Carpido ao som da lira
 Inda agora de ouvi-lo Amor suspira.

Aos dois amantes
 De Abido e Sesto
 Ardor funesto
 Deu negro fim.

Foram-lhe algozes
 Os seus extremos;
 Mortais, amemos,
 Mas não assim.³⁶

36 Bocage s. d., “À morte de Leandro e Hero”, <<https://purl.pt/1276/1/poemas1.html>> [último acesso a 17/03/2024].

AS TERMÓPILAS NA POESIA DE FERNANDO CABRITA*

THE THERMOPYLAE IN THE POETRY OF FERNANDO CABRITA

ADRIANA NOGUEIRA

UNIVERSIDADE DO ALGARVE/ CECH - UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ANOGUEIR@UALG.PT/ ANOGUEIR@GMAIL.COM

HTTPS://ORCID: 0000-0002-5709-6870

TEXTO RECEBIDO EM / TEXT SUBMITTED ON: 29/05/2024

TEXTO APROVADO EM / TEXT APPROVED ON: 29/07/2024

Resumo: Como pode a poesia portuguesa contemporânea dialogar com a história grega? Como pode ultrapassar a barreira das referências genéricas eruditas? Poderá assumir-se como uma forma de ler a história contemporânea? Pretendemos encontrar respostas a estas perguntas, através do modo como o episódio das Termópilas surge na poesia de Fernando Cabrita. Começámos por enquadrar a batalha na fonte herodotiana e delineámos marcas da receção de alguns dos seus aspetos mais populares. Interessou-nos, ainda, analisar como este episódio concreto da história grega poderia ser uma forma de leitura de vivências da história portuguesa no último terço do século XX. Na análise do poema, procurámos as temáticas universais que nos permitem compreender a contemporaneidade, funcionando as referências históricas como catacreses poéticas.

131

* Este trabalho é financiado com Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00196/2020.

Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea, poeta Fernando Cabrita, história grega, recepção da antiguidade, Termópilas

Abstract: How can contemporary Portuguese poetry dialogue with Greek history? How can it overcome the barrier of erudite generic references? Could it be assumed as a way of reading contemporary history? We intend to find answers to these questions, through the way the Thermopylae episode appears in Fernando Cabrita's poetry. We started by framing the battle within the Herodotean source and outlined marks of the reception of some of its most popular aspects. We were also interested in analysing how this specific episode of Greek history could be a way of reading experiences of Portuguese history in the last third of the 20th century. In the analysis of the poem, we sought universal themes that allow us to understand contemporaneity, with historical references functioning as poetic catachresis.

132

Keywords: Portuguese Contemporary Poetry, Poet Fernando Cabrita, Greek History, Classical Reception, Thermopylae

1. INTRODUÇÃO

“Ou quem, com quatro mil Lacedemónios,
o passo de Termópilas defende”
Luís Vaz de Camões, *Lusíadas*, 10, 1.

A recepção dos clássicos na literatura portuguesa é uma área de pesquisa plenamente estabelecida em Portugal. Para isso, muito contribuíram quer os inúmeros estudos de Maria Helena da Rocha Pereira,¹ que validaram o crescente interesse que se vinha a sentir nos estudos clássicos, quer

1 Recolhidos em antologias, como Rocha Pereira 1972 (²2008), 1988 (²2012a) e 2019.

a dedicação de Victor Jabouille à ciência dos mitos, quer os temas de muitos encontros, nomeadamente o do primeiro congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, em 1998, intitulado *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, que se posicionou a favor de uma valorização da receção. A quantidade de livros de ensaios e artigos, publicados por várias universidades portuguesas, em revistas ou volumes autónomos, sobre esta temática, tem aumentado, tendo os dois Centros de Investigação da área dos estudos Clássicos mantido este tema produtivo. Destaco os colóquios bianuais, promovidos, ininterruptamente, desde 2011,² pelo Centro de Estudos Clássicos (CEC) da Universidade de Lisboa, que têm congregado tanto estudiosos como autores, resultando daí publicações regulares, bem como o projeto Complementar “Reescrita do Mito”, do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH) da Universidade de Coimbra.³

No âmbito da receção da antiguidade na poesia contemporânea, destaca-se a mitologia como temática preponderante. O que não surpreende, visto os mitos ainda ecoarem na vida de hoje, ganhando novas configurações na nossa realidade, refletindo sentimentos e atos cujas expressões mais intensas (e.g. amor, ódio, perda, abandono, guerra, violência) não parecem difíceis de entender. Os mitos conseguem falar pelos poetas e dizer muito mais por menos palavras, recorrendo às imagens mentais que a sua simples nomeação evoca na memória coletiva.

Apesar de menos frequente, também a história antiga vai sendo aludida em diversos poetas, como em António Gedeão (e.g. “Poema do alegre desespero”, no *Linhas de Força*, 1967), Sophia (e.g. “Crepúsculo dos Deuses”, in *Geografia*, 1967) ou Manuel Alegre (e.g. “Discurso de Péricles

133

² *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura*, que, a partir do terceiro encontro, passou a incluir, no subtítulo, *Presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa*. Em novembro de 2023, foram publicadas as atas do sexto congresso, de 2022.

³ Que inclui publicações em editoras internacionais, como a Brill (em 2017, *Portrayals of Antigone in Portugal*, <https://brill.com/display/title/34436>, e 2018, *Portraits of Medea in Portugal*, <https://brill.com/edcollbook/title/38070>); e a Cambridge Scholars Publishing (em 2022, *Classical Tradition in Portuguese and Brazilian Poetry*, <https://www.cambridgescholars.com/product/978-1-5275-8118-0>).

aos Atenienses”, in *Chegar Aqui*, 1984), corroborando a veracidade da afirmação de Rocha Pereira: “no caso português, pode dizer-se que quase não há um poeta, pelo menos entre os maiores, que não revele com frequência, na escolha dos temas, na alusão, ora clara, ora fugidia, ao mito, a interiorização da matriz cultural greco-latina”.⁴

2. FERNANDO CABRITA E A HISTÓRIA GREGA

Advogado e poeta, Fernando Cabrita (Olhão, 10 de dezembro de 1954) é autor de uma extensa obra, premiada⁵ e traduzida para várias línguas, onde raramente faltam referências à antiguidade (ausentes apenas nos dois primeiros livros, de 1988 e de 1995), tanto de mitologia como de história.

Nos poemas de Cabrita, a “interiorização” referida por Rocha Pereira reflete-se quer em temas da antiguidade, quer em alusões em torno de um grupo de temáticas que se evidenciam, nomeadamente o espaço geográfico meridional; as múltiplas viagens e o regresso a casa; o Sul; a sociedade (incluindo uma vertente histórica) e uma cidadania ativa, que espelham as preocupações e os interesses do poeta. O mundo antigo, nas suas múltiplas dimensões, surge, naturalmente, como uma resposta poética para que uma voz que se pretende interventiva atinja um maior alcance.

4 Pereira 2019: 20.

5 Destacamos apenas as obras premiadas: *Os Amantes em Silêncio* (Prémio Sílex), Lisboa, 1980; *Verão e Outros Poemas* (Prémio Cidade de Olhão), Olhão, 1987; *Visões de Marim* (Prémio Emiliano da Costa), Faro, 1987 (com António Ventura); *O Portão das Colinas do Nada* (Prémio Oliva Guerra), Sintra, 1988; *Noites de Sevilha* (Prémio João de Deus), Silves, 1995; *As Visitas de Cronos* (Prémio Nacional de Poesia João de Deus), Silves, 1997; *O Livro da Casa* (Prémio Nacional de Poesia Mário Viegas), Santarém, 2009; *Ode à Liberdade e Outros Poemas* (Prémio Internacional de Poesia “Palavra Ibérica”), 2010. Teve ainda duas menções honrosas com *O Funeral do Rei Chino e outras histórias* (Prémio Literário Florbela Espanca /Narrativa), Vila Viçosa, 2011; *Tu Eras o Cervo que Fugia Depois de Haver-me Ferido* (Prémio Literário João da Silva Correia /Poesia), S. João da Madeira, 2019; e *Língua Portuguesa* (Prémio Literário da Lusofonia Professor Adriano Moreira 2023), Bragança, 2024.

A sua poesia está repleta de citações diretas e indiretas de autores e obras, de várias épocas e nacionalidades, de quem o poeta se assume devedor e herdeiro. No entanto, neste trabalho, vamo-nos restringir ao mundo grego e, mais especificamente, a um episódio da sua história: a batalha das Termópilas.

Desta vasta possibilidade de trabalho, escolhemos um dos poemas com temática de história grega, expressa imediatamente no título: “Lamento do soldado grego depois da morte nas Termópilas”.

Publicado em 1997, nele recorre a imagens mentais a que as evocações de certos nomes apelam, como “Termópilas”, “Xerxes”, “Persas” ou “Leónidas”. Estes nomes terão, na criação poética, um alcance diferente dos mitos, mas não menos eficaz, pois, enquanto estes, todos os reconhecem como histórias e lendas (independentemente de se poder crer que possa ter havido um cenário real),⁶ aqueles pertencem à esfera da realidade. Uma realidade antiga, mas documentada e com consequências em pessoas concretas e no mundo, sem intervenções divinas. Este recurso pode permitir uma maior aproximação ao leitor e à sua condição.

Partindo das palavras de Aristóteles na *Poética* 1451b8 (quando nos diz que “a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular”),⁷ faremos uma viagem à história para, através dos particulares, afirmar o universal deste poema de Fernando Cabrita.

135

3. A BATALHA DAS TERMÓPILAS

Dez anos após a derrota do rei persa Dario I, em Maratona, em 490 a.C., o seu filho, Xerxes I, decide retomar o propósito de conquistar as cidades gregas, iniciando o que se chamou de Segunda Invasão Persa.

⁶ Como sumariado por Rocha Pereira 2012b: 49-68, a propósito de Troia.

⁷ Tradução de Valente 2004.

Assim, em 480 a.C., travaram-se importantes confrontos, que culminaram com a vitória dos gregos, não sem que, antes, estes tenham sofrido também derrotas.

Entre as várias batalhas, destacou-se a que aconteceu no desfiladeiro das Termópilas, no pico do verão daquele ano, entre os dias 17 e 23 de julho, mais concretamente, entre 21 e 23, segundo cálculos recentes.⁸

Uma das razões que terá levado à repercussão que teve ao longo dos tempos (tendo a sua fama chegado aos nossos dias, nomeadamente a este poema em análise) e que o nome “Termópilas” tenha perdurado como fonte de inspiração, prende-se, certamente, com a desigualdade do número de homens das tropas em confronto. Heródoto, historiador grego do séc. V a. C., que escreve as suas *Histórias* cerca de meio século depois destes acontecimentos,⁹ diz (7.202) que os gregos eram acima de 3100, e refere a existência de uma inscrição onde se podia ler que teriam formado um contingente de 4000 homens (7.228). Independentemente de os números indicados por Heródoto estarem corretos¹⁰, tal não altera a discrepância entre estes e os homens de Xerxes, sob o comando do próprio Grande Rei.

Porém, nos últimos dias de confronto, Leónidas, rei de Esparta, que estava no comando daquela expedição, percebendo que a derrota era inevitável, dispensou os aliados, tendo ficado apenas com a sua guarda avançada, composta por 300 soldados esparciatas (que constituíam uma tropa de elite), acompanhado por 700 Téspios, que se recusaram a bater em retirada.

A história de 300 Espartanos, liderados por Leónidas, mortos no estreito de Termópilas pelas tropas persas de Xerxes encheu o

8 Gongaki et al. 2021: 81-99. Esta data antecipa muitas outras adotadas por vários autores, como meados de agosto (Green 2006: 137).

9 A datação mais comumente aceite para a publicação é a de c.430 a.C. Cf. Rocha Pereira 1994: xxvi. O historiador grego Heródoto viveu no séc. V a.C., aproximadamente, entre 484 a.C. e 425 a.C.

10 Cartledge 2007: 139 aponta para um contingente de cerca de 7000 gregos.

imaginário de muitos jovens, muito antes do impacto das bandas desenhadas ou dos filmes¹¹ que, já neste século, divulgaram, de uma forma romanceada e ficcional (sem nenhum desprimor, pois essa é característica da liberdade criativa), aquele momento da história grega. A ideia de um grupo de 300 homens enfrentarem um exército tão potente como o Persa, sabendo qual o desfecho que os esperava, continua a não deixar indiferentes os ouvintes e leitores.

Esta bravura, realçada pela diferença no número de homens de ambos os exércitos, acompanhada de frases lapidares que ficaram para a história, contribuiu para a mitificação deste episódio.

4. O POEMA

“Dos que morreram nas Termópilas,
glorioso é o destino, bela a morte.
É seu túmulo um altar; em vez de gemidos, a sua lembrança:
o pranto se volve em elogio (...)”
Simónides de Ceos¹²

137

11 Como *300 Spartans*, filme de Rudolph Maté, de 1962, que inspirou a banda desenhada *300*, de Frank Miller e Lynn Varley (1998), que, por sua vez, esteve na base do filme homónimo, de Zack Snyder, de 2006. Este realizador foi o argumentista do filme *Xerxes: The Fall of the House of Darius and the Rise of Alexander*, de Noam Murro, de 2014, tendo-se inspirado numa banda desenhada com o mesmo nome, também de Frank Miller, que só viria a ser publicada em 2018. Para ler mais sobre Espartanos na cultura popular, cf. Stafford 2016.

12 Tradução de Rocha Pereira 2009. Este poeta, natural de Ceos, a ilha do arquipélago das Cíclades mais próxima de Atenas, viveu entre c. 556-468 a.C. A epígrafe que escolhemos para esta segunda parte remete para o impacto que a batalha teve na época. A ele, que escreveu sobre temas militares, é-lhe atribuída a autoria de vários poemas sobre esta temática. A epígrafe estaria inscrita no sepulcro dos que morreram e aqueles primeiros versos continuam assim: “Esta pedra tumular/ não a destruirá o bolor, nem o tempo que tudo vence. / Esta sepultura de homens corajosos escolheu para a guardar a fama excelsa da Grécia. Testemunha-o Leónidas,/ rei de Esparta, que deixou o ornamento de uma grande valentia/ e um renome imperecível.”

“Lamento do soldado grego depois da morte nas Termópilas”¹³

Pensei jamais que fora assim a morte
 com tanta voracidade
 sobre nós, como a sombra, a abater-se.
 Trezentos éramos
 Todos com rostos de homens 5
 E histórias felizes que recordar
 E amores
 E juventudes que mal ainda percebêramos
 – e já Megisto, que lê o futuro nos cadáveres e nas aves
 nos predisse a morte ao amanhecer. 10
 e no entanto sorriamos
 e cantávamos as velhas canções de guerra
 que nos haviam ensinado nossos pais:
 e marchávamos
 lado a lado, 15
 ombro a ombro,
 sabendo embora que cada passo era já o último
 naqueles trilhos duros
 e que as nossas sandálias não tocariam
 o chão do regresso; 20
 e no entanto íamos como irmãos do vento
 bravos e quase imortais como deuses
 e tão audazes como as marés que crescem
 – e no campo de Xerxes já contudo a nossa
 morte longamente era tecida. 25

Pensei jamais que fora assim a morte
 com tantas tão inúmeras flechas...

138

13 A numeração dos versos é nossa, para facilitar a sua referência.

Trezentos éramos
 e sabíamos que os deuses escutavam
 já a nossa ausência; 30
 mas na terra cravámos as nossas lanças
 para que não tivesse o inimigo
 o vil troféu,
 o corpo de Leónidas,
 o que mesmo morto não deixou o seu povo.
 Fomos, como a primavera, uma ténue passagem 35
 em que houve águas e diamantes e luas.
 Efiáltes, o traidor,
 terá agora toda a eternidade dos infernos
 para recordar quantos cadáveres impolutos
 entre fragas e penhascos só a morte derrubou. 40
 Como a primavera chegámos
 com cânticos e liras
 e os nossos braços eram rijos 139
 e as nossas vozes suaves
 e os nossos corações corajosos e livres 45
 – e como a primavera tivemos essa breve luz
 que a morte invejosa arrebatou.
 Alguém nos chorará lá longe, nas cidades.
 Uma voz decerto recordará os que ontem foram vivos.
 Velhos pais arderão aos deuses fogos sagrados 50
 em intenção dos filhos mortos – e nós marcharemos lá,
 nesses largos prados em que serenos e eternos,
 já livres de toda a raiva e de todo o medo, junto aos anjos se-
 remos como pássaros.
 Pensei jamais que fosse tão vasta a morte,
 pensei jamais... 55

O título situa-nos no espaço (naquela batalha específica, “Termópilas”) e do lado dos Gregos. Ao chamar-lhe “Lamento”, evoca-nos um *threnos*, não de alguém sobre o morto, mas deste sobre si próprio.¹⁴ Também nos situa no tempo: “depois da morte”. Somos, deste modo, convidados a partilhar o discurso íntimo de um soldado que se lamenta no Além. Porém, este soldado é identificado com um determinante definido “o soldado”, o que, sem um referente, toma o sentido de todos os soldados: é um, mas poderia ser cada um dos que morreram.

Os primeiros versos começam na primeira pessoa, captando, de imediato, a nossa *benevolentia*, ao revelar a ignorância do que lhe acontecera, isto é, de toda a magnitude da morte, tal como se passa com cada um de nós: “Pensei jamais que fora assim a morte” (v.1.). Nós sabemos, pela história, e ele, participante implicado, confirma que foi uma morte partilhada com os companheiros (o *eu* passa a *nós*): caiu “sobre nós, como sombra, a abater-se” (v.3). O modo como aconteceu “com tanta voracidade” (v.2) remete para um momento em que já tinha sido anunciado que seria como uma sombra, através de uma das míticas frases atribuídas ao líder espartano. No entanto, as fontes gregas mais antigas divergem das da época romana, no que respeita à sua autoria.

Heródoto, no séc. V a.C., atribui-a a Diéneces: “diz-se que o homem mais excelente de todos é o esparciata Diéneces; conta-se que disse estas palavras, antes de iniciarem os confrontos com os Medos: quando, por um indivíduo de Tráquis, soube que, sempre que os bárbaros disparavam flechas, tapavam o sol sob uma enorme quantidade de setas, tão numerosos eles eram, (2) não se amedrontando com o que era dito e ignorando o número de Medos, disse que o forasteiro de Tráquis lhe deu boas notícias, se, tapando os Medos o sol, o combate contra eles seria à sombra e não ao sol” (7.226)¹⁵.

14 Recordando o *threnon... emon*, de Cassandra (Êsquilo, *Agamémnon* 1322-3).

15 Se não houver indicação em contrário, as traduções são da nossa responsabilidade.

No séc. I a.C., Cícero, nos *Diálogos em Túsculo*, 1.42.101, também a refere, sem, contudo, identificar o autor. Todavia, como, um pouco antes, menciona Leónidas, induz o leitor a considerar que é deste que se trata: “Durante uma troca de palavras, um soldado do exército persa observou com jactância: ‘Serão tão numerosos os dardos e setas que lançaremos sobre vós que nem conseguireis ver o sol!’ ‘Ótimo!’ – respondeu <um Espartano>. – ‘Assim combateremos à sombra!’”¹⁶.

Por fim, Plutarco, no séc. I-II d.C., insere-a, assertivamente, nos ditos de Leónidas: “Quando alguém lhe disse ‘por causa das setas dos bárbaros não é possível ver o sol’, respondeu ‘Então não seria agradável se combatêssemos contra eles à sombra?’” (*Apoph.* 225B).

Fernando Cabrita, em *Vida - um Poema*, Livro 5, poema XVI, alude claramente a ela, quando o sujeito poético se dirige diretamente a Leónidas e reproduz a frase que a este é popularmente atribuída: “Também combateremos à sombra, Leónidas rei, também”.¹⁷

E, assim, a morte é aqui referida como “a sombra”, com o definido, mais uma vez, a determinar e a comparar: a morte é como a sombra.

Após o primeiro período, o *nós* prevalece, sendo intercalado com um *eu* apenas quando há uma repetição do primeiro verso, a meio do poema e nos dois finais, funcionando este *eu* como elemento de circularidade: há um espanto inicial com a morte, que se mantém até ao fim, como se a composição poética fosse um recordar da vida (de antes e durante a guerra) que a morte interrompeu, como se o pensamento sobre a morte não tivesse contemplado a forma que ela assumiria, traduzido pelo advérbio de modo: “Pensei jamais que fora **assim**¹⁸ a morte” (v.1). Essa surpresa é renovada a meio do poema (v.26), com a reiteração deste verso, como se o sujeito se voltasse a

¹⁶ Tradução de Campos 2014. O acrescento, entre parênteses angulares, foi introduzido pelo tradutor.

¹⁷ Cabrita 2022: 63.

¹⁸ Os negritos são nossos.

lembrar daquele espanto inicial. No penúltimo verso, a frase não é exatamente a mesma (“Pensei jamais que fosse tão vasta a morte”, v.54), pois é aqui que se resolve o espanto, com a explicação de como é, efetivamente, a morte. O advérbio de tempo, de polaridade negativa, “**jamais**”, mantém-se, e é com ele (seguido de reticências: “Pensei jamais...”) que o poema termina, assinalando a suspensão da vida, o seu desvanecimento, com o sujeito ainda surpreendido com o seu fim.

Mas se a morte foi sentida com estranheza, não foi, de facto, uma surpresa completa, pois era sabida e esperada, como vários versos revelam: “e já Megisto, que lê o futuro nos cadáveres e nas aves/ nos predisse a morte ao amanhecer” (vv.9-10); “sabendo embora que cada passo era já o último” (v.17) “e que as nossas sandálias não tocariam/ o chão do regresso” (vv. 19-20); “e sabíamos que os deuses escutavam/ já a nossa ausência” (vv.29-30). Talvez por estar numa dimensão *post-mortem*, em que tem um conhecimento extradiagético, o sujeito sabe também o que se preparava do lado persa: “- e no campo de Xerxes já contudo a nossa/ morte longamente era tecida” (vv. 24-25).

142

O “Megisto” referido é o adivinho Megístias,¹⁹ que, como nos conta Heródoto, “teve a coragem de não abandonar o soberano de Esparta”, tal como se podia ler no seu epitáfio (7.228.3), da autoria do poeta Simónides:

Este é o monumento ao famoso Megístias, que outrora os Medos
mataram, depois de atravessarem o rio Esperqueu,
ao adivinho que, então, vendo claramente as Keres²⁰ que chegavam,
teve a coragem de não abandonar o soberano de Esparta.

¹⁹ Segundo Rebelo Gonçalves, “Megisto” é um nome feminino e Megístias (do grego, Μεγιστίας – *Megistias*), um nome masculino. No entanto, ainda são confundidos em traduções em língua portuguesa, como se pode ver em Brose 2011: 44.

²⁰ Seguimos a forma usada por Rocha Pereira 2009, na sua tradução do fragmento de Mimnermo: “Keres tenebrosas”, para designar estas divindades que surgem na *Iliada* associadas ao destino e à morte, mais tarde confundidas com as Meras. Frederico Lourenço, na sua tradução daquele poema de Homero, opta por “morte” (cf. 1.228; 3.454: “negra morte” – *keri melaine*), “destino” (9.411; 11.332). Ana Elias Pinheiro, na *Teogonia*,

Heródoto conta igualmente que, quando Efiltes traiu os espartanos (ver adiante), foi este adivinho que, após analisar as vítimas sacrificadas, os informou de que estavam destinados a morrer assim que o dia nascesse (7.219), como é referido no poema de Fernando Cabrita: “nos predisse a morte ao amanhecer”.

O poema exprime diversas oposições, como juventude (aparentemente) despreocupada/ realidade crua, vida/morte, passado/presente/futuro.

O soldado que narra apresenta-se como um entre trezentos – que sabemos quem são e qual o seu fim. O trágico não assenta apenas na morte daquele que se lamenta por tudo o que poderia, em potencial, ter feito, se tivesse chegado a uma idade mais avançada, mas na morte de todos os famosos trezentos espartanos, acompanhados daqueles que a história nos diz que também pereceram.

Estes soldados são descritos como tendo “braços rijos” (v.43) e “vozes suaves” (v.44), como tendo “rostos de homens”, especificação que sugere que são adultos somente de aspeto físico, pois, em tudo o resto, são apenas rapazes com alguma ingenuidade. A anáfora expressa pela reiteração da copulativa “e” (muito presente ao longo do poema) intensifica a simplicidade da mocidade: “E histórias felizes que recordar/ E amores/ E juventudes que mal ainda percebêramos” (vv.6-8).

Intercalando a realidade crua (o conhecimento da morte iminente) com os atos e sentimentos juvenis, o poema realça esta oposição, quer através da conjunção coordenativa adversativa (“**mas** na terra cravámos as nossas lanças”, v. 31), quer da locução adverbial conectiva, que estabelece uma relação de contraste (“e **no entanto** sorríamos/ e cantávamos as velhas canções de guerra/ que nos haviam ensinado nossos pais”, vv.11-13; “e **no entanto** íamos como irmãos do vento”, v. 21).

O uso do futuro do presente simples preferencialmente à forma perifrástica ou ao uso do presente do indicativo (com um advérbio, por

traduz *Kera melainan* por “negro Fim”, fazendo de Ker irmã do Destino (*Moron*), da Morte (*Thanaton*) e do Sono (*Hypnon*) (Hesíodo, *Teogonia* 210-212).

exemplo) imprime uma maior formalidade ao tom do poema, assim como alguma distância entre o presente narrado e o futuro que se espera próximo (mas não, necessariamente, certo): “Efiartes, o traidor,²¹ / **terá** agora toda a eternidade dos infernos” (vv. 37-38); Alguém nos **chorará** lá longe, nas cidades” (v.48); “Uma voz decerto **recordará** os que ontem foram vivos” (v.49); “Velhos pais **arderão** aos deuses fogos sagrados” (v.50); “[...] – e nós **marcharemos** lá” (v.51); “**seremos** como pássaros” (v.53).

As comparações surgem como recurso de linguagem, para exprimir analogias que aproximam a vivência do soldado ao mundo dos (potenciais) destinatários do poema.

A primeira, já referida, é aquela em que a morte aparece “**como** a sombra” (v.3). Depois, seguem-se outras que nos ajudam a visualizar os soldados (“Trezentos éramos” é mencionado no v.4 e no v.28) que marchavam, sabendo que não haveria regresso: “Íamos **como** irmãos do vento/ bravos e quase imortais **como** deuses/ e tão audazes **como** as marés que crescem” (vv. 21-23); “Fomos, **como** a primavera, uma ténue passagem/ em que houve águas e diamantes e luas” (vv. 35-36); “**Como** a primavera chegámos/ com cânticos e líras” (vv.41-42); “– e **como** a primavera tivemos essa breve luz” (v.46); “junto aos anjos seremos **como** pássaros” (v. 53).

O poema desenvolve-se em torno da morte e da vida, tendo esta sido cerceada antes de tempo, por ação da primeira.

A morte surge numa envolvimento de negatividade, como trevas, isto é, ausência de luz (“sombra”, v.3),²² personificada, sendo-lhe atribuídos sentimentos nefastos, como a inveja (o *phthonos*, tão comum entre os

21 O nome de Efiartes ficou para a história como o protótipo do traidor. Quando os Persas estavam num impasse, não conseguindo atravessar as Termópilas, este grego, acreditando que seria recompensado, traiu os seus e revelou aos inimigos a existência de um caminho que contornava o desfiladeiro, alternativa apenas conhecida por quem ali habitava. Cf. Heródoto 7.213-7, Pausânias 1.4.2.

22 Um tópico recorrente na literatura, inclusive, na grega. E.g., *skotia... nyx*, “noite escura” (Eurípides, *Alceste* 269), para designar o Hades/a Morte.

deuses, relativamente à felicidade dos mortais:²³ “a morte invejosa arrebatou”, v. 47); por ser de grande alcance, é apresentada como “vasta” (“Pensei jamais que fosse tão vasta a morte”, v.54); por não se lhe aplicar ética, pode ser premeditada por outros (“já contudo a nossa/morte longamente era tecida”, v. 24-25); por fim, é poderosa, sendo a única que consegue vencer os espartanos (“só a morte derrubou”, v.40).

A vida, por outro lado, surge como luz. Num ambiente juvenil, tem “histórias felizes” (v.6), “amores” (v.7), alegria (“sorriámos [...] e cantávamos”, vv.11-12) e companheirismo (“marchávamos/ lado a lado, / ombro a ombro” (vv.14-16). É também a vida que mostra a coragem dos jovens: avançavam “naqueles trilhos duros” (v.18); “na terra cravámos as nossas lanças” (v.31), para proteger o corpo de Leônidas.

O *topos* da brevidade da vida também está presente, tomando a primavera como base da comparação (ela própria uma metáfora da juventude, um tempo que não dura muito numa vida humana, intermédio entre a infância e a idade adulta) e de oposição à morte: é um tempo curto (“ténue passagem”, v.35) e luminoso (“breve luz”, v.46).

Para os gregos da época homérica, o lugar dos mortos é subterrâneo, exceto em alguns casos em que as almas sobem ao Olimpo, para se juntarem aos deuses. Um exemplo interessante é o de Hércules, que se dissocia, ficando uma versão sua, em forma de fantasma²⁴ sofredor, no Hades,²⁵ e outra, “ele próprio”,²⁶ que se juntou a Zeus, seu pai. É a imagem do herói que Odisseu encontra nos Infernos (*Odisseia* 601-608). No poema

23 Cf. Ésquilo, *Persas* 362: “sem suspeitar da astúcia do Grego nem da inveja dos deuses”. Neste passo a esta sua tradução, Manuel de Oliveira Pulquério escreve: “A excessiva e demasiado duradoura felicidade dos homens desperta, segundo as velhas crenças religiosas, a ‘inveja’ dos deuses, os únicos a poderem gozar a felicidade perfeita” (nota 37).

24 *autos* – ele; o próprio. Cf. Homero, *Odisseia* 11.602.

25 O mundo inferior, portanto, os infernos, o sítio para onde vão os mortos, independentemente da sua virtude. Porém, no Hades, onde reina o deus homónimo do local, acompanhado de Perséfone, há espaços distintos, consoante a vida de cada um.

26 *eidolon* – fantasma, imagem, qualquer forma insubstancial. Cf. Homero, *Odisseia* 11.602.

de Cabrita, é para este mundo noturno que irão os prevaricadores: “Efiáltes, o traidor, / terá agora toda a eternidade dos infernos” (vv.37-38). Por outro lado, os trezentos irão para “largos prados” (v.52), onde poderão ficar “serenos e eternos”. Homero descreve o lugar para onde iam as almas dos homens justos, os Campos Elísios, descritos na *Odisseia* 4.560–565: “e a vida para os homens é da maior suavidade. / Não há neve, nem grandes tempestades nem sequer chuva, / mas o Oceano faz soprar as brisas do Zéfiro guinchante/ para trazer aos homens o deleite da frescura”.²⁷ Platão, no mito de Er (*República*, 614b–621d), conta que as almas dos justos, purificadas, “regozijavam-se por irem para o prado acampar” (614e) e, vindas do céu, “contavam as suas deliciosas experiências e visões de uma beleza indescritível” (615a).²⁸

Há o cuidado, no poema de Fernando Cabrita, de recriar um mundo grego, de imediato pelo enquadramento histórico fornecido pelo título, seguido de referências a nomes de personagens menos imediatamente identificáveis do que Leónidas, como Megístias ou Efiáltes.

146

Depois, os elementos descritivos vão permitindo o reconhecimento desse momento da história grega: os soldados que usam “sandálias” (v.19) e combatem com “lanças” (v.31); o desfiladeiro das Termópilas que é sugerido pela localização onde caem os “cadáveres impolutos” (v.39) dos guerreiros gregos: “entre fragas e penhascos” (v.40).

Não só a guerra é insinuada, mas também uma vida quotidiana que se adivinha “lá longe, nas cidades” (v.48): alude-se à existência de “cânticos e liras” (v.42), de rituais religiosos (“Velhos pais arderão aos deuses fogos sagrados”, v.50), de crença num Além libertador (“já livres de toda a raiva e de todo o medo”, v. 53).

Em dois momentos, o poema desliza para outro registo: a referência a “diamantes” (v.36) e a “anjos” (v.53) trazem o leitor para o mundo no momento da escrita.

27 Tradução de Lourenço 2018.

28 Tradução de Rocha Pereira 2001.

Ainda não identificámos que mundo era este nem dissemos a data da escrita, para evitar que algum viés provocado pela idade do autor²⁹ pudesse desviar a atenção do objeto estético. Contudo, merece referência: no final do poema, pode-se ler “Liceu de Faro, Março de 1970”, o que significa que o poeta tinha, na época, 15 anos, feitos havia apenas três meses.

Portugal, naquela altura, passava por várias situações sociais e políticas que antecederam a revolução do 25 de Abril de 1974. Pouco menos de um ano e meio antes da datação do poema, em setembro de 1968, Salazar era substituído por Marcelo Caetano como Presidente do Conselho. Em 1969, houve eleições, que Marcelo esperava que fossem

“como uma peça legitimadora essencial da sua política de liberalizar mantendo a guerra. Entende que o elo fraco do novo curso reformista – recebido com grande expectativa e até apoio popular [...] – reside na necessidade de prolongar a guerra. Pressente que o capital inicial de simpatia e confiança adquirido pode ser desbaratado, quando as pessoas perceberem que as mudanças que desejam têm de ser subordinadas à continuação de um esforço militar que não querem” (Rosas 1994: 549).

147

A população estava insatisfeita e desiludida e os estudantes revoltaram-se, principalmente em Lisboa e Coimbra, cidade onde se iniciou “uma duríssima e prolongada greve estudantil” (Rosas 1994: 552). Este descontentamento estendeu-se ao ensino pré-universitário, já desde as crises académicas de 1962 e de 1968, com consequências para os adolescentes.³⁰ O futuro dos rapazes era a guerra colonial, que,

²⁹ Elisabeth Young-Bruehl cunhou o termo “Childism”, ainda sem equivalente na nossa língua, para se referir ao preconceito relativo às crianças. Cf. Young-Bruehl 2012.

³⁰ Cf. Marques 2023, o testemunho de várias mulheres, nomeadamente de Helena Cabeçadas e Maria Emília Brederode Santos, ambas no rescaldo da crise de 1962. Diz a primeira: “Na sequência desta prisão, fui alvo de um processo disciplinar e expulsa de todas as escolas do país. Vi-me assim na impossibilidade de acabar a única disciplina

sabemos hoje, provocou mais de 10 mil mortos do lado português.³¹ Mesmo não se conhecendo ainda estes números em 1970, a perspectiva dos jovens era de um futuro não risonho.

Apesar de não sermos adeptas do biografismo, tão criticado por Barthes e Foucault, ou de um intencionalismo autoral, não pudemos deixar de associar o clima vivido pelo autor (que tem uma biografia comprovável) ao texto literário produzido e, não menos influente, à nossa ação enquanto leitoras/autoras que produziram esta leitura.

CONCLUSÕES

Os valores cantados pelo poeta grego Tirteu, no séc. VII a.C., de que “É belo para um homem valente morrer, caindo/ nas primeiras filas, a combater pela pátria” (frg. 10 West)³² ainda vigoravam nas campanhas propagandísticas americanas, na Segunda Guerra Mundial, para atrair jovens e, mesmo, crianças,³³ para o esforço de guerra. Porém, esse já não seria o sentimento da juventude da segunda metade do século XX, em Portugal.

Dado o conhecimento que Cabrita revela deste episódio, podemos aceitar como provável a hipótese de que este momento da história grega tenha sido um recurso deliberado deste autor concreto, que, aos 15 anos, decidiu escrever metaforicamente sobre o seu sentimento relativamente ao serviço militar obrigatório que o aguardava para travar uma guerra que, com muita probabilidade, o levaria para outro continente. No entanto, compreendemos que este episódio de entrega

148

que me faltava fazer para completar o curso dos liceus” (p. 53). Maria Emília Brederode Santos afirma: “Digamos que o ambiente desse último ano do liceu, tanto na escola como fora dela, era culturalmente rico, interessante e muito politizado” (p. 54).

31 Sousa 2021. Do lado africano, foram mais de 28.000 nos movimentos independentistas. Nestes números não se encontram os milhares de civis, mas o artigo citado dá deles conta.

32 Tradução de Rocha Pereira 2001.

33 <https://spec.lib.miamioh.edu/longform/readyones/#>

ao inevitável, com “raiva” e “medo” (v.53), tenha ecoado como uma forma de catacrese, como se o poeta, quando escreve “Pensei jamais que fora assim a morte/com tanta voracidade/sobre nós, como a sombra, a abater-se” estivesse, precisamente, a dizer que já tinha pensado na morte (embora longe de imaginar a sua realidade brutal), sugerindo que, como uma sombra, pairava sobre o seu futuro.

Numa época em que a contestação à Guerra Colonial não poderia ser abertamente declarada, este poema assume-se como uma forma de leitura da história contemporânea, ao metaforizar o espírito do tempo de escrita, espírito esse que une, pela sua universalidade, as experiências sentidas, as angústias, preocupações, raivas e medos de jovens de qualquer tempo, perante a perspectiva da guerra e da morte iminentes.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

149

Cabrita, Fernando (1997), *1969-1997 Antologia Poética*. Cadernos PoesiAlgarve n.º 1. s.l. Edição Comunicar.

Cabrita, Fernando (2022), *Vida - Um poema*. Fafe: Labirinto.

ESTUDOS

Cartledge, P. (2007), *Thermopylae. The Battle that Changed the World*. New York, Vintage Book Edition/ Random House, by arrangement with The Overlook Press, Peter Meyers Publishers, Inc. (originally published in 2006).

Dicionário de Língua Portuguesa da Academia de Ciências de Lisboa: <https://dicionario.acad-ciencias.pt/>

Gongaki, K.; Preka-Papadema, P.; Kalachanis, K.; Antonopoulos, P. (2021), “Astronomical Calculation of The Dating The Historical Battles Of Marathon,

Thermopylae And Salamis Based On Herodotus' Description”, *SCIENTIFIC CULTURE*, Vol. 7, No. 2, pp. 81-99.

Green, P. (1996), *The Greco-Persian Wars*, University of California Press, Berkeley.

Marques, F. (Coord.) (2023), *Exílios na Feminino. Sete percursos de luta e de esperança. Exílios 4*. Porto, Edições Afrontamento/ AEP61/74.

Rocha Pereira, M. H (1972), *Temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo.

_____ (1994), “Introdução Geral”, in *Heródoto, Histórias, Livro 1.ª* (José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva, trad.), Edições 70, Lisboa, xvii-xxxii.

_____ (2009), *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Lisboa: Guimarães Editores.

_____ (2012a, 2.ª edição), *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____ (2012b, 11.ª edição), *Estudos de História da Cultura Clássica. Vol. I*. Edição revista e atualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (2019), *Receção das Fontes Clássicas em Portugal – Obras de Maria Helena da Rocha Pereira*, Vol VIII. Lisboa-Coimbra. Fundação Calouste Gulbenkian e Imprensa da Universidade de Coimbra.

150

Rosas, F. (1994), *O Estado Novo (1926-1974). VII Volume História de Portugal*, sob a direção de José Mattoso. s.l., Círculo de Leitores.

Sousa, P. M. (2021), “Os números na primeira fase da Guerra de África (1961-1965)”. *Revista Portuguesa de História Militar*, Ano I, nº 1 (dezembro 2021).

Stafford, E. (2016), “The Curse of 300? Popular Culture and Teaching the Spartans”, *The Journal of Classics Teaching* 17 (33): 8-13.

Young-Bruehl, E. (2012), *Childism: confronting prejudice against children*, Yale University Press, New Haven and London.

FONTES DA ANTIGUIDADE:

Brose, R. (trad.) “SIMÔNIDES (de Ceos). Epigramas Bélicos | Επιγράμματα.” (n.t.) *Revista Nota do Tradutor*, n. 2, v. 1, mar. 2011, pp. 34-51. (<https://bit.ly/3GolcJM>, consultado em 18 de maio de 2023).

- Campos, J.A. S. (tradução do latim, introdução e notas). (2014), *Marco Túlio Cícero. Textos Filosóficos II – Diálogos em Túsculo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Legrand, Ph.-E. (ed. e trad.) (1951), *Hérodote, Histoires, VII*, Les Belles Lettres, Paris.
- Lourenço, F. (trad.) (2019), *Homero. Ilíada*. Lisboa, Quetzal Editores.
- Lourenço, F. (trad., notas e coment.) (2018), *Homero. Odisseia*. Lisboa, Quetzal Editores.
- Nachstädt, W. (1935, repr. 1971) *Plutarchi moralia*, vol. 2.1, Leipzig: Teubner: 110-165, 167-224.
- Pinheiro, A. E. (introd., trad. e notas) (2005), *Hesíodo. Teogonia*. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pulquério, M.O. (introd., trad. e notas) (1998), *Persas*. Lisboa, Edições 70.
- Rocha Pereira, M. H. (trad. e notas) (2001), *Platão. A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 9ª edição.
- Silva, M. F. (intr., trad. e notas) (2022), *Pausânias. Livro III*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Valente, A. M. (trad. e notas) (2004). *Aristóteles. Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wilson, N.G. (ed.) (2015), *Herodoti Historiae (2 vols.)*, Oxford University Press, Oxford. Retrieved from: <http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/Cite?0016:002:1019236>

DIDÁTICA

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A COLEÇÃO “MITOLOGIA PARA CRIANÇAS”

SOMES NOTES ON THE COLECTION “MYTHOLOGY FOR CHILDREN”

ANA FERREIRA

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS ROMÂNICOS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

AFERREIRA@LETRAS.UP.PT

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-1764-8842](https://orcid.org/0000-0003-1764-8842)

TEXTO RECEBIDO EM / TEXT SUBMITTED ON: 08/05/2024

TEXTO APROVADO EM /TEXT APPROVED ON: 09 /07/2024

155

No dia 15 de abril de 2021, a Cofina Mediabooks/Atlântico Press/*Correio da Manhã*, lançou no mercado nacional a coleção “Mitologia para crianças”, tradução da homónima espanhola, distribuída pelo *El País*. A versão espanhola é constituída de setenta volumes; em Portugal, saíram apenas quarenta e cinco (semanalmente até 17 de fevereiro de 2022).

Cada livro tem cerca de trinta páginas (que não estão numeradas; paginação da responsabilidade de Ricardo Farinha) e é amplamente ilustrado por Christian Villacañas e Jaume Cullell. Quanto à tradução, é de Ivan Figueiras (com revisão linguística de Alda Rocha). Os textos originais, por sua vez, são de autoria diversa: *Teseu e o Minotauro*, *A Viagem de Ulisses: os Lotófagos* (volume 1 e 6) foram escritos por Eduardo Acín Dal Maschio; *O Cavalo de Troia* e *O Mito de Pandora* (volume 2 e 7), por Eduardo Acín Dal Maschio e Carla Pascual Roig; *Os Trabalhos de*

Hércules I e II e Zeus, O Rei do Olimpo, O Herói Aquiles, O Voo de Ícaro, Perseu e Medusa (volume 3 e 5, 4, 8, 9, 10), por Javier Alonso López¹.

Esta coleção está muitíssimo bem conseguida e aparenta, de facto, ter sido minuciosamente pensada para despertar a curiosidade e prender o interesse de miúdos² e graúdos. Para isso, contribuem vários pormenores de natureza diversa.

O primeiro elemento a realçar é a fórmula de acolhimento que antecede todas as narrativas: “Bem-vindo ao mundo mágico dos mitos. Clio, a musa da História, irá guiar-te nesta viagem repleta de aventuras emocionantes.” Quem estudou a literatura e a cultura grega antigas não pode deixar de intuir (mesmo que os responsáveis da coleção possam não ter pensado nisso) aquilo que parecem ser dois dos seus traços: a importância da hospitalidade (*i.e.*, o empenho em acolher bem o outro, neste caso, o leitor); o recurso ao registo formular, próprio das literaturas de transmissão oral – o que sugere uma tentativa de aproximação às circunstâncias originais da difusão das narrativas mitológicas nos primórdios do mundo antigo³. Mais do que estas possíveis influências, importa principalmente salientar que a repetição da fórmula acaba por criar uma espécie de ritual – ou rotina – que as crianças tanto apreciam. Acresce a promessa de viagens e aventuras emocionantes, duas experiências que, por norma, agradam a qualquer um. Além disso, o facto de serem informadas de modo sumário sobre a “viagem” que vai ter início ajuda as crianças

156

1 A informação dada neste parágrafo é relativa aos onze volumes vendidos no momento da redação deste texto. No âmbito desta reflexão, serão tidos em conta essencialmente os dois primeiros volumes. Quando a coleção tiver sido publicada na íntegra, é nosso objetivo refletir sobre os três volumes dedicados aos *labores* de Hércules e os sete dedicados aos *erros* de Ulisses, que são as aventuras preferidas pelos mais novos.

2 Não nos foi possível encontrar informação sobre a faixa etária a que se destinam estes livros. Parece-nos, contudo, que serão particularmente apelativos para o público de idade compreendida entre os três e os dez anos.

3 Vd. *Os Trabalhos de Hércules* (I), p. 2, onde se refere que as histórias de deuses e heróis eram transmitidas oralmente pelos anciãos.

a transporem-se para o universo do imaginário e predispoem-nas a imaginarem-se a viver essas aventuras.

Ora, como ficou evidente da leitura da fórmula transcrita no parágrafo anterior, o reconto dos diferentes episódios mitológicos é assegurado por uma mesma narradora onisciente, que é, ela própria, membro da grande família dos deuses, heróis e afins. Falamos de Clio, a musa da História, que, qual aedo, narra com muito entusiasmo o que se propõe contar. O facto de se dar a conhecer o nome do responsável pela narração, que, como se disse, é sempre o mesmo, contribui para que o pequeno leitor/ouvinte se sinta mais predisposto a tomar parte dessa viagem, até porque, a partir de um certo momento, Clio deixa de ser um mero guia e converte-se numa companheira de jornada, uma espécie de melhor amiga ou irmã mais velha, que por vezes até interpela o leitor: “E tu, consegues adivinhar qual era o seu plano?” (*O Cavalo de Troia*, p. 10)

Quanto às narrativas, têm características que contribuem para prender a atenção de quem lê, pois são com frequência entrecortadas por diálogos que lhes conferem vivacidade. As descrições de espaços e personagens são bastante visuais e criam no leitor a sensação de estar a assistir *in loco* ao desenrolar da ação⁴. Para essa impressão concorre também a narração propriamente dita, que é intensa, expressiva, indutora de interesse e vontade de conhecer cada detalhe e o desenlace da história.

No que diz respeito ao registo linguístico, é agradável notar que prima – no geral – pela correção⁵. Apesar de a linguagem ser simples e acessível a falantes de tenra idade⁶, não é infantilizada.

4 Vd. pp. 5-6.

5 *Quandoque bonus dormitat Homerus* (Hor. Ars. 359): na primeira frase da segunda página d' *Os Trabalhos de Hércules (I)*, falta uma vírgula entre *humano* e *que*; no segundo parágrafo de *Zeus, o rei do Olimpo*, por gralha certamente, pode ler-se “Mas antes de se ter apropriado (*sic*) do poder, Úrano fez uma terrível profecia.” em vez de, por exemplo, “Mas antes de se ter visto privado do poder, Úrano fez uma terrível profecia.”

6 Neste contexto, entende-se por criança de “tenra idade” aquela que se encontra a frequentar o ensino pré-escolar.

Pelo contrário, surgem com alguma frequência palavras e expressões que podem ainda não ser semanticamente muito inteligíveis para os mais pequenos (*cidadão, manjar, pontiagudo, voraz, colossal, séquito, jocoso, dissimuladamente, desfecho, aclamado, obscurecida*; como *levar avante, desafiar o poder, dar à luz, estar ao virar da esquina, tornar-se brincadeira de crianças*⁷). De qualquer forma, é um bom princípio, dado que fomenta a assimilação gradual destas estruturas. Para ajudar a colmatar eventuais dificuldades, quem conta a história pode, aqui e ali, explicar o sentido daquilo que lhe parece mais difícil; já o leitor “independente” deve ser incentivado a procurar no dicionário algumas palavras que, desconhecidas, comprometam a plena compreensão do texto. Tudo isto naturalmente, sem exageros, pois o que importa é despertar o gosto pela leitura e pela mitologia. De resto, não raras vezes, os autores procuram dar um tom jocoso ao texto⁸, como acontece no segundo volume, no momento em que os troianos ponderam queimar a oferenda do inimigo. Então, a narradora comenta: “Os nossos heróis estavam prestes a ser cozinhados como galinhas no forno.”

158

Outro elemento que constitui uma mais-valia desta coleção é a apresentação de uma moralidade associada ao mito no fim de várias histórias. Conquanto este aproveitamento seja habitual desde tempos imemoriais, poderia ter sido negligenciado. No caso do primeiro volume, *Teseu e o Minotauro*, porém, opta-se apenas por explicar a origem do nome do mar Egeu, fazendo jus à função etiológica do mito. Isso não obsta a que, ao longo da narrativa, se faça – de forma mais ou

7 Estes exemplos foram retirados do primeiro volume, *Teseu e o Minotauro*. D’ *O Cavallo de Troia*, pode aduzir-se *dar mostras de deitar mãos à obra, por um triz, renunciar, superar, intransponíveis, ardil, inexpugnáveis, êxito* e o uso da forma *cujas*, que está a cair em desuso.

8 Em *Zeus, o rei do Olimpo*, quando Métis lhe propõe provocar o vômito de Cronos, o jovem deus pergunta: “Não tens uma ideia mais higiénica?” e obtém como resposta “Faz o que te digo, Zeus, não seas esquisito.” Este tipo de tiradas, que podemos considerar mais próprias da comédia, provoca certamente o riso dos mais pequenos que, de certo, já ouviram frases parecidas das pessoas mais velhas com quem convivem.

menos velada – o elogio dos valores que o herói personifica, como a coragem e a abnegação em prol dos concidadãos que sofrem. O facto de proporcionar, de forma mais ou menos consciente, este tipo de reflexão ética – que pode ser explorada por pais ou professores – e de suscitar o desejo de emulação de boas ações e bons valores é uma qualidade do mito e da coleção. Curiosamente, a ideia da emulação é sugerida no início do terceiro volume – *Os Trabalhos de Hércules* – quando a narradora descreve o hábito que as crianças da antiguidade tinham de ouvir contar histórias de deuses e heróis aos anciãos e diz que elas sonhavam ser como eles⁹.

Os anciãos contavam estas histórias e os mais novos sonhavam ser, um dia, tão rápidos como Aquiles, tão astutos como Perseu, tão belos como Helena ou tão firmes nas suas convicções como Antígona. (p. 28)

No segundo volume – *O Cavalo de Troia* – a presença da moralidade é evidente e introduzida pelo equivalente português da expressão grega habitual principalmente nas fábulas: *ὁ μῦθος δελοῖ ὄτι*.

159

Esta história mostra que, embora às vezes não pareça, a astúcia e a inteligência são mais poderosas do que a força, e também que não costuma ser boa ideia aceitar as ofertas do inimigo. Ao fazê-lo, os troianos cometeram o pior erro das suas vidas. O cavalo de madeira era um presente envenenado. Por causa desta má decisão, a poderosa Troia desapareceu da História, como se nunca tivesse passado de um simples sonho ou da invenção de um artista. (p. 28)

⁹ Esta informação não deixa de ser, de certo modo, motivo de orgulho para os pequenos leitores e ouvintes do século XXI e gera neles um sentimento de pertença a uma família mais vasta, enquanto herdeiros de valores e tradições comuns, pois também eles, volvidos mais de dois mil e quinhentos anos, continuam a ouvir esses relatos, a admirar e querer imitar os mesmos heróis.

O penúltimo parágrafo deste texto tem um pendor pedagógico notável, pois não só extrai moralidades como explica de que modo o desrespeito dos valores em causa levou à ruína de Troia. Por outras palavras, ensina pelo exemplo, ainda que neste caso o exemplo seja negativo¹⁰.

As duas últimas páginas de cada livro são dedicadas a curiosidades e à receção do mito, divulgadas em jeito de diálogo com o leitor, como atesta o excerto seguinte: “*O Minotauro é um dos monstros mais horrendos e espetaculares da mitologia grega, não achas? Ainda bem que o corajoso Teseu se atreveu a enfrentá-lo...*” (*Teseu e o Minotauro*). Estas frases servem de mote a informação de natureza diversa, como a explicação do sentido da expressão “fio de Ariadne”, a alusão ao quadro “Teseu mata o Minotauro” (Cima de Conegliano, 1505) e, numa perspetiva mais evemerista¹¹, a relação do labirinto mítico com o Palácio de Cnossos. Nessa parte final, há ainda uma secção intitulada “Sabias que...”, onde, no primeiro volume, se faz referência a Dédalo e às suas invenções¹².

160

Outro ponto de análise que, enquanto classicista, importa observar é a recriação do mito nesta coleção. De uma maneira geral, todas as narrativas seguem as versões mais conhecidas dos mitos em causa. No entanto, em *Teseu e o Minotauro*, apenas se atribui o suicídio de Egeu à dor causada pela crença de que o filho tinha morrido, sem nunca se associar essa explicação à promessa que Teseu tinha feito ao pai, mas não cumpriu: anunciar, por meio da vela branca içada, que regressava são e

10 Este é um dos princípios pedagógicos de que as sucessivas gerações se têm servido para educar os mais jovens. Plutarco (ca. 50-125 d.C.), por exemplo, defende que devemos dar preferência ao exemplo positivo para promover a emulação do bem e não dar a ideia de que o mal deve ser imitado. No entanto, pode-se e deve-se recorrer aos exemplos negativos sempre que, pela dimensão das suas consequências trágicas, ele seja mais eloquente.

11 Segundo Evémero (século IV-III a. C.), os mitos têm fundamento histórico e não são mais do que versões idealizadas das vidas de pessoas reais que se distinguiram pelos seus feitos.

12 Já no segundo volume esclarece-se o sentido que hoje se dá à expressão *cavalo de Troia*. Aí se conta o destino de Laocoonte e apresentam-se Homero, o carpinteiro Epeu e Heinrich Schliemann, arqueólogo responsável pela descoberta das ruínas de Troia em 1870.

salvo. Tendo em conta que o texto se destina a crianças, essa omissão pode ser propositada, para evitar excesso de comoção¹³. Note-se ainda que, em relação ao abandono de Ariadne em Naxos, se segue a versão de acordo com a qual ela adormeceu e, por isso, foi abandonada. Isto permite-nos, portanto, inferir que os autores conhecem bem os mitos.

O grafismo do texto é agradável, os caracteres são suficientemente grandes e as linhas suficientemente espaçadas. A lamentar apenas dois pormenores subtis: que o texto não esteja justificado mas alinhado à esquerda, e que páginas e volumes não estejam numerados. O primeiro, porque o respeito das margens seria um bom exemplo para as crianças que se encontram no início da escolaridade obrigatória e que têm cada vez mais dificuldade em respeitá-las; o segundo, porque a numeração das páginas facilita a referência do texto e a dos volumes, a ordenação dos livros: é que as crianças, quando querem organizá-los, sentem necessidade de os colocar pela ordem por que foram postos à venda. Quanto ao grafismo, importa referir ainda que, em cada página (ou par de páginas), surge uma frase ou expressão destacada a cores (que vão variando e são repetidas de forma aparentemente aleatória, sem obedecer a qualquer padrão). Fica a impressão de que se procura sublinhar a cada momento a ideia mais importante com o fim último de, juntando cada uma delas, obter um resumo da narrativa. Isso parece acontecer de forma eficaz n'*O Cavalo de Troia*, mas de forma menos coerente e coesa em *Teseu e o Minotauro*. Mero acaso que a súmula não resulte sempre tão bem? Ou teriam os editores tão-só o objetivo de quebrar a monotonia gerada pelo preto constante das letras?

161

13 Tal como o deve ser a não referência a Íficles, irmão gémeo e mortal de Hércules, e a omissão da verdadeira causa dos doze (dez mais dois nesta versão, que segue a de Apolodoro) trabalhos que teve de cumprir (*Os trabalhos de Hércules I*). Nesta coleção, os dez trabalhos surgem como castigo pela rebeldia e insolência do jovem herói, que terá de se submeter ao primo Euristeu por doze anos e não como resultado da vingança de Hera. Quando os trabalhos começam a ser apresentados, porém, é Hera quem surge como responsável pelos desafios a que o herói teve de se sujeitar.



162

As ilustrações de Christian Villacañas e Jaume Cullerell são coloridas, expressivas e conseguem, não raras vezes, fazer sorrir. A título de exemplo, observemos a primeira imagem de corpo inteiro do Minotauro que figura no miolo do volume respectivo e que, certamente, influenciará a primeira impressão que o monstro causará nos leitores.

Nesta imagem, que ocupa na íntegra a página da esquerda, a poça de sangue sobre a erva, bem como a barba, mãos e braços ensanguentados do ser híbrido (“metade homem, metade touro”) fazem jus às palavras de Clio, segundo a qual o Minotauro é “um dos [monstros] mais horrendos e temíveis (...); uma besta feroz (...) que se alimentava de carne humana”. No entanto, o trejeito do monstro, que surge, sentado, a palitar os dentes, de olhos cerrados e sobrancelhas levantadas, resulta engraçado e, por isso, acaba por provocar empatia para com ele e por dissipar o medo que as palavras da musa da História poderiam suggestionar nos pequenos leitores.

Na página oposta, vê-se Clio, de olhos esbugalhados, mãos à frente do queixo e gotas de suor a correr pelo rosto, para representar o medo

que qualquer pessoa deveria sentir na presença de um ser capaz de suscitar o pavor de quantos ouvem falar dele. Não é difícil imaginar que uma criança mais pequena, ao contemplar as duas imagens, sinta o temor de Clio como exagerado e comece a entoar: “Medricas! Medricas!” Para esse sentimento de “valentia” – que de algum modo se configura como resposta à última pergunta da página “Mas quem teria coragem de o fazer? (sc. enfrentar o Minotauro)” –, também contribui o posicionamento da representação de Clio no conjunto das duas páginas: ela aparece no canto inferior direito, sobre um fundo diverso do da imagem do terrível monstro, o que sugere que ela não está no mesmo espaço que ele, logo não tem razão para sentir tanto medo.

Estas duas imagens – e a conjugação que delas se faz com o texto – ilustram, *per se*, a boa impressão que a coleção tem vindo a causar até ao momento. Quem está habituado a lidar com crianças sabe que, de uma maneira geral – sobretudo se o risco não é premente – elas sonham derrotar os maus, ter superpoderes e sentir-se os mais corajosos de entre os seus pares. Ora, é exatamente esse tipo de sentimentos que o conjunto consegue suscitar, dando azo a que os pequenos leitores, que poderão estar a fazer o seu primeiro contacto com a mitologia greco-romana, se sintam fascinados e fiquem curiosos por este tipo de narrativa.

A estratégia de publicação semanal terá certamente origem em teorias de *marketing* e afins, com o intuito de manter vivo o interesse do consumidor e, até, ao mesmo tempo, de diluir percepção do custo da coleção (à exceção do primeiro volume¹⁴ que tem o valor de 1€, os restantes são vendidos a 6,9 €). No entanto, acaba por se constituir numa ferramenta educativa importantíssima, posto que, além de lhes acirrar a curiosidade, ajuda os mais pequenos a aprender a esperar e a gerir a ansiedade causada pela espera, a não ver as suas vontades satisfeitas no imediato.

¹⁴ Com esse volume, foi oferecido um cartaz com a representação gráfica de todos deuses e seres míticos que protagonizam as aventuras desta coleção.

Eis a capa do volume inicial (DAL MASCHIO, Eduardo Acín - **Teseu e o Minotauro**. Il. Christian Villacañas, Jaume Cullell; trad. Ivan Figueiras; rev. linguística Alda Rocha . [S.l.] : Atlântico Press, cop. 2019. [32] p. : il. ; 25 cm. (Mitologia para crianças). Tít. orig.: Teseo y el Minotauro. ISBN 978-989-8989-05-5):



164

Todos os volumes são robustos, com miolo impresso em papel de qualidade e com capa dura, na qual figuram, além do título, a designação da coleção e uma das imagens que ilustram a história.

Segue-se um quadro com os títulos dos volumes para que se possa perceber que mitos são abordados nesta coleção.

Mitologia para crianças	
Teseu e o Minotauro	Castor e Pólux
O Cavallo de Troia	Ulisses e os Monstros Marinhos
Os Trabalhos de Hércules (I)	Pigmalião e Galateia

Zeus, o Rei do Olimpo	O Castigo de Sísifo
Prometeu, o Ladrão do Fogo	Dido e Eneias
Os Trabalhos de Hércules (II)	Ulisses, Calipso e Nausícaa
A Viagem de Ulisses: os Lotófagos	O Desafio de Aracne
O Mito de Pandora	Apolo e Dafne
O Herói Aquiles	A Maldição de Cassandra
O Voo de Ícaro	O Nascimento de Afrodite
Perseu e Medusa	Ulisses Regressa a Ítaca
Ulisses na Terra dos Ciclopes	Eco e Narciso
Hades, Deméter e Perséfone	O castigo de Tântalo
A Maçã da Discórdia	Fineu e as Harpias
Jasão e os Argonautas	Filémon e Báucis
Ulisses Perde a Sua Frota	Cupido e Psique
Belerofonte e Pégaso	As Amazonas em Leuce
Rómulo e Remo	Hélio e o Carro do Sol
Helena de Troia	Édipo e a Esfinge
O Ouro do rei Midas	Deucalião e Pirra
Ulisses e a Feiticeira Circe	Oríon e as Constelações das Duas Ursas
Orfeu e Eurídice	Dioniso, o Deus da Videira
Apolo e os Seus Oráculos	

A observação cuidada desta lista revela, sem surpresas, que é dada primazia a episódios relacionados com a Guerra de Troia e com os *erros* de Ulisses, repartidos por vários volumes.

Em suma, esta coleção cumpre com mestria os seus objetivos: dar a conhecer os mitos que vêm influenciando a cultura ocidental há mais de 2500 anos e cuja ignorância impede a plena compreensão

da nossa identidade enquanto herdeiros de gregos e romanos. Num contexto em que muitos desconhecem estas referências culturais e em que o próprio sistema educativo contribui pouco para a formação das gerações mais jovens nessa área, é com muito agrado que acolhemos publicações desta natureza. No entanto, porque a divulgação da coleção foi feita apenas para os primeiros volumes e só no periódico a que está associada (e, em linha, em <http://campanha.cmjornal.pt/mitologia-para-criancas/>) parece-nos que, lamentavelmente, não terá chegado a muitas crianças.

NOTÍCIAS

LVDI CONIMBRIGENSES MMXXIV

CLÁUDIA CRAVO, EULÁLIA MARQUES E FÁTIMA FERREIRA

No passado dia 10 de maio, as Ruínas da Conímbriga foram o palco da 8.^a edição dos LVDI CONIMBRIGENSES.

Este evento é parte integrante do projeto *Artes Docendi*, projeto complementar do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, e conta com a colaboração de alunos dos três ciclos de estudos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – licenciatura, mestrado e doutoramento. Na dinâmica organizativa dos LVDI, os alunos já experientes contribuem para a integração e formação dos colegas iniciantes, quer na motivação e captação de novos elementos quer na orientação dos aspetos específicos de cada oficina. O grupo de monitores deste ano era composto por trinta alunos de Estudos Clássicos e História, essencialmente.

Os cerca de 300 alunos de várias escolas do ensino básico e secundário, provenientes de Condeixa, Coimbra, Lisboa e Oeiras, foram os grandes protagonistas de um dia dedicado à revitalização da cultura e das línguas clássicas. Orientados pelos monitores, os alunos participantes tiveram a possibilidade de contactar com catorze oficinas de cultura e língua, compostas por atividades diversas e adequadas às várias faixas etárias.

Na edição deste ano foram privilegiadas as oficinas de jogos (de rua e de tabuleiro); a oficina dedicada à casa e à cidade romanas, baseada em maquetes exemplificativas dos vários espaços; as oficinas de língua e de escrita, com jogos etimológicos e jogos de expressões latinas, aliados à construção da bula; a oficina dedicada à alimentação romana, que proporciona aos alunos a degustação de sabores romanos; e as oficinas relacionadas com a mitologia, como os Trabalhos de Hércules, os vários deuses e heróis clássicos e a genealogia dos deuses.



Figura 1. Cartões distribuídos aos alunos, já validados pelos monitores das diversas oficinas.

170

A viagem no tempo, proporcionada pelas variadas atividades, no contexto distinto de Conímbriga, foi complementada por visitas guiadas às ruínas, orientadas por arqueólogos e guias do Museu. Para muitos alunos foi o primeiro contacto com o espaço, para outros foi a possibilidade de apreciar pormenores novos que uma cidade romana não se cansa de revelar.

O dia terminou com uma representação teatral, seguindo a tradição de outras edições. Alunos e professores tiveram o privilégio de assistir à antestreia de *O Banquete*, de Platão, apresentado pela Associação Cultural Thíasos.



Figura 2. Monitores dos LVDI, MMXXIV.



Figura 3. Visão geral do ambiente vivido durante o evento.

FESTEIA – FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE TEMA CLÁSSICO

FÁTIMA FERREIRA

Assinala-se, este ano, a 25.^a edição do FESTEIA – Festival Internacional de Teatro de Tema Clássico, que se insere nas atividades de Transferência & Conhecimento Aplicado do Projeto Geral do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH).

Tal como já tem acontecido em edições passadas, a edição de 2024 divide-se em duas temporadas: a primeira, de maio a julho, e a segunda, de setembro a outubro.

Cumprindo a tradição do certame, o cartaz é composto por vários grupos que se dedicam ao teatro de tema clássico, promovendo, junto do público, a reescrita e a releitura de títulos de autores antigos consagrados.

Aos grupos nacionais com presença habitual, como o Thíasos e o TEUC, a edição deste ano acrescenta a participação da Companhia Noite Bohemia, oriunda da Galiza e que participa no festival há já várias edições, de um grupo de Siracusa, QA – Quasi aonima produzioni, e de uma companhia de teatro universitário de Alicante. No presente ano, o festival conta, ainda, com a participação da Ganesh Entertainment e da ESAP (Escola Superior Artística do Porto).

A festa do teatro de tema clássico tem percorrido diversos palcos, desde o Museu Machado de Castro e o Teatro Paulo Quintela, em Coimbra, passando por Conímbriga, no privilegiado espaço das ruínas romanas, pela Figueira da Foz, no Campus da UC, por Semide e pela Lousã, prevendo-se, ainda, uma atuação em Rio Maior.

Para além das representações teatrais, o FESTEIA tem promovido workshops e palestras, iniciativas dedicadas a atores e encenadores, mas acessíveis a todos aqueles que se interessam pelo tema.

Ao longo destes 25 anos, a promoção do teatro e das artes tem sido a preocupação principal dos responsáveis pelo festival, que concretiza, assim, o compromisso social a que se propõe desde a sua criação.

Direção do FESTEIA

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, idealmente, 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.

175

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
- Pedagogia e Didáctica dos Estudos Clássicos
- Teatro
- Perenidade da cultura clássica/estudos de recepção
- Notícias

176

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*);

177

2. CITAÇÕES:

2. 1. Normas de carácter geral

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;

– as citações maiores que 3 linhas deverão aparecer em caixa (avanço de 2,5cm) e em corpo 10;

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), “Symptotic 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.

178

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.

• não 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.

5. PASSOS PARA SUBMISSÃO AO BOLETIM DE ESTUDOS CLÁSSICOS

5.1 Registo

5.1.1 Entrar em <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec>

5.1.2 Fazer autenticação:

- a. Se não está registado, fazer o registo em <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/user/register>
- b. Se está registado, introduzir username e password <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/login/signIn>

5.1.2 Na página de utilizador (<http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/user>), enquanto autor, poderá fazer uma Nova Submissão.

5.2 Como submeter um artigo

Na página de utilizador (<http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/user>), enquanto autor, poderá fazer uma Nova Submissão. Consulte ainda as normas de publicação <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/about/submissions#authorGuidelines>

5.2.1 No passo 1, deverá assinalar qual é a secção em que pretende submeter (Grego, Latim, Latim Medieval, Latim Renascentista, Tradição Clássica, Didácticas das Línguas Clássicas, Alimentação –

Fontes, Culturas e Identidades e Notícias), deve escolher o idioma e concordar com as políticas editoriais da revista.

- 5.2.2 No passo 2, deverá submeter o documento. O documento não pode conter indicação de autoria e filiação acadêmica (ver passo 3), mas é obrigatório conter título, resumo e palavras-chave em português e inglês. (Os passos são: Explorar > Escolher o documento > TRANSFERIR).
- 5.2.3. No passo 3, deverá preencher os seus dados pessoais e acadêmicos bem como os elementos de identificação do artigo: título, resumo e palavras-chave da língua original do artigo.
- 5.2.4. No passo 4, poderá submeter documentos suplementares (imagens, gráficos).
- 5.2.5. No passo 5, deverá confirmar a submissão.

SUBMISSION OF PUBLICATION PROPOSALS AT THE *BULLETIN OF CLASSICAL STUDIES*

GENERAL GUIDELINES FOR COLLABORATORS

- 1- The articles must be original.
- 2- Contributions should not, ideally, exceed 15 pages.

3- **Editorial Status:** The *Bulletin of Classical Studies* (BEC) is an annual Publication promoted by the *Portuguese Association of Classical Studies* (APEC), in collaboration with the Institute of Classical Studies of the Faculty of Letters of the University of Coimbra and the *Center for Classical and Humanistic Studies* (CECH) of the University of Coimbra. The BEC was first published in 1984 and its main mission is to promote research and dissemination in Classical Studies from a teaching perspective and by learning pedagogical contexts, at secondary schools and universities. The BEC promotes/encourages the dialogue between researchers, specialists, teachers, students and amateurs of Classical Antiquity, with special focus on what is investigated in Classical Studies (language, culture, literature, pedagogy and didactics, reception), but also on what happens in the contemporary world that reflects the relevance of Classical Studies in understanding everyday events.

181

THEMATIC GUIDELINES

The *Bulletin of Classical Studies* presents an embracing editorial profile, favoring a pragmatic approach and the contact with the community at large, but in particular with the teaching and students'

community of Classical Studies: the specific pedagogical and didactic profile of classical languages and literatures; the survival and contact of that matrix with contemporary literatures, and its presence in the most diverse artistic manifestations and cultural subjects; the debate and analysis of curricular aspects related to Classical Antiquity (Latin, Greek, History, Philosophy, Portuguese Literature, History of the Arts) in what pertains to secondary and higher education; reports or presentations of on-going teaching experiences.

The following thematic lines, which have become a tradition in BEC's papers, are presented to provide a general guidance to participants:

- Greek
- Latin
- Medieval Latin
- Renaissance Latin
- Pedagogy and Didactics of Classical Studies
- Theater
- Classical Tradition/ Reception studies
- Notices

182

PUBLICATION GUIDELINES

The submitted articles must contain the following elements:

Title of the article in Portuguese and in English

Affiliation / Professional / Academic Identification

Abstract (maximum 10 lines) in Portuguese and in English

Key words (maximum 5) in Portuguese and in English

1. TEXT FORMAT

a) please submit your manuscript online via the OJS platform (<http://impactum-journals.uc.pt/bec>) in Word format;

b) dimensions and formatting: main text = maximum of 15 pp.

A4; Times New Roman 12; footnotes = Times New Roman 10; simple space.

c) Only use *Greek characters* for long quotations; only Unicode type is accepted;

d) Isolated words or short Greek expressions must be transliterated in Roman alphabet (e.g. *adynaton, arete, doxa, kouros*).

2. QUOTATIONS

2.1. General Guidelines:

a) use italics:

- in Latin quotations and translations included in the main body of the text;

- titles from ancient documents/works, modern monographs and journals:

- long quotations (more than 3 lignes) should be displayed in a free-standing block of text (2,5cm indentation) and written with a 10-point font size;

b) use quotation marks (“ ”) in modern text quotations;

c) do not use italics in Latin abbreviations (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in,...).

2.2. Book References

- Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*. Oxford.

• In footnotes, the preferred abbreviated form should be: Bell, 2004: 123-125.

Subsequent editions will be referred as: (2005, 2nd ed.); – to the Editor The corresponding abbreviation will be (ed.) or (eds.) and to the coordinator the abbreviation(coord.) or (coords.).

2.3. Book's chapters

– Murray, O. (1994), “Symptotic History”, in O. Murray (ed.), *Sympotika. A Symposium on the Symposion*. Oxford, 3-13.

In footnotes, the preferred abbreviated form should be: Murray 1994: 10.

– Toher, M. (2003), “Nicolaus and Herod”, *HSPH101*: 427-447.

In footnotes, the preferred abbreviated form should be: Toher 2003: 431.

2.4. Abbreviations

- journals: *L'Année Philologique*;
- Greek authors: *A Greek-English Lexicon*;
- Latin authors: *Oxford Latin Dictionary*;

=> USE ONLY ROMAN NUMBERS: Hom. *Od.* 1.1 (not α.1); Cic. *Phil.* 2.20 (not II. 8. 20); Plin. *Nat.* 9.176 (not IX. 83. 176);

=> DO NOT USE USE “SPACE” BETWEEN NUMBERS: Hom. *Od.* 1.1 (not Hom. *Od.* 1. 1)

3. FOOTNOTES

Must be short and in direct relation with the text, in order to introduce a clarification, point out a critical aspect or a brief question. The essential information must be in the main body of the text.

4. FINAL BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Mandatory and limited to the essential titles and/or those quoted in the text. The originals (in word) can be sent to the following mail address: apeclassicos@gmail.com

Deadline for the reception of originals: CfP permanently open. The originals are subject to peer review, whose results are sent to the authors within a deadline not longer than 60 days after the submission of the originals.

APOIO



1 2 9 0



IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS