

Espaços e Paisagens

Antiguidade Clássica e Heranças

Vol. I

**Francisco Oliveira, Cláudia Teixeira
e Paula Barata Dias**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

HVMANITAS SVPPLEMENTVM • ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

Apresentação: esta série destina-se a publicar estudos de fundo sobre um leque variado de temas e perspectivas de abordagem (literatura, cultura, história antiga, arqueologia, história da arte, filosofia, língua e linguística), mantendo embora como denominador comum os Estudos Clássicos e sua projeção na Idade Média, Renascimento e receção na actualidade.

(Página deixada propositadamente em branco)

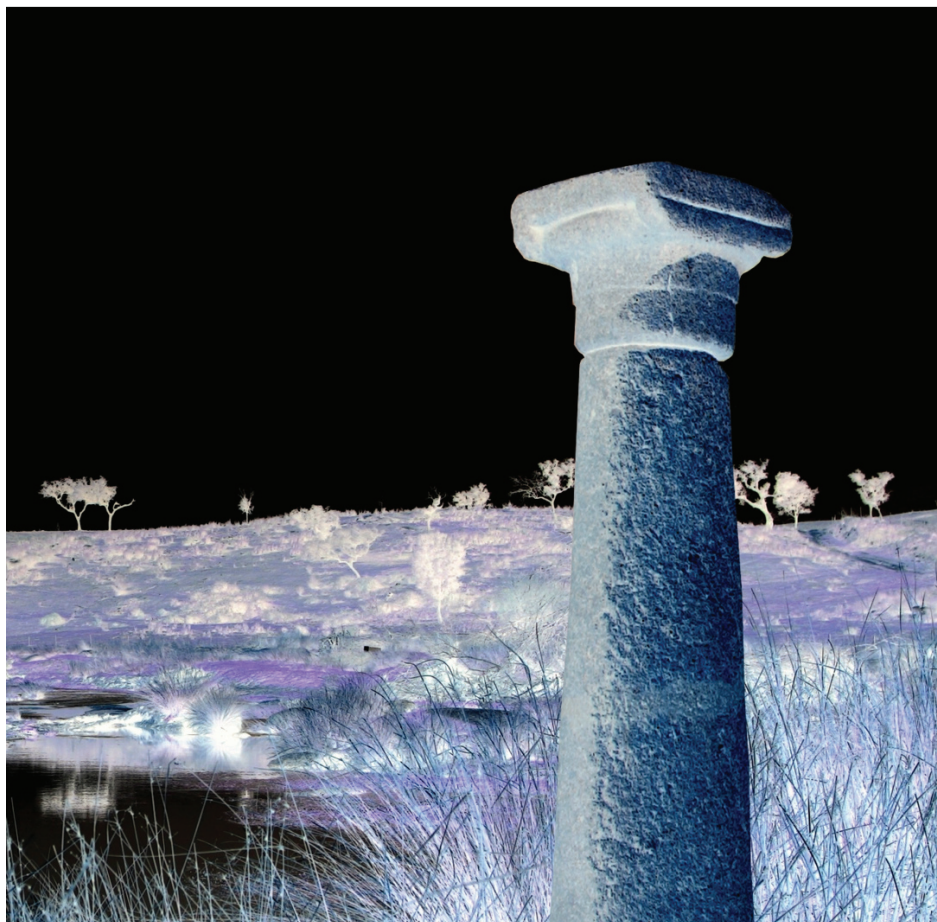
(Página deixada propositadamente em branco)

ESPAÇOS E PAISAGENS

ANTIGUIDADE CLÁSSICA E HERANÇAS CONTEMPORÂNEAS

VII Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos

Évora, 10-12 de Abril de 2008



(Página deixada propositadamente em branco)

Espaços e Paisagens

***Antiguidade Clássica e Heranças
Contemporâneas***

Vol. I Línguas e Literaturas. Grécia e Roma

**Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira,
Paula Barata Dias (Coords.)**

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUJEITOS A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

TÍTULO • Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas

Vol. I. Línguas e Literaturas. Grécia e Roma

COORDENAÇÃO • FRANCISCO DE OLIVEIRA, CLÁUDIA TEIXEIRA, PAULA BARATA DIAS

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTVM

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO: Maria do Céu Fialho

CONSELHO EDITORIAL

José Ribeiro Ferreira

Maria de Fátima Silva

Francisco de Oliveira

Nair Castro Soares

DIRECTOR TÉCNICO: Delfim Leão

OBRA REALIZADA NO ÂMBITO DAS ACTIVIDADES DA UI&D
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

E-mail: imprensa@uc.pt

Vendas online:

<http://www.livrariadaimprensa.com>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA & PAGINAÇÃO

Rodolfo Lopes

PRÉ-IMPRESSÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

www.artipol.net

ISBN

978-989-26-0282-0

ISBN DIGITAL

978-989-26-0293-6

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-721-069-3>

DEPÓSITO LEGAL

346983/12

1ª EDIÇÃO: CECH / APEC • 2009

2ª EDIÇÃO: IUC • 2012

© JULHO 2012.

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classicadigitalia.uc.pt>)

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

NOTA DE APRESENTAÇÃO

A Associação Portuguesa de Estudos Clássicos - APEC optou há alguns anos pela deslocalização do seu congresso periódico, o qual, de Coimbra, já peregrinou por Viseu, Aveiro, Faro, Braga, Lisboa e Évora.

Foi exactamente nesta belíssima cidade que se realizou o VII Congresso Internacional da APEC, nos dias 10-12 de Abril de 2008.

Nesse encontro, uma enorme plêiade de participantes desenvolveu um exercício de intensa interdisciplinaridade à volta do tema *Espaços e paisagens. Antiguidade Clássica e heranças contemporâneas*. Foi de cerca de uma centena o número de conferencistas presentes, um terço dos quais vindos de países estrangeiros, e é para eles que vai um primeiro agradecimento, em especial para os que aceitaram o desafio da publicação das suas comunicações.

O segundo agradecimento é dirigido às entidades que assumiram a co-responsabilidade da organização e da edição:

- o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, coordenado pela Professora Doutora Maria do Céu Zambujo Fialho;
- o Centro de História da Arte e de Investigação Artística da Universidade de Évora, dirigido pela Prof. Doutora Christine Zurbach;
- o Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora, coordenado pela Prof. Doutora Mafalda Soares da Cunha;
- o Laboratório de Arqueologia “Pinho Monteiro” da Universidade de Évora, presidido pelo Prof. Doutor Jorge de Oliveira;
- o Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora.

Os agradecimentos que endereçamos a estas entidades são extensivos às próprias instituições acolhedoras, a Universidade de Coimbra e a Universidade de Évora, e, nesta cidade, também ao Governo Civil de Évora, à Câmara Municipal de Évora, ao Comando da Unidade de Apoio e ao Banco Millennium BCP, cujos responsáveis mobilizaram toda a sua clarividência e generosidade para garantir as melhores condições para a realização deste evento cultural e científico.

Em terceiro lugar, manifestamos a nossa viva gratidão às entidades financiadoras, com particular relevo para o sempre solícito apoio da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação Engenheiro António de Almeida.

Mas seria injusto não valorizar também a colaboração da Dr^a Carla Braz, tanto no secretariado do congresso como na recolha do material, dos senhores Dr. Rodolfo Lopes e Luís Miguel Barata Dias, na preparação da edição digital, e do Doutor Delfim Leão, pelo interesse em promover a divulgação através de *Classica Digitalia*.

Estamos certos de que tais apoios, colaborações, financiamentos, patrocínios e responsáveis se sentirão compensados pela qualidade dos escritos dados ao prelo, organizados em três volumes com o título geral *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas* e os subtítulos correspondentes:

- vol. 1 *Línguas e Literaturas. Grécia e Roma*
- vol. 2 *Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção*
- vol. 3 *História e Arqueologia*

No seu conjunto, tais contributos, incluindo os de jovens investigadores, ilustram uma grande diversidade de perspectivas, uma enorme riqueza e variedade de temas, da filologia grega e latina e da tradição clássica à literatura comparada, da arte e do urbanismo à arqueologia e à economia, da política à filosofia, e desde a Antiguidade até aos nossos dias.

Por acréscimo, ficam assim também nobilitados os estudos clássicos, humanísticos, históricos, filosóficos e literários em Portugal, com a Associação Portuguesa de Estudos Clássicos — APEC a cumprir a missão cultural e científica consagrada nos seus estatutos, em especial no espaço da lusofonia e da União Europeia.

Comissão Científica

Ana Cardoso de Matos
Arnaldo Espírito Santo
Cláudia Teixeira
Cristina Pimentel
Filipe Themudo Barata
Francisco de Oliveira
Hermínia Vilar
Jorge de Oliveira
José Alberto Gomes Machado
Leonor Rocha
Manuel Patrocínio
Mafalda Soares da Cunha
Maria de Fátima Sousa e Silva
Maria do Céu Fialho
Ricardo Santos
Teresa Santos

Comissão Organizadora

André Carneiro
Armando Martins
Carla Braz (secretariado)
Clara Oliveira
Cláudia Teixeira
Francisco de Oliveira
Jorge de Oliveira
Leonor Rocha
Manuel Patrocínio
Paula Barata Dias
Ricardo Santos
Valentina Castro

Coordenação do Volume

Francisco de Oliveira
Cláudia Teixeira
Paula Barata Dias

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE

VOL. 1 LÍNGUAS E LITERATURAS. GRÉCIA E ROMA

I - Antiguidade Grega

Espaços do Grego e espaços do outro nas <i>Suplicantes</i> de Ésquilo CARLOS A. MARTINS DE JESUS	15
Paisagens marinhas no <i>Hipólito</i> de Eurípides MARIA DO CÉU FIALHO	23
Tebas: a cidade de Dioniso. O caso de <i>Hércules</i> de Eurípides SOFIA FRADE	29
Nas moradas das ninfas: o cenário do drama satírico TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA	35
A ágora de Atenas. Coração de uma urbe cosmopolita MARIA DE FÁTIMA SILVA	43
O espaço rural ateniense no teatro aristofânico MÁRCIA CRISTINA LACERDA RIBEIRO	49
Espaços concebidos pela mente SUSANA MARQUES PEREIRA	59
Quando Pã e as Ninfas convertiam os simples mortais ANA SEIÇA CARVALHO	65
Turismo e património na Antiguidade Clássica: o texto atribuído a Filon de Bizâncio sobre as Sete Maravilhas LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA	73

II - Antiguidade Romana

El espacio de la mujer en la medicina romana JOSÉ PABLO BARRAGÁN NIETO	83
Espacios para la curación: la <i>domus</i> en la tradición hipocrático-galénica M ^a CARMEN FERNÁNDEZ TIJERO	89
Espacios literarios para la botánica: un jardín de plantas medicinales ALEJANDRO GARCÍA GONZÁLEZ	97
A configuração do espaço poético: concepções sobre Metricologia Latina JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO	105
Entre vida pública e <i>luxuria</i> privada. A propósito das <i>villae</i> de Luculo MANUEL TRÖSTER	113
A Sicília e a Cilícia na vida de Cícero VIRGÍNIA SOARES PEREIRA	121
Píndaro e Horácio face a face MARIA MAFALDA DE OLIVEIRA VIANA	131
Virgílio e a invenção da paisagem simbólica LUÍS M. G. CERQUEIRA	139
Um repasto na Arcádia: as <i>Bucólicas</i> de Virgílio INÊS DE ORNELLAS E CASTRO	147
A poetização do espaço nas <i>Bucólicas</i> de Virgílio: simbologia da vida humana, entre a euforia e a disforia ANTÓNIO MONIZ	155
Mitos de fundação de cidades e a representação do espaço urbano nas <i>Metamorphoses</i> de Ovídio MANUEL ROLPH DE VIVEIROS CABECEIRAS	169
O mundo natural e o espaço do humano na poesia trágica de Séneca: <i>Troades</i> e <i>Thyestes</i> MARIANA HORTA E COSTA MATIAS	175

Os espaços das <i>Troades</i> de Séneca PAULO SÉRGIO FERREIRA	183
Salomão parodiado: elementos judaicos na paisagem pompeiana NUNO SIMÕES RODRIGUES	191
O Anfiteatro de César: a única obra que a Fama há-de celebrar JOANA MESTRE COSTA	199
De rio lamacento a corrente cristalina: a transformação do espaço e da paisagem em <i>Silvas</i> 4.3 ANA MARIA DOS SANTOS LÓIO	207
Paisaje físico y paisaje humano de la Germania según César y Tácito AURORA LÓPEZ	215
A <i>ekphrasis</i> suetoniana da <i>Domus Aurea</i> JOSÉ LUÍS LOPES BRANDÃO	223
<i>Villae</i> y otros espacios de recreo en las <i>Vidas de los Doce Césares</i> de Suetonio M ^a . J. PÉREZ IBÁÑEZ	231
Roma nas <i>Vidas Paralelas</i> de Plutarco JOAQUIM PINHEIRO	237
O espaço britânico e a paisagem no <i>Agricola</i> de Tácito ANA ISABEL FONSECA	247
Espaços da morte na historiografia de Tácito MARIA CRISTINA PIMENTEL	255
O espaço no conto de Eros e Psique MARIA LEONOR SANTA BÁRBARA	265
La relación del hombre con la naturaleza y el medio ambiente PAOLO FEDELI	273
Índice de palavras-chave	283

III - Antiguidade Tardia e Idade Média

- Interpelações entre espaço e paisagem: uma leitura das *Confissões*
de Agostinho 305
TERESA SANTOS
- Espaço e fronteiras do mundo romano na Antiguidade Tardia.
Continuidade e rupturas em relação à Europa Actual 313
PAULA BARATA DIAS
- El paisaje en la *Peregrinatio Egeriae* 327
ANA ISABEL MARTÍN FERREIRA

IV - Humanismo

- Espaço e alegoria na poesia épica portuguesa seiscentista 337
MANUEL DOS SANTOS RODRIGUES
- A mundividência de Diogo Pires à luz da colectânea poética dos *Xenia* 345
ANTÓNIO MANUEL LOPES ANDRADE
- Espaço literário feminino. A obra de Maria de Mesquita Pimentel 353
ANTÓNIA FIALHO CONDE
- Paisaje, clima y carácter en *De humana physiognomonia* de
Giovan Battista della Porta 361
MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ MANJARRÉS
- Espaços para o dever e o lazer num modelo de educação humanística (1599) 369
MARGARIDA MIRANDA
- Utopía, espacios soñados y Mito Clásico en la *Tragicomedia de Los Jardines*
y *Los Campos Sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán 377
CRISTINA DE LA ROSA CUBO

Paisagem do cárcere. O *topos* literário numa epopeia neolatina 385
CARLOTA MIRANDA URBANO

As minas de ouro das Américas, novos espaços para a imaginação científica 395
ALEXANDRA DE BRITO MARIANO

V - Temas de Recepção

O espaço físico como alegoria da tragédia humana. Concepção do espaço dramático na *Trilogia de Édipo* de J. de Castro Osório 409
ÁLIA ROSA C. RODRIGUES

Releituras de um passado grego: a tragédia *Oedipus Tyrannos* de Sófocles 417
ROGÉRIO JOSÉ DE SOUZA

Uma velha África: Heródoto e o ensino de História da África 425
JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO

Elaboração da luz no espaço entre a igreja visível e invisível no pensamento de Kant. As raízes platónicas e utópicas do modelo original 431
GIOVANNI PANNO

Descobrir com jovens: espaços e paisagens do *Truculentus* de Plauto 439
ADRIANO MILHO CORDEIRO

Reflexos do espaço de exílio ovidiano no *Livro do Desassossego* 451
RODOLFO PAIS NUNES LOPES

Ambiência clássica em invectivas às ditaduras militar e salazarista 459
CARLOS MORAIS

O mundo clássico nas *Vidas Apócrifas* de Amadeu Lopes Sabino: alguns paralelos imaginados 467
GLAUCIANNE SILVA DOS SANTOS HEUER

Observação filosófica e contemplação poética das paisagens em Lucrecio 475
ANDRÉS POCIÑA

O mito de Orpheus. A plasticidade do mito nas vozes de Virgílio, Vinícius e Camus ELAINE C. PRADO DOS SANTOS	491
Espaço e paisagem em <i>Doze Naus</i> de Manuel Alegre JOSÉ RIBEIRO FERREIRA	497
Índice de palavras-chave	503

I VOLUME

Línguas e Literaturas

**Antiguidade Grega
Antiguidade Romana**

I - ANTIGUIDADE GREGA

ESPAÇOS DO GREGO E ESPAÇOS DO OUTRO NAS *SUPLICANTES* DE ÊSQUILO

CARLOS A. MARTINS DE JESUS

Universidade de Coimbra

Bolseiro de doutoramento pela FCT

carlos_classicas@hotmail.com

Abstract

Suppliants, mistakenly taken for a long time as the most ancient Aeschylus' play preserved, focuses on the Greek/Barbaric dichotomy in light of the genre issue. Throughout the tragedy, several physical spaces, whether being only mentioned or dramatically presented, echo the first stated controversy: from the Nile margins to the Argos' sanctuary and its statues of gods, and even going through the spaces referred by chorus by narrating its own escape, this communication studies how all these places – not only in a geographical and physical perspective, but also in a cultural and political one – work to draw near both Greek and Oriental civilizations. In fact, these two poles become gradually less different, even equally human, through the supplication, which is made, both legally and culturally, in a Hellenic way.

Therefore, *Suppliants* offers both the reader and modern criticism a useful and fruitful example of how the concept of *Otherness* is challenged, allowing the identification of the Oriental *Other* with the Greek *Self*.

Keywords: Aeschylus, barbarians, dramatic space, Egypt, Greek tragedy, journey.

Palavras-chave: bárbaros, Egipto, espaço dramático, Êsquilo, tragédia grega, viagem.

Durante muito tempo se pensou que *Suppliantes* fosse a mais antiga das tragédias conservadas de Êsquilo e, como tal, o mais antigo dos dramas ocidentais que nos chegou.¹ Datava-se a peça entre os anos 493-490 a.C., até que, em 1952, a publicação do Papiro 2256.1 (n.º3) da colecção de Oxirrinco² levou ao abandono desta ideia e a considerar que a peça teria

¹ Baseavam-se os estudiosos num conjunto de características de sabor arcaizante: a ausência de prólogo, a predominância das partes cantadas, dos monólogos e do coro (um ainda bastante precário uso do segundo actor), a acção simples e a métrica.

² Consistia esse texto numa didascália que identificava entre os concorrentes no festival a presença de Sófocles: o que implicava uma datação posterior a 468 a.C., data da estreia oficial do tragediógrafo. Mas o texto do papiro podia mesmo dar-nos a datação exacta de *Suppliantes* (463 a.C.): se na primeira linha fosse aceite a leitura *epi Ar[chemidow]* pois que Arqueménides teria sido arconte entre 464 e 463 a.C.

sido apresentada por volta do ano de 463 a.C.³

As cinquenta filhas de Dânao, pretendidas para casar pelos cinquenta primos, filhos de Egipto, fogem do Nilo, onde habitam, para pedir asilo político e religioso em Argos. Perante o rei dessa terra suplicam por protecção, apresentando como argumento maior a descendência comum de Io, num passado mitológico ainda mais remoto. Por onde passara, na sua fuga às investidas do boeiro Argos, Io fundara povos e cidades que da sua passagem receberiam o nome. Estamos portanto perante um mito fundacional, de viagem e diáspora. A unir ambos os tempos, o de Io e o das Danaides, está a súplica, formalmente concebida, com vista a pedir asilo e direitos de habitação (*metoikia*).

Em *Suplicantes*, três são os espaços que concorrem para a construção do drama: dois deles são, acima de tudo, civilizacionais: o Egipto e Argos, este último sinédoque do império grego⁴; um terceiro – o mar – faz a transição entre os dois primeiros, ou seja, une pela viagem que nele se opera duas culturas que vão encontrar-se, estranhar-se e confrontar-se, para por fim se assimilarem e passarem a coabitar. Vista a questão pelo monóculo da oposição Grego/Bárbaro, a tragédia vai assentar na paradoxal representação disfórica do elemento bárbaro por si próprio, uma auto-representação negativa do *eu* que elogia, em simultâneo, os espaços, a religião e a cultura do *outro* grego. As cinquenta Danaides que formam o coro, detentoras de uma identidade egípcia que renunciam, aludem às “margens de fina areia do Nilo” (vv. 3-4), designando o Egipto ora como “Terra de Zeus” (vv. 4-5), ora como “Terra Negra” (*aerías*, v. 75)⁵. Se a primeira designação visa reforçar o apelo à divindade e se explica porquanto nesse lugar existiria o oráculo de Ámon, que os gregos tinham identificado com Zeus (cf. Pind. *P.* 4.16; Hdt. 2.42.5; Plut., *Isis* 354c), já a segunda parece aludir, a acreditar no escoliasta, a uma terra “coberta de névoas”, ambiente próprio de uma zona costeira que amanhece ou mesmo do Hades, espaço de morte.

Uma vez mais revela Êsquilo o seu conhecimento profundo sobre o Egipto quando, adiante (vv. 556-564), o coro narra a chegada de Io a essa terra:

[Às investidas] do aguilhão desse boeiro alado chega ao próspero recinto de Zeus que a todos nutre, aos prados que as neves alimentam, nos quais irrompe a fúria de Tifon, e às águas do Nilo, jamais atingidas pela doença, desvairada por penas indignas e sofrimentos causados por um aguilhão, qual bacante possuída por Hera.

O espaço bárbaro é descrito, em termos religiosos, por assimilação ao grego, como também se avança já com a correcta explicação para as cheias do Nilo, ou

³ Para a exposição de toda esta polémica de datação veja-se a E. C. Yorke 1954: 10-11, E. A. Wolf 1958: 119-139, H. Lloyd-Jones 1964: 356-374 e *idem* 1991: 42-56.

⁴ As fronteiras do domínio político de Pelasgo (vv. 254-273) coincidem, no essencial, com os limites do império grego ao tempo de Êsquilo, pelo que já H. Bacon 1961: 47 e n. 39 concluiu a intenção de “apresentar um precedente mitológico para a distribuição do poder continental grego”.

⁵ Traduzimos por “Terra Negra”, pois que os próprios antigos egípcios à sua pátria se referiam com o termo «Kemt» que teria essa mesma tradução.

seja, o derretimento das neves da Etiópia.⁶ Mas aflora também um verdadeiro *topos* da descrição da terra do Nilo: a fertilidade das suas águas, que a todos nutrem, mas que as Danaides vão recusar, quando em confronto com o arauto egípcio que vem com intenção de as arrastar para o barco (vv. 854-857). A fórmula *alphesiboion hydor* (v. 855), cujo epíteto, na épica, designava os jovens de grande valor, por quem se *oferciam muitos bois* (e.g. *Il.* 18.593), permite compreender como a recusa da fertilidade e da fecundidade das margens do Nilo é dramaticamente significativa da falta trágica destas mulheres, que há-de também reclamar castigo: a negação consciente do seu papel cósmico de procriação, uma *hybris* que ofende Eros e Afrodite. É por isso que, perto do final, expressam o desejo de não mais louvar com hinos as desembocaduras do Nilo (vv. 1024-1025), o que nos remete para o paralelo já estabelecido por H. Bacon 1961: 54-55 entre as referências corais de *Supplcantes* ao Nilo e os hinos egípcios de louvor a Hapy, deus desse rio. Num texto do Império Médio⁷, podemos ler algo muito próximo:

*Dador de alimento, fazedor de abundância,
que cria tudo o que é bom!
Senhor de bênção, doce de odor,
gracioso quando vem.
Que faz pasto para os rebanhos,
dá sacrifício a cada deus.
[...]
Conquistador dos Dois Países,
enche os armazéns,
faz abarrotar os celeiros,
dá sustento aos pobres.*



⁶ Cf Hdt. 2.19-31. Êsquilo parece também aludir ao tema no frg. 300 Nauck². Para a discussão desta problemática na Antiguidade vide A. Deman 1978: 115-126.

⁷ Para a tradução completa deste texto, a sua transmissão e atribuição, vide J. N. Carreira 2005: 125-130.

Toda esta fertilidade marcou também presença na iconografia. Não tomaremos em conta os relevos egípcios que ilustram Hapy, mas não podemos deixar de referir Plínio-o-Velho (*Nat.* 36.58) quando alude a uma estátua egípcia na qual dezasseis crianças circundam o deus, representando os 16 cúbitos de altura (aproximadamente 7,20 m) que, anualmente, o rio transbordava, assim garantindo a fertilidade do país. Uma série de grupos escultóricos do período alexandrino, dos quais se encontrou um exemplar em Roma, nos inícios do séc. XVI, tê-la-iam imitado. O que estamos a ver é uma cópia em mármore de Volpato, de estilo neoclássico, da segunda metade do séc. XVIII, guardada no Museu do Vaticano.

O tema da fertilidade e da prosperidade é também central para o esboço poético do macro-espço grego, de que a cidadela de Argos é sínodoque perfeita. Se já as águas cristalinas da terra que recebe estas estrangeiras (v. 23) tendem a assemelhá-la ao espaço egípcio, para elas local de morte, e se também no final da tragédia afirmam preferir cantar os “rios de muitos afluentes” com a sua “água pacificadora” e as suas “férteis correntes” (v. 1028), com isso denunciando a presença, em espaço grego, da fertilidade e fecundidade em fuga da qual se evadiram do Egipto, é contudo na longa ode de agraciamento a Argos⁸ (vv. 630-709) que esse paralelo tragicamente significativo é mais evidente, em especial na terceira antístofe (vv. 688-697):

E que Zeus, em verdade, torne fértil esta terra em frutos de todas as estações; sejam fecundos os rebanhos que pascem nos campos, e que toda a espécie de benesses lhes venha dos deuses. Que os poetas entoem, junto dos altares, músicas inspiradas pelas musas, e que de lábios sem mácula brote uma melodia amante da lira.

Hão-de ter concretização estes votos e numa destas mulheres surgirá o desejo de ser fecunda e obedecer aos preceitos de Eros: Hipermenestra. Para a inevitabilidade do casamento, do desejo e da procriação, leis cósmicas a que se não foge, tornará a tragédia a adverti-las o coro de criadas⁹ (vv. 1043-1051):

Para estas fugitivas receio, antes do tempo, cruas penas e guerras de sangue. Mas porque fizeram elas boa viagem, seguindo-nos a toda a velocidade? O que está fixado pelo destino há-de por

⁸ Ésquilo traça o quadro tradicional e comum ao tempo de uma cidade em paz (*eirene*), onde abunda a riqueza (*ploutos*). Se a mais antiga descrição de tal cenário a encontramos no momento ekfrástico do Escudo de Aquiles (*Il.* 18.491-508), também Baquilides (frg. 4 Maehler) pintou por palavras um quadro semelhante. Recordemos ainda Aristófanes, que dedicou duas comédias a esta relação entre paz (*Eirene*) e riqueza (*Ploutos*). Já no séc. IV, teve grande fama o grupo escultórico *Eirene*, da autoria de Cefisódoto, que por volta de 370 a.C. estaria exposto na ágora de Atenas.

⁹ Todos os críticos concordam que a partir do verso 1034 a peça põe em cena dois coros: defensor cada um deles em alternância de duas posições contrárias. D. A. Hester 1987: 9-18, baseando-se no facto de todos os verbos deste final estarem no singular defendeu a possibilidade de apenas Hipermenestra proclamar as virtudes do casamento: fazendo deste modo o elo para a tragédia seguinte conclusão a nosso ver forçada e desnecessária.

força cumprir-se. Insuperável é o grande pensamento de Zeus, insondável. Como muitas outras mulheres anteriores a ti, o teu fim há-de ser o casamento.

Não as livrou a mudança de país da sombra de fecundidade que as cobria na terra do Nilo. E a sua recusa, que é também ofensa aos deuses, há-de resultar num simbólico castigo, a acreditar no mito: o interminável enchimento com água de vasilhas furadas, como que alegóricas, as últimas, de ventres que recusaram a gestação.

A separar ambos os macro-espços, o egípcio e o grego, está o mar, espaço de viagem e conhecimento para as Danaides e seus primos. Mais que uma vez, o tragediógrafo recorre à alegoria da nau do estado para representar um povo metonimicamente representado no seu chefe e na sua descendência que busca, por mar, a sua salvação e identidade ancestral. Por isso se refere o coro a si próprio como um “bando marítimo” (vv. 1-2) que atravessou o largo oceano numa “morada feita de lenho, protectora do assalto das ondas”¹⁰ (vv. 135-136), como dos barcos que transportaram os filhos de Egipto é dito serem escuros (vv. 743-744), reforçando simbolicamente a sua barbárie. Numa hýdria ateniense de figuras vermelhas, datada de c. 460-450 a.C. e atribuída ao Pintor de Nausícaa (*LIMC*, s.v. ‘Danaos’ 2), podemos ver o desembarque das Danaides em Argos; o pai está ainda no barco e entrega às filhas os presentes de hospitalidade que devem oferecer a Pelasgo, a mesma tarefa que parecem cumprir numa outra hýdria de igual estilo e proveniência, datada do mesmo período e atribuída ao Pintor da Centauromaquia do Louvre (*LIMC*, s.v. ‘Pelasgos’ 5).

Um último olhar nos merece o mais concreto espaço de *Supplcantes*: o espaço cénico do altar comum da cidadela de Argos. Local de confronto entre duas civilizações, espaço religioso que não pode consentir a ameaça de derramamento de sangue que lhe é feita pelo coro (v. 465) – uma mancha que, a concretizar-se, seria extensível a toda a cidade, de que esse altar é metonímia –, ele é em primeiro lugar identificado por Dânao (v. 190). Já antes, porém, o coro havia aludido à protecção garantida por um recinto religioso desta natureza,¹¹ mas é sobretudo a partir do v. 212 que, comandadas por seu pai, as Danaides vão dirigindo súplicas a Zeus e às diferentes divindades helénicas ali representadas, cujos atributos mostram conhecer bem. Hélios, a aceitar a lição do manuscrito, é referido como a “ave de Zeus” (*Zenos ornin*, v. 212), o que permite associá-lo ao deus-pássaro filho da divindade egípcia Amon Ré; Apolo, como o próprio coro recorda (v. 214), conhece bem o desterro; Poséidon protegeu-as já na viagem por mar até Argos; e Hermes, por fim, tem para a sua

¹⁰ Segundo Apol. 2.22 e Hyg., *Fab.* 227, Atena terá instruído Dânao a construir um barco com duas filas de remadores, num total de cinquenta lugares, para se escaparem, ele e as filhas, do Egipto.

¹¹ Outros passos de tragédia comprovam a protecção que um altar representava a um fugitivo: e.g. Eur. *Heracl.* 260, *Suppl.* 267-268.

casta o sentido de libertação, porquanto foi ele “o matador de Argos”¹², tendo com isso libertado Io das suas penas.

Aí se concretizam também a súplica e uma série de imagens expressivas da situação vivida. Referiremos apenas duas. A primeira, de resto recorrente na peça, é a alegoria da nau do estado, directamente revelada pelo coro quando convida Pelasgo a respeitar “a proa da cidade (*prymnan poleos*) rodeada de grinaldas” (v. 345). Como no barco que as transportou, também neste altar está em jogo o futuro de toda uma cidade, dependente da decisão de Pelasgo, timoneiro da embarcação.¹³ A segunda, mais simples mas não menos rica, parte do mesmo espaço para identificar os filhos de Egipto com corvos que rapinam as oferendas consagradas aos altares dos deuses (vv. 750-752), presentes de hospitalidade que não são respeitados.

Visualmente, é neste altar que se conciliam todos os elementos que enchem a peça de cor e exotismo. O texto permite-nos visualizar os ramos de suplicante entrelaçados com fios de lã (vv. 21-22), ora em mãos do coro, ora depositados aos pés das estátuas que rodeariam a orquestra, ou o estranhamento das vestes de linho e dos véus de Sídon das Danaides (vv. 120-121). Mas também a iconografia, de que damos apenas três exemplos do séc. IV a.C. (*LIMC*, s.v. ‘Danaides’ 2; ‘Pelasgos’ 8 e 9),¹⁴ parece ter apreciado estas cenas de súplica num altar onde são visíveis várias divindades.

A acreditar em Herótodo (2. 156) e Pausânias (8.37.6), Ésquilo seria um bom conhecedor do Egipto, da sua religião e dos seus costumes, dados que habilmente usou no tratamento de um mito de viagem e diáspora como é, desde as errâncias de Io, o mito das Danaides, onde os espaços ganham uma múltipla dimensão poético-dramática, religiosa e política, contribuindo também eles, no limite, para a neutralização da velha e já então desconstruída oposição Grego / Bárbaro.

Bibliografia

Edições, traduções, escólios e comentários

J. N. Carreira (2005), *Literatura do Antigo Egipto*. Lisboa.

D. Page (1976), *Scholia in Aeschylum. Pars I*. Leipzig.

A. P. Quintela Sottomayor (1968), *Ésquilo. As Suplicantes*. Coimbra.

M. L. West (1990), *Aeschylus. Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Leipzig.

¹² A expressão surge já em *Il.* 2.103 e *Od.* 1.38

¹³ O dilema de Pelasgo, para muitos a personagem verdadeiramente trágica de *Suplicantes*, deu aso a uma vasta bibliografia. A este respeito vide P. Burian, N. C. Durham 1974: 5-14 e F. Ferrari 1974: 375-385.

¹⁴ Respectivamente: kratêr de volutas da Colecção do Vaticano, do terceiro quartel do séc. IV a.C.; kratêr apúlio atribuído ao Pintor de Dario, c. 350-325 a.C.; kratêr apúlio atribuído ao Pintor de Bari, c. 350-325 a.C.

Estudos citados

- H. Bacon (1961), *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven.
- P. Burian, N. C. Durham (1974), “Pelasgus and politics in Aeschylus’ Danaid trilogy”, *Wien Studien* 8, 5-14.
- A. Deman (1978), “Eschyle et les cruels du Nil”, in J. Bingen (et alii, eds.), *Le Monde Grec. Hommages à Claire Préaux*. Bruxelles, 115-126.
- D. A. Hester (1987), “A chorus of one Danaid”, *Antichthon* 21, 9-18.
- H. Lloyd-Jones (1964), “The *Suppliques* of Aeschylus: the new date and old problems”, *L’Antiquité Classique* 33. 2, 356-374.
- _____ (1991), “The *Suppliants* of Aeschylus”, in Segal, E., *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford, 42-56.
- E. A. Wolf (1958), “The date of Aeschylus’ Danaid tetralogy”, *Eranos* 56. 3-4, 119-139.
- E. C. Yorke (1954), “The date of the *Suppliques* of Aeschylus”, *Classical Revue* 4, 10-11.

(Página deixada propositadamente em branco)

PAISAGENS MARINHAS NO *HIPÓLITO* DE EURÍPIDES

MARIA DO CÉU FIALHO
Universidade de Coimbra

Abstract

The main sites in the play are essentially three: the city, the countryside visited by Hippolytus and his companions, and the sea. Divine action and its meaning intertwines with these three spaces of action. At first sight it appears as a domain of oppositions, but in fact it is a domain of complementarity. The aim of this paper is to understand this intertwining process and its importance to the reading of this tragedy.

Keywords: Aphrodite, Artemis, Hippolytus, Poseidon, sea, wild nature.

Palavras-chave: Afrodite, Ártemis, Eurípides, Hipólito, mar, natureza selvagem, Poséidon.

A cisão cartesiana entre sujeito, como entidade que pensa, e objecto, como uma alteridade susceptível de ser pensada, observada e dominada por esse mesmo pensamento abriu um caminho que, como é sabido, nos conduziu até à perspectiva tecnológica e tecnocrática que veio crescendo até à contemporaneidade. O homem de hoje apercebe-se, finalmente, dos limites e dos perigos desta dinâmica levada às últimas consequências. O pretensão “domínio” da Natureza despoletou consequências catastróficas que atestam a sua dimensão indominável.

Tal cisão afecta o modo como o homem se vê no mundo e como vê o mundo. Assim, o termo ‘paisagem’, que nos chegou do francês e que tem uma composição análoga ao do inglês ‘landscape’ ou do alemão ‘Landschaft’, ainda que assente na noção de ‘terra’ a que o homem está iniludivelmente ligado, tomou, cada vez mais, a carga de uma alteridade que os olhos humanos apreciam, e em que repousam, que os artistas observam para recriar, que a mão humana altera. ‘Paisagem’ como ‘quadro da natureza’, onde o homem pode, também, entrar para seu repouso e fruição, opunha-se, implicitamente, a espaço urbano. É relativamente recente a noção de ‘paisagem urbana’, ainda assim com a carga mista de valorização ou desvalorização do espectáculo do espaço construído pelo homem e de espaço de intervenção do homem, em função de uma melhor habitabilidade.

Este último cambiante revela já a abertura da contemporaneidade para uma simbiose necessária, em nome do equilíbrio ecológico, entre espaço de habitação humano e natureza como mundo habitável a que o homem pertence como parte integrante a que tem de respeitar. Esta nova perspectiva nasceu da consciência de ameaça e conduz, curiosamente, sem que muitos disso se

apercebiam, à noção implícita do mundo como *oikos* conjunto, de que o homem também faz parte – uma vivência determinante nas matrizes gregas da nossa civilização.

Assim, aquilo que, ao homem moderno, pode soar como “descrição de paisagem” na poesia grega, como “escapismo”, na tragédia grega, documentado na descrição de “paisagens ideais”, harmónicas e longínquas, não o é, na realidade. *Chora* é a terra a que o homem pertence, com o seu espaço urbano, a natureza, *stricto sensu*, trabalhada ou não, é, enfim, extensão de pertença mútua passível de coincidir com a pátria-pólis. É sagrada, a partir de núcleos determinados, *temenoi*, altares ou templos que condensam e assinalam materialmente a presença divina e assumem a força energética de a difundir. Deuses, homens, animais, vegetação coexistem num ritmo harmónico, de acordo com a natureza específica e o âmbito de poder e acção da cada um.

As descrições poéticas trazem, pois, uma fortíssima carga semântica, um sentido profundo que serve de horizonte ao sentido da acção humana enquanto sintónica ou distónica com a natureza – que é a sua própria natureza. Há que entender assim, por exemplo, os dois mais famosos elogios poéticos a Atenas, o estásimo III de *Medeia* e o estásimo I de *Édipo em Colono*, entoados como voz da harmonia de uma terra que acolhe quem nela procura refúgio, selado o pacto de acolhimento entre o representante de Atenas — Egeu, na primeira das peças, Teseu na segunda — e *Medeia*, na peça homónima, ou o velho Édipo, na última tragédia de Sófocles.

Em *Hipólito* as alusões ou descrições da natureza primam pela ambiguidade. E essa ambiguidade levaria, certamente, o espectador do tempo ao cerne do sentido do *mythos*, proposto na dramatização euripidiana. É já Afrodite, no prólogo, quem dá o tom (29-33): *Antes de volver a Trezena [Fedra], tomada de amores por um amor ausente, mandou erguer, junto à rocha de Palas, um templo a Cípris, visível desta terra. Doravante se dirá que a deusa tem aí o seu assento por causa de Hipólito.*

O texto é ambíguo, já que o grego *Hippolythoi ...epi* (v. 32)¹ pode ser indicativo de proximidade ‘próximo de Hipólito’ ou de causalidade ‘por causa de Hipólito’. De facto, perto do *temenos* de Afrodite existia no séc. V, consoante testemunhos antigos, um monumento funerário em honra do filho da Amazona. Virado a sul, o templo seria potencialmente visto em Trezena, para além das águas do Golfo Sarónico².

¹ A preposição *epi*, com regência de dativo, dá com maior frequência o sentido de proximidade, no mesmo plano ou em plano superior. De facto, W. S. Barrett (paperback 1992), *Euripides. Hippolytos*. Ed. w. introd. and comm. Oxford, 5, [Barrett] faz referência a dois espaços de culto a Hipólito, em que Afrodite tinha também lugar de veneração: um em Trezena, onde a deusa recebia culto como *Aphrodite Kataskopia*, segundo o testemunho de Pausânias, 2.32.3, outro em Atenas, com a presença de *Aphrodite en Hippolytheioi* ou *epi Hippolytoi*, testemunhado por uma inscrição de 423/422. Ainda assim, o eminente helenista defende, neste passo, o sentido causal (comm. ad 32-33). F. Lourenço, na sua tradução, mantém o efeito da ambiguidade: *por intermédio de Hipólito.*

² Digo ‘potencialmente’ dada a vasta extensão de águas que *medeia* entre a Ática e a costa junto à qual fica Trezena.

As águas marinhas são elemento de Afrodite, berço de onde nasceu. A própria Ama, no seu discurso sofisticado a Fedra, sobre essa espécie de cosmogonia cípria, sublinha a presença de Afrodite nas ondas do mar (447-448). E a própria Fedra, no seu famoso monólogo, invoca a “soberana Cípris, marinha” (415). Aparentemente, ao espaço marinho, conotado com Afrodite, se oporia o espaço da terra, para além dos limites da urbe, intransposto pelo comum dos mortais que a terra trabalham ou que guiam os rebanhos: os prados virgens de onde Hipólito chega, no início da peça, que ele frequenta, no que pensa ser um ostensivo e exclusivo convívio com a presença de Ártemis, a deusa caçadora (73 sqq.). Do seu espaço existencial pensa ter arredado Afrodite, cultivando, assim, uma eterna e intemporal virgindade.

O final da sua súplica, no prólogo (*possa eu chegar ao termo da corrida da vida do mesmo modo que a comecei*, v. 87), indicia a sua firme vontade de se manter alheio ao curso normal da vida humana, da historicidade do cidadão que cumpre o ritmo da existência, funda ou continua casa, tem filhos. Hipólito pressupõe que nada tem de aprender (*hosois didakton meden*, v. 79), numa pureza intacta e superior da sua *sophrosyne* onde só Ártemis cabe: ou melhor, a sua concepção de Ártemis³.

Assim entende Hipólito o próprio âmbito de exclusividade da deusa que venera. E, todavia, Fedra, no seu devaneio amoroso, anseia por se juntar a Hipólito nesse mesmo espaço, qual caçadora, depreende-se, unida à presa (vv. 215-222). Nos prados de Ártemis volitam as abelhas (v. 77), na sua incessante tarefa de fecundação. Como o voitar da abelha canta o Coro, no estásimo I (563-564), o envolvimento de Cípris em relação àqueles que atinge⁴. E atinge-os também, ainda que a peça o não refira, como o caçador em perseguição da caça, actividade tão querida a Hipólito, por o aproximar de Ártemis. Os animais selvagens são pertença do espaço de Ártemis, todavia, ainda a poldra indomada é susceptível da submissão ao jugo, como a donzela da Ecália, Íole, o é ao poder de Afrodite (estásimo I).

Esta ambiguidade, já notada por Segal⁵ e Zeitlin⁶, estende-se ao espaço marinho e à sua proximidade, a praia. Da costa norte do Golfo Sarónico, junto a Trezena, se avista o templo ateniense de Afrodite, no sopé da Acrópole, não longe do monumento funerário a Hipólito. Nessa mesma costa, a norte de

³ Sobre esta dimensão da figura de Hipólito, a sua persistência em se manter à margem do curso da historicidade humana, num mundo idealizado, sem evolução nem aprendizagem, veja-se F. Zeitlin: 1985: 66-67.

⁴ Nota Barrett, comm. ad 563-564, que a imagem de Eurípidés sublinha, essencialmente, a imprevisibilidade, no voo da abelha, do sítio onde vai pousar: assim se reforça a ideia de que Afrodite e Eros são imprevisíveis na sua acção sobre os mortais.

⁵ C. Segal (1965: 117-169) dedica todo o seu trabalho a esta rede de ambiguidades. Veja-se M. C. Fialho, (1996: 47) onde cito, além do mais, a pertinente observação de Burkert: há, em Ártemis e no seu cortejo, um erotismo latente. Por outro lado, sabemos que, do cortejo de Afrodite pelos bosques, fazem parte os grandes felinos selvagens. Ora, como nota M. P. Nilsson (1967: 488) há notícia da oferenda, por ocasião das festividades em honra de Ártemis Ortia, de um grande queijo feito de leite de leoa à deusa.

⁶ Op. cit. 52-111.

Trezena, tem Ártemis um espaço sagrado, nas águas salgadas da Lagoa, cantada pelo Coro no párodo (148-150), a “senhora da Lagoa”, conforme Fedra invoca Ártemis Sarónica (228)⁷. Ou seja, a costa de que se avista o espaço sagrado de Afrodite, associada a Hipólito, está sob o signo da proximidade do espaço sagrado de Ártemis, fundido com o das águas marinhas.

Dictina, a deusa cretense, da terra natal de Fedra, portanto, invocada no párodo por um Coro que se interroga sobre a origem dos males de Fedra, é, na religião grega, assimilada a Ártemis. Também aquela é protectora dos animais selvagens. Mas é, todavia, em Creta, para além disso, patrona dos pescadores – daqueles que entram, assim, no elemento salgado de onde Afrodite nasceu. Nilsson aponta a derivação do nome da deusa cretense a partir de *diktyon*, ‘rede’: comum à caça e à pesca⁸.

De Creta, espaço de Dictina, trouxe o “navio de velas brancas”, “através da onda ...do mar salgado” a noiva para as núpcias fatais, consoante o Coro o recorda no estásimo II, até ao porto de Muníquia, sob a égide de Ártemis – o que evoca uma outra proximidade: a de um outro espaço sagrado, também sob a égide de Ártemis, de ritual de passagem da juvenzinha da infância à idade núbil: Bráuron. Conclui Burkert: “There is no wedding without Artemis: hers is the power to send and ward off dangers before and after this decisive turning-point in a girl’s life”⁹. Ela é a senhora dos partos, assimilada a Ilitia. Não há Ártemis sem Afrodite e da acção de Afrodite-Eros se gera mundo e novos seres, para a tutela de Ártemis.

Hipólito projecta, nos espaços que frequenta, a unilateralidade da sua visão de mundo. Mas os espaços falam de uma outra realidade mais rica e mais profunda, que é a do universo humano e divino pautado pelo ritmo de uma lei universal da Natureza. Os espaços marinhos ilustram-no, com particular eloquência, ainda que Hipólito frequente a sua proximidade, sem de tal se aperceber. Na praia treina os cavalos — à beira de Ártemis, mas também de Afrodite — na praia chora o seu exílio. A sua queda, fruto da vingança de Afrodite ou do que a deusa representa, dar-se-á, metafórica e literalmente, na sequência dos votos de Teseu, à beira de ambas as deusas, no promontório selvagem, sobranceiro ao mar. É Poséidon, deus do mar e deus do solo, ‘o que abala a terra’, o agente invocado para a sua destruição.

Nas suas competências, o deus alia a sua presença, quase como entidade unificadora, aos espaços terrestres mais marcados pela égide de Ártemis — aqueles em que Hipólito exercita os seus cavalos — e aos espaços marinhos,

⁷ Nilsson, op.cit. 492-493, nota que, no Peloponeso, Ártemis e o seu culto andam também associados a fontes, pântanos e depressões de terreno ricos em água. Quanto ao culto de Ártemis Sarónica, com um bosque sagrado que lhe era dedicado, à beira da lagoa salgada, na costa, junto a Trezena, refere o autor o testemunho de Pausânias 2.30.7. Cf. Barrett comm. ad 148-150. O mesmo Nilsson lembra a profusão de espaços sagrados dedicados a Ártemis, Afrodite e às Ninfas na foz do rio Alfeu (rio que o Coro canta no estásimo I).

⁸ Op. cit. 311. Sobre as equivalências teológicas de Dictina, Ilitia, Hécate, Cíbele e Ártemis, efectivas na religião grega e evocadas pelo Coro de *Hipólito* no párodo, veja-se M. C. Fialho 43-44 e a bibliografia aí indicada.

⁹ W. Burkert 1985: 151.

onde Ártemis está presente, na Lagoa do Golfo Sarónico, mas onde Afrodite tem o seu âmbito de proveniência. O deus que abala a terra faz tremer os fundamentos desta e a carreira certa de Hipólito, para se elevar, como gigantesca onda marinha de maremoto, e se abater, sob a forma de um touro gigantesco, sobre o destino de Hipólito.

O touro é, em todas as iconografias e no imaginário grego também, símbolo material de potência viril, de força natural de uma sexualidade violenta e incontrolável. Nem Hipólito, na sua mestria de auriga virginal, que pretende concluir a sua corrida consoante a começou, o pode evitar e fazer-lhe frente, a ele, Poséidon, o deus que ensinou a domar os cavalos e a pôr-lhes o freio, como canta o Coro do estásimo I de *Édipo em Colono*. Nesse aspecto, o deus actua, efectivamente, como mestre da domesticação, num âmbito que serve de fonte à linguagem figurada da passagem da virgindade à submissão amorosa: a donzela *admetos*, olhada na lírica erótica como objecto do desejo, tenderá a conhecer o jugo imposto pela força de eros. Assim o refere o Coro em relação a Íole, a *poldra da Ecália*, *azyga lektron*, *anandron*, *anympthon* (545-547) logo «subjugada» por Hércules.

Hipólito despenhar-se-á do promontório, para aquele espaço sobre o mar, sobranceiro às águas de Afrodite e não desvinculado de Ártemis. A sua corrida não pode, pois, terminar como começou – homem algum pode fazer coincidir princípio e termo. Lembrando Alcmeón de Crotona (frg. 2B, DK), *dizem que é por este motivo que os homens morrem: por não poderem ligar o princípio com o fim*. É esse o preço da historicidade humana.

No seu fim, Ártemis o compensará de um modo que ao espectador pode parecer fraca recompensa concedida àquele que tão fielmente a venerou (ainda que da deusa tenha tido uma concepção empobrecida, fruto da projecção da sua própria mundividência e natureza): um culto será instituído, que perpetuará a memória do jovem. As donzelas, antes de casar, cortarão madeixas do seu cabelo em sua honra e chorarão a sua sorte. A grande compensação reside, afinal, na verdadeira integração de Hipólito, ainda que *post mortem*, no grande ciclo da vida: ele ficará associado ao limiar da passagem do âmbito de uma deusa para o de outra. E não há espaço sagrado, em Trezena ou Atenas, que, consagrado a Hipólito, não tenha Afrodite por perto. A tensão entre as deusas continua – mas essa tensão é a própria violência da natureza, nas fases do seu ciclo vital. E tensão significa coexistência de uma por dentro do reino da outra, no espaço natural em que o homem se enraiza e que representa o seu mundo. Uma e outra se encaram e completam, frente a frente, de costa para costa no Golfo Sarónico, entre Trezena e Atenas.

Bibliografia

- W. S. Barrett (paperback 1992), *Euripides. Hippolytos*. Ed. w. introd. and comm. Oxford.
- W. Burkert (trad. ingl.1985), *Greek Religion* Oxford.

- M. C. Fialho (1996), “Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípides”, *Máthesis* 5 33-51.
- F. Lourenço (1996), *Eurípides. Hipólito*, trad. introd. notas. Lisboa.
- P. Nilsson (1967), *Geschichte der griechischen Religion*, Bd. I München.
- C. Segal (1965), “The Tragedy of *Hyppolytos*: the Waters of the Ocean and the Untouched Meadow”, *HSCP* 70 117-169.
- F. Zeitlin (1985), “The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the *Hippolytus*” in P. Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*. Durham 52-111.

TEBAS: A CIDADE DE DIONÍSO O CASO DE *HÉRACLES* DE EURÍPIDES

SOFIA FRADE
Universidade de Lisboa
sifrade@fl.ul.pt

Abstract

The most recent studies about ancient Greek tragedy link the dionisiac to the patterns of tragic action and to its political references. In the extant Attic tragedy, Thebes is the most important city in the repetition of these patterns. Starting from a reading of Euripides' *Heracles*, this article analyses the repetition of these patterns and their resolution.

Keywords: Dionysus, Heracles, Thebes, tragedy.

Palavras-chave: Dioniso, Hércules, Tebas, tragédia.

A relação entre a figura de Hércules e a cidade de Tebas enunciada no título desta comunicação pode não parecer óbvia à partida. A ligação entre o maior herói do mundo grego e a cidade de Édipo não é, em termos míticos, necessária. No entanto, ao criar o seu *Hércules*, Eurípides opta por colocar a acção em Tebas. Para compreender esta opção é, parece-me, fundamental compreender o papel de Tebas na tragédia do século V a.C..

Em primeiro lugar é fundamental clarificar que, quando nos referimos a Tebas na tragédia ática, não estamos a falar da cidade com uma realidade histórica que se encontra a pouco mais de 80 km de Atenas. Toda a nossa reflexão tem por base não a realidade física da cidade, mas a sua construção literária no palco do teatro de Dioníso em Atenas no séc V. a.C. Em artigo relativamente recente, Froma Zeitlin defende que a imagem que Atenas constrói de Tebas no palco trágico corresponde a uma inversão da imagem que tem de si mesma, uma espécie de negativo daquilo que idealiza de si¹.

Defende Zeitlin que, dos espaços míticos, Tebas é o espaço trágico de eleição. Por um lado é a cidade de Édipo, figura em torno da qual gira o ciclo mítico mais aproveitado na tragédia ática, por outro, toda a história mítica da cidade é profícua em material trágico: desde a fundação da cidade por Cadmo por meio da morte do dragão de Ares². A figura desta divindade, que representa o que de mais violento e menos racional tem a guerra, surge como um espectro sobre a cidade, por vezes ténue, por vezes palpável: encontramos-la nos primeiros autóctones da cidade, os *Spartoi*, que imediatamente se dilaceram,

¹ Zeitlin 1986: 116 ss.

² Zeitlin 1986: 101ss.

encontramo-la na figura da esfinge, em Édipo que mata o pai e finalmente na guerra fratricida de Éteocles e Polinices.

Além disso, toda a história da cidade implica um excessivo centramento em si mesma. É a própria terra que dá à luz os seus primeiros habitantes (como mais tarde será a própria mãe a dar à luz os filhos do seu filho), e tendencialmente rejeita quem vem de fora, mesmo que outrora lhe tenha pertencido, como é o caso de Dioniso e de Polinices, curiosamente esta exclusão tem a única exceção na figura de Édipo, gerando a inclusão excessiva do incesto. Assim, Tebas é, na tragédia ática, o espaço por excelência do excesso, a cidade onde não há redenção, a cidade onde, depois da tragédia, ficam sobreviventes, mas nunca descendentes: Agave sobrevive a Penteu, tendo morto o seu único filho, Édipo sobrevive a Éteocles e Polinices, tendo-os levado à morte com a sua maldição, Creonte sobrevive a Hémon tendo, com a sentença de morte de Antígona, levado à morte o seu filho (em Eurípides, após a morte do seu outro filho: Meneceu). Assim, Tebas, é a cidade sem esperança, a cidade sem renovação, sem salvação.

Tebas é, pois, a cidade ideal para ser utilizada como anti-Atenas: o espaço da tirania, por oposição ao espaço da democracia, o espaço do caos por oposição ao espaço da ordem, o espaço da exclusão por oposição ao espaço da inclusão, uma vez que Atenas, quando surge em palco surge sempre como a cidade de redenção. É a cidade de redenção de Orestes nas *Euménides*, é a cidade de redenção para Édipo em *Édipo em Colono*, é a cidade de redenção para as mães argivas que vêm suplicar os corpos dos seus filhos mortos em Tebas. Vez, após vez, Atenas é a cidade da salvação, da fuga do trágico, da esperança e da renovação. Tebas é o espaço da tirania e dos vícios tirânicos, Atenas o espaço da democracia e da ordem.

Fundamental para a percepção da importância dos padrões míticos de Tebas, são as posições recentemente defendidas por Richard Seaford. No contexto da questão do papel de Dioniso na tragédia ática, o autor defende que numa primeira fase a tragédia terá tido origem na representação dos ritos dionísicos³. Defende, aliás, que as Grandes Dionísias, ao contrário da Antestérias e das Leneias, não incluem nenhum ritual de iniciação. Assim, o autor dá como possível explicação para o surgimento da tragédia ática como a conhecemos o desenvolvimento dos rituais de iniciação dionísica com todas as temáticas que lhe pertencem⁴: o frenesim inspirado pela divindade e a morte fictícia do iniciado. Das temáticas dionísicas que se vão perdendo (para serem retomadas na conservadora peça de final de carreira de Eurípides: as *Bacantes*) ficam apenas os seus padrões. Nos principais mitos dionísicos o deus chega à cidade e sendo rejeitado pelo tirano leva um membro da casa real a um frenesim báquico que o conduz à destruição da sua própria descendência. Esta rejeição é vista por Seaford como o paradigma da tensão *oikos* – *pólis*, a passagem da tirania e da autocracia ao culto colectivo, ao culto dionísico em que todos são iguais e que

³ Seaford 2006: 87ss.

⁴ Seaford 2006: 87ss.

constituirá, pelos menos no espaço mítico ateniense, um elemento fundamental da democracia⁵. Perdida a ligação directa entre Dioniso e a acção trágica, ficam estes padrões de auto-destruição da casa real: é o que encontramos, por exemplo, no ciclo de Agamémnon e no ciclo de Édipo. E Tebas é, pelo exposto acima, o espaço literário preferencial para a repetição deste tipo de padrões.

Assim, a tragédia põe potencialmente em oposição os dois tipos de manifestação do deus: a manifestação caótica e destrutiva, na tragédia, e a manifestação organizada e construtiva, no ritual das Grandes Dionísias. Mas não são só estes dois tipos de manifestação que são postos em causa, são também os contextos das suas manifestações: a tirania por um lado, a democracia, por outro.

Gostaria de reter da posição de Seaford a possibilidade de as forças dionisiacas serem na tragédia intrinsecamente políticas: ou seja, forças que quando caóticas conduzem à destruição da casa real e quando organizadas em ritual conduzem à unificação da pólis, através do sentimento de comunidade gerado pelo próprio ritual.

Uma das principais objecções a Seaford é o facto de a oposição tirania-democracia não corresponder à realidade histórica do século V ateniense⁶, uma vez que aquele regime político não constituía ameaça à *pólis* democrática. Tal como quando falamos de Tebas nos referimos não ao espaço físico-histórico, mas ao espaço literário, também no que diz respeito à tirania, não levaremos em conta a realidade histórico-política, mas a concepção mental que dela tinham os atenienses do séc. V⁷. Para isso, nada melhor que tomarmos em conta o testemunho de Platão.

Lemos na *República*: “E assim é, meu caro, que um homem se torna rigorosamente um tirano, quando, por natureza, ou por hábito, ou pelos dois motivos, se torna ébrio, apaixonado, louco [573c]”. Platão associa também à imagem do tirano aquele que se entrega aos desejos da sua parte animal e selvagem, pondo de lado a razão, como são: “Não hesita (...) em tentar unir-se à própria mãe, ou a qualquer homem, deus ou animal, em cometer qualquer assassinio, nem em se abster de alimento de espécie alguma” (571a-d).⁸ A definição que encontramos aqui é claramente o ideal que origina as várias concretizações de tirano que encontramos na tragédia ática. É, aliás, possível vislumbrar a figura de Édipo por detrás da definição platónica.

Tebas é a cidade de Dioniso, a cidade onde o deus se manifesta mais plenamente no que de pior e mais assustador tem em si, ao induzir essas características que Platão associa directamente à imagem do tirano: ébrio, apaixonado, louco.

Seaford defende ainda que provavelmente durante todo o séc. V, nas Grandes Dionísias era anunciado um prémio para quem capturasse e matasse

⁵ Seaford 1996.

⁶ Griffin 1998.

⁷ Seaford 2000.

⁸ Tradução portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, 1996.

um tirano. Exemplo claro de que a ameaça da tirania constituía pelo menos na mentalidade ateniense, uma ameaça real⁹.

Voltemos, pois, à peça em causa e vejamos como estes padrões são desenvolvidos e como é relevante que a acção se passe em Tebas. Nesta tragédia o autor coloca em cena dois modelos de tirano: Lico e Hércules.

Lico é o modelo do tirano soberbo, usurpador do poder, que se aproveita da ausência do herói para controlar a cidade ameaçando matar a esposa e os filhos de Hércules. Tebas, cidade da tirania por excelência, é apresentada no início da peça como vítima de uma tirania ainda mais terrível e cruel do que aquela a que está habituada.

Hércules surge como um modelo de tirano mais comedido, de alguma forma à semelhança de Édipo: aquele que é levado à catástrofe por forças transcendentais e não pelo seu carácter pérfido. Levado ao erro por Hera, o herói entra num frenesim báquico que o leva a matar a sua própria descendência. Ao acordar do transe, Hércules é salvo do seu desespero pela ajuda de Teseu. O rei de Atenas surge como forma de redenção. Se não há qualquer esperança em Tebas, Atenas, pelo seu lado, oferece a salvação e o culto eterno ao herói.

Reanализemos a reelaboração do mito à luz dos tópicos acima expostos. Encontramos a repetição dos padrões dionisiacos defendidos por Seaford: o frenesim báquico que leva à destruição de qualquer esperança da casa real (com a morte dos descendentes pelas mãos do próprio pai) e à inauguração de um culto “democrático”, o culto de Hércules instituído em Atenas.

Voltemos agora à questão da escolha da cidade de Tebas por Eurípides para esta peça. Tebas não é por definição o lugar de Hércules, a sua associação com a cidade não é necessária em termos míticos. Porém, a importância de Tebas com os seus padrões tirânicos de auto-destruição é bastante trabalhada por Eurípides. Veja-se a importância que lhes é atribuída em *Fenícias* e a forma como todos esses padrões são sublinhados ao longo das odes corais¹⁰. Assim, a escolha de Tebas como palco da loucura de Hércules, penso, corresponde claramente à utilização de um tópico literário com vasta tradição, que permite salientar ainda mais (por distanciamento na comparação) o papel de Atenas na acção. Em comparação com a cidade das sete portas e com todos os vícios que lhe estão associados, a cidade de Teseu surge ainda com maior esplendor. A sublinhar este facto encontramos um conjunto de paralelos entre o discurso de Teseu e alguns discursos de Péricles, conforme registados por Tucídides, como tão bem salienta Bond no seu comentário ao texto¹¹. Teseu é a imagem de Péricles, a sua Atenas a imagem da Atenas do séc. V, aquela que numa política tão diferente da de Esparta, corre para socorrer os seus aliados ainda antes de eles pedirem ajuda, uma Atenas pro-activa e empenhada em redimir aqueles que necessitassem de redenção, aqueles que aceitassem o caminho de saída das trevas caóticas da tirania para a luminosidade racional da democracia. É

⁹ Seaford 2006: 97.

¹⁰ Cf. S. Frade (2006), *As Odes Corais de Fenícias: Uma Visita à Oficina Lírica de Eurípides*. (Diss. Mestrado. Universidade Lisboa).

¹¹ Cf. Bond 1988: 266n; 334n 1334n; cf. Th. 1.70.8; 2.41.1, 2.37.1; 2.40.4ss.

assim que Atenas se vê quando se olha ao espelho, é assim que Eurípides no-la apresenta nesta peça.

Assim, os rituais das Grandes Dionísias em geral, e a tragédia em particular, se, no século V, alguma coisa têm a ver com a divindade, não o teriam em relação com a faceta de força motriz da natureza (presente no vinho e no erotismo), mas na força motriz de uma comunidade de iguais entre si, na ideia do *Liber*, que liberta do jugo da tirania. Ao contrário das Antestérias e das Leneias, as Grandes Dionísias são, não uma manifestação de agradecimento da fertilidade da terra, mas, pelo menos depois das reformas dos Pisístratos (se é que existiram antes), um elogio da cidade de Atenas. Não nos esqueçamos que a tragédia se desenvolve no festival onde, durante o século V, Atenas vai receber o tributo dos aliados, vai pronunciar o discurso fúnebre em honra dos seus heróis de guerra, onde verá os órfãos de guerra marchar, armados pela cidade, prontos para o combate. Mais do que um espaço de reflexão sobre o que a terra produz, a tragédia é o espaço de reflexão sobre a melhor forma de governar a terra, a melhor imagem de *pólis*, e certamente que para a Atenas do século V não havia outra *pólis* como ela própria.

Ou seja, os padrões dionísios na tragédia ática, a existirem, são essencialmente de carácter político. A tragédia é o espaço de demonstração dos vícios da tirania e da excelência da democracia (não sem, por vezes, críticas muito ferozes a esta mesma democracia).

E a escolha da cidade de Tebas nesta peça permite sublinhar, por meio do recurso aos vários tópicos literários associados à cidade, a diferença de Atenas, representada por Teseu, utilizando claramente essas tensões como forma de discurso político.

Bibliografia

- G. Bond (1988), *Heracles*. Oxford
- J. Griffin (1998), "The Social Function of Attic Tragedy" *The Classical Quarterly* 39-61.
- R. Seaford (1996) "Something to do with Dionysus, Tragedy and the Dionysiac: Response to Friedrich" in M. Silk, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 257-283
- R. Seaford (2000), "The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin" *The Classical Quarterly* 30-44.
- R. Seaford (2006) *Dionysos*. London and New York.
- F. Zeitlin (1986) "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama" in P. Euben (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley, Los Angeles, New York 101-141.

(Página deixada propositadamente em branco)

NAS MORADAS DAS NINFAS O CENÁRIO DO DRAMA SATÍRICO

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA
Universidade Federal de Minas Gerais

Abstract

This article intends to show the personification of space in a Sophocles' satyr play whose finality is to provoke laugh. The same strategy is used in a Brazilian romance, *Incidente em Antares*, of Érico Veríssimo.

Keywords: cave, nature, nymphs, women.

Palavras-chave: cave, mulher, natureza, ninfa.

Discorrerei sobre uma concepção de espaço do mundo antigo que permanece fértil e que se mantém nos textos literários contemporâneos. O processo é tão antigo quanto o homem e talvez passe despercebido, embora seja uma forma oportuna para reintegração e revalorização de espaços já muito maltratados. Abordarei as montanhas, as águas e as grutas, vistas na perspectiva de moradas das ninfas, não só como seu local de refúgio, mas como o seu corpo e o meio pelo qual elas se manifestam e se ligam aos seres humanos.

Meu lugar de enunciação é uma região de montanhas, nascentes e grutas: as Minas Gerais do Brasil. Infelizmente, percebo que o relevo do lugar onde cresci tem sido brutalmente alterado pela mão do homem, que parece não mais se relacionar amorosamente com seu *habitat*. As montanhas, extraído o minério de ferro, estão ocas; as minas, acabado o ouro e a água, são perigosas e foram interditadas; os bosques têm muita vida, mas quase só de eucaliptos. Diante de tudo isso, não há como contestar a pertinência de uma reflexão acerca do espaço e de suas transformações na realidade e no imaginário.

O processo mencionado é, como se sabe, uma variante da alegoria, a personificação. É verdade que se pode retrucar que o tratamento de coisas concretas, noções abstratas e ou coletivas como pessoas se enfraquece numa literatura em que deuses são antropomórficos e interagem com gente. Mas com ninfas é diferente: elas morrem; elas parecem ser mais que uma categoria que retrata o relacionamento de deuses, homens e natureza; pois parecem assumir a materialização do sagrado profanado pelo homem (refiro-me à teoria do filósofo italiano Giorgio Agamben em *Profanações*). Agamben (2005: 99 e 113) dirá que à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença, mas a negligência, ou seja, uma atitude distraída frente às coisas, banalização que

levaria à prostituição. De acordo com o filósofo, a profanação é o uso consciente e a reintegração do sagrado no jogo da vida.

A associação é oportuna, pois na era da realidade virtual, época de forças e poderes encerrados em si mesmos sem o desejo de realização, os cenários, os espaços e o tempo às vezes se anulam, às vezes tornam-se meras ilusões que podem nos levar para longe da experiência corporal e visceral, tão importante para a realização pessoal. A reatualização incondicional do que se perde na virtualidade leva à banalização. Contudo, há circunstâncias em que a ilusão, a virtualidade e a realidade visceral formam um conjunto interessante: é o caso das ninfas, na encenação do drama satírico.

Não quero afirmar que aos gregos do séc. V a.C. – contexto de minha análise – não agradariam os dolos e mentiras poéticas; aliás, o engano dos sentidos e da mente é tema de reflexão especial para eles. Entretanto, o logro com técnica poética – se levarmos em conta, por exemplo, *Bacantes* de Eurípides – invade, violenta e afronta aquele corpo que vê a ação ilusória fabricada diante de si.

Para Hyde (1915: 70), a questão da relação dos helênicos com o espaço natural foi inaugurada por Humboldt, em sua obra *Kosmos*, onde se coloca a hipótese de que os gregos tinham pouco apreço pela acidentada geografia mediterrânea e que o gosto pela magnitude de suas terras deitadas junto a um mar vigoroso seria uma projeção moderna.

Ainda segundo Hyde, citando Tozer e Ruskin, haveria, de acordo com o primeiro, um desprezo pelo cenário não cultivado pelo homem. Ruskin aponta para uma intimidação diante do descontrolado poder de adversidade de céu, mar e terra. Assim, apazíveis seriam os lugares controláveis (cf. Hyde 1915: 71), conjectura que suponho ser uma projeção do seu tempo.

Para os dois pesquisadores, Tozer e Ruskin, via-se beleza exclusivamente no homem, em seu espírito, mente e corpo (Hyde, 1915: 70-1). Os lugares diletos seriam a *polis*, pequenas fontes, bosques sombreados e a segurança dos prados que a vista pudesse conter e entender sem grandes surpresas.

Hyde (1915: 74) não compartilha dessas idéias; ele realça versos em que os poetas contemplam o espaço que os acolhe, porém, paralelamente, mostra que a natureza curva, dobra e ameaça o homem, como é o caso do Cáucaso no prólogo do *Prometeu* de Ésquilo e de vários outros locais citados, predicados por adjetivos como: hostil, selvagem, agreste etc. A partir de então, desenvolve reflexões acerca do relacionamento afetivo do homem com seu *habitat*. Nesse ponto vou, por meio das intuições de Hyde, observar um espaço recorrente drama satírico. Todavia não seria prudente tomar apenas um texto de quase cem anos como referência. A noção de espaço é histórica (Berquist, 1999); é criada, formada, transformada e apagada pela cultura (Foucault, 1967).

Não há dúvida de que o maior interesse do grego é o homem. Conservando o pressuposto, vou tratar o espaço que, metaforizado no corpo de ninfas, interage com deuses e homens e, por causa de seu duplo acesso ao divino e ao humano, se torna um espaço epifânico, o qual, para não se manter intacto, isolado e esquecido, como sói acontecer com o sagrado, é profanado, isto é, devolvido ao

uso comum (Agamben, 2005: 105) tornando-se, desse modo, mais real, afável, insubstituível e inalienável.

Num trecho de *Incidente em Antares*, romance de Érico Veríssimo, (1994: 44-45) Tibério Vacariano, olhando para a pradaria gaúcha, se põe a pensar no Rio de Janeiro:

“Algumas vezes, porém, quando estava em cima dum cavalo, na estância, parando rodeio ou simplesmente cruzando uma invernada, passavam-lhe pelo campo da memória imagens fugidias como essas que a gente mal vê pela janela dum trem em movimento. O Corcovado... a pedra da Gávea... ondas batendo na pedra do Arpoador... as areias de Copacabana... caras, coxas, seios, pernas, nádegas de mulheres, sob pára-sóis coloridos... peles reluzentes de óleo de coco... e o sol e o mar e as montanhas... “Pota que me pariu! Que é que eu estou fazendo aqui neste fim de mundo, fedendo a creolina e levando esta vida de bagual!””

O que interessa, particularmente, é o sutil e deslizante deslocamento que se opera: Corcovado, pedras, areias, caras, coxas, seios, pernas, nádegas de mulheres, sol, mar e as montanhas. A transição que cria da paisagem um corpo humano feminino é tradição muito antiga já apontada por Hesíodo na expressão *terra de amplos seios*. À moda brasileira, o escritor gaúcho desenvolve sua analogia ao longo da relação amorosa de Tibério e Cleo, que se dá com detalhes pitorescos, dentre os quais a apropriação pelo velho fazendeiro, de um personagem lendário, o destemido desbravador Blau Nunes, campeiro que “[t]inha aprendido com o fantasma dum padre renegado o caminho da furna do Jarau, onde existia um tesouro escondido, e guardado pelos bichos e assombrações mais horríveis.” (Veríssimo, 1994: 69).

Síntese de minha proposta: o corpo humano das ninfas é o espaço geográfico que oculta um tesouro escondido e vigiado por assombrações (entendo assombrações como tudo que gera assombro).

Do mesmo modo podemos entender o espaço no drama satírico: lugar poético onde surgem as ninfas, entidades femininas: montanhas, fontes e grutas. Dedico-me apenas às orestíades e, especificamente, a Maia e Cilene, deidades que aparecem – uma citada, a outra como personagem – em *Ichneutas*, de Sófocles. Ambas representam recantos íntimos de pequenez aconchegante, mas de profundidade assustadora. Vou associá-las, seguindo passos de Veríssimo, à história da Salamanca do Jarau de Blau Nunes, vinculando-as a Tibério e Cleo.

Tomo 2 versos da obra de Sófocles: vv. 267-8, fragmento, aliás, muito mutilado. Diggle completa o v. 267 da seguinte forma: *Z[eu]s g[ar] kryph[aios es ste]gen A[t]lantidos*. Wilamowitz prefere *kata speos*. Terzaghi completa o v. 268: *Maias eselthe tende* e Vollgraff encerra a complementação: *kanympheusato*. A passagem narra a união de Zeus e Maia e a concepção de Hermes:

*“Pois Zeus, às ocultas, para gruta da filha de Atlante,
Maia, veio, adentrou nesta e a ela uniu-se.”*

¹ Regionalismo: *potro domado*.

As grutas das ninfas eram consideradas entradas tanto para o mundo subterrâneo como para o celestial (Homero, *Od.* 13. 96-112). A partir da associação da história de Cilene e a brincadeira de Tibério e Cleo oferecerei uma interpretação cômica desses versos. Personagem destacada do drama satírico de Sófocles, ‘Cilene’ é homônimo de uma montanha (cf. Hyde, 1915: 75). Enquanto ninfa, ela é caracterizada pelos sátiros (v. 41) com epítetos comuns a todos os habitantes das florestas e montanhas: montesa como as cabras, suas companheiras (Homero, *Od.* 9, 152-155). A relação entre elas parece estar na função do aleitamento e pode ser comprovada no mito de Zeus (Díez Platas, 1996: 29, 32, n.19 e 34). Díez Platas afirma que, em geral, os epítetos utilizados para as ninfas referem-se exclusivamente a suas qualidades físicas. Nos hinos homéricos encontramos vários qualificadores e entre eles aqueles formados com *bathy-*, componente que indica profundidade ou maciez para penetração, e *kolpos*, termo que pode levar para o campo semântico da nutriz (Díez Platas, 1996: 35-36). Expressões cunhadas por Ariano Suassuna, em *A Pedra do Reino* e *O rei degolado*, parecem-me muito adequadas para uma tradução deste epíteto *bathykolpos*: “peitos brandos” ou “peitos macios”. Dessa forma, passo a entender as ninfas como deidades habitantes de montanhas de peitos macios, relevos penetráveis. *Bathykolpos* não ocorre nos versos que nos chegaram de *Ichneutas*; contudo, um de seus componentes é utilizado por Sófocles em *bathyzonos*, composto que, se tomamos a indicação de Liddell-Scott para *zone-* como *cinto*; ou de Bailly, como *cintura*, *objeto que contorna a cintura*, podemos traduzi-lo por *cinta macia* ou *cinta ajustada* ou, ainda, se associarmos à leitura de Vivante (1982: 115) que confere ao termo o sentido de *que se pode mergulhar, penetrar, lançar-se* ou *emergir-se*, teremos que Cilene é uma ninfa que se pode *enlaçar*. A reflexão pretende mostrar que, ao tratar de ninfas, estamos entrando em um campo semântico que remete para curvas, volumes, abundância e penetrações, termos que, na analogia de Veríssimo, remetem para a exuberância feminina.

Porfírio, em *El antro de las ninfas*, comentando a gruta de Ítaca, consagrada às Naiádes, expressará a abundância pelo fluxo contínuo das águas. As passagens duplas (do lado de Bóreas acessível aos mortais e do lado de Noto, aos imortais) mostram-nas como seres intermediários. A gruta de Ítaca é sagrada e consagrada, segundo ele, às ninfas. Durante os §§3, 5 e 6, Porfírio discute a união de atributos aparentemente contrários, a saber, *amena e sombria* (*eperaton eeroides*) para definir este espaço. Ele explica que esses traços não são incompatíveis: a forma exterior e a superfície são agradáveis; o interior e a profundidade são sombrios (§6). Para ele a gruta é símbolo do mundo sensível, dos poderes invisíveis presentes nesse mundo. Assim, associando ninfa e água, o filósofo (§8) cita o *Hino a Apolo* e afirma que as ninfas proporcionam aos mortais incessantes ondas de doces correntes. Em sentido estrito, ele acrescenta que as Naiádes, que presidem as águas, designavam com seu nome todas as almas que ‘descem’ para a ‘encarnação’ e que Heráclito afirma que as almas que vêm para serem geradas se tornam úmidas e que o sangue e o sêmen lhes são amáveis (§10); por essa razão a concepção dos seres se dá na umidade.

Concluindo, Porfírio afirmará que todas as grutas são consagradas às almas e às ninfas (§13). Ele explica alegoricamente que a carne se forma em torno aos ossos, que são como pedra nos seres vivos (§14); e que, seguindo Ferécides de Siro quando fala de ocos, orifícios, entradas e portas, a gruta simboliza enigmáticamente a geração das almas (§31).

Voltando ao ponto de partida: a narração do nascimento de Hermes, história que tem seus antecedentes no *Hino Homérico a Hermes* e visa à exaltação do deus, observando somente os 2 versos citados, noto que, no contexto de *Ichneutas*, tanto Cilene como Maia, além do campo semântico de nascimentos e aleitamentos, integram as façanhas sexuais² de seus parceiros (Zeus, no caso de Maia e sátiros no caso de Cilene). Apoiada nos vestígios dos textos gregos, com incursões a *El antro de las ninfas* de Porfírio, argumento que a união com a ninfa, materializada nos encontros amorosos de cavernas subterrâneas, concretiza o espaço de sedução onde se dará a criação do imprevisível e do espantoso. O fruto dessa união é a experiência da profanação definida nos termos de Agamben, ou seja, a percepção da ninfa – divindade nitidamente atrelada à Natureza – de forma antropomórfica concebe-a próxima a ponto de se tornar alegoria do ato amoroso. Retornemos a Veríssimo com Tibério, o qual descreve a sua amante Cleo:

“(...) a rapariga mais linda do mundo. Dezesete aninhos (...) Morena jambo (...) (1994: 66).

(...) que habita o bordel de Venusta, um lugar que ficava numa ruela pouco iluminada e tinha nos fundos do seu quintal um portão que dava para um terreno baldio – espécie de entrada secreta ou pelo menos discreta... (1994: 67)

Que fêmea mais bem-feita de corpo! Uma potranca de raça – cabocla de pele acetinada cor de areia úmida, seios miúdos, quadris estreitos, delicada como uma flor... Em cima dela sentia-se com vinte anos menos. (1994: 68)

O cheiro dela ficava nas suas narinas, nos seus dedos, na sua pele, entranhado em todo o seu corpo. (1994: 68)”

A assimilação da natureza com o corpo humano permite a Veríssimo a narrativa do já apresentado Blau Nunes, a qual se estabelece na alegoria do ato amoroso, que transcrevo com cortes:

– Faz de conta que aqui vai o Blau Nunes...

Com os dedos indicador e médio da mão direita imitou as pernas dum homem a caminhar. Blau Nunes percorreu o braço e o ombro de Cleo, devagarinho, pisando forte.

– De repente Blau avista um cerro... E os dedos de Tibério escalam... (1994: 69)

(...) – Então Blau Nunes desce do cerro e começa a andar por uma linda várzea...E agora os dedos de Tibério caminham pelo ventre levemente côncavo da menina, com lenta volúpia.

² De fato, os templos dedicados às ninfas, segundo Lloyd-Jones (2003: 157), apresentavam relevos com perseguições dos sátiros a essas divindades. O helenista comenta que as proezas com a lança descritas, frequentemente, pelos sátiros são triunfos alcançados no leito.

– De repente Blau Nunes avista um capão... (1994: 69)
 (...) Mas Blau Nunes continua a andar... lá dentro está a entrada da Salamanca, do tesouro...
 (1994: 69).

É assim que Tibério, imitando as pernas do campeiro da lenda, escala com os dedos “os seios de Cleo – que de cerros se haviam transformado em montanhas, por artes da fisiologia mancomunada com o tempo – e depois percorre “em passos lentos o ventre, não mais uma planície com uma suave depressão, mas já uma coxilha.” (1994: 479).

Concluindo, proponho a leitura do passo de *Ichneutas* que se torna risível e maliciosa, bem apropriada para o gênero, em analogia com o corpo feminino. Dessa forma, quando Cilene, a ninfa de ‘cintura macia’ descreve como Zeus adentra o espaço onde habita Maia e concebe Hermes, todo o trecho adquire um gosto picante. É a reflexão sobre o tratamento do espaço sagrado em profanação que o torna íntimo, amado e possuído. Se, segundo Adrados (apud Díez Platas, 1996: 65, n.32), a ninfa é uma menina na cabeça e uma mulher corpo abaixo, a natureza, a montanha e as grutas, sendo ninfas, não devem jamais ser violadas, somente profanadas.

Bibliografia

- G. Agamben (2005), *Profanaciones*. Buenos Aires.
 T. A. Allen (1989) *Homeri opera*. Tomo I e II. (ed.). Oxford.
 J. L. Berquist. (1999), “Theories of Space and Construction of the Ancient World”, <http://www.case.edu/afil/GAIR/papers/99papers/jberquist.html>, consultado em: 3 de abril de 2008.
 M. F. Díez Platas (1996), *Las Ninfas en la literatura y en el arte de la Grécia arcaica*. Madrid.
 A. L. Eire (2000), “Reflexiones sobre la lengua del drama satírico”, *Humanitas* 52 91-122.
 M. Foucault (1967), “Des espaces autres, Hétérotopies”, <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>, consultado em: 3 de abril de 2008.
 G. P. Goold (1982), *Hesiod, The Homeric hymns and homeric*. London.
 W. W. Hyde (1915), “The ancient appreciation of mountain scenery”, *The Classical Journal*, vol. 11, nº 2, pp. 70-84.
 E. A. R. Jurado (1989), *Porfírio, El antro de las ninfas de la Odisea*. Madrid.
 W. Slenders (2005), *Léxis erotiké* in Euripides’ Cyclops”, in G. W. M. Harrison, (ed.), *Satyr drama: tragedy at play*. Swansea
 H. Lloyd-Jones (2003), *Sophocles’Fragments*. London.
 W. B. Stanford (1987/1988), *Odyssey of Homer. Vol. 1 e 2*. London.
 A. Suassuna (1977), *História d’o Rei degolado nas caatingas do sertão*. Rio de Janeiro.

- _____ (⁷2005), *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro.
- E. Veríssimo (³⁹1994), *Incidente em Antares*. Rio de Janeiro.
- P. Vivante (1982), *The epithets in Homer: a study in poetic values*. New Haven/London.
- P. Voelke (2000), «*Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique*» in Desclos, M.-L. (org.) *Le rire des Grecs*. Grenoble, 95-108.

(Página deixada propositadamente em branco)

A ÁGORA DE ATENAS CORACÃO DE UMA URBE COSMOPOLITA

MARIA DE FÁTIMA SILVA
Universidade de Coimbra
fanp@ci.uc.pt

Abstract

Greek comedy is a good testimony of contemporary Athens. Its urban plan, movement in the streets, but mainly the agora, as they appear in the Aristophane's plays, give a real portrait of a cosmopolitan city.

Keywords: agora, Athens: commerce, population, war.

Palavras-chave: ágora, Atenas, comércio, guerra, população.

Como retrato da realidade que a circundava, a comédia deu, da Atenas do seu tempo - cidade onde nasceu e que reproduziu na cena de Dioniso -, uma imagem que adivinhamos fiel sob a capa deformante da caricatura. Uma leitura atenta de Aristófanes revela, da cidade, um traçado que desce ao pormenor. São primeiro as muralhas, orgulho e grandeza de Atenas, sinal da sua segurança e autoridade, mas também fronteira entre cidade e campo, a criar fractura entre uma população que, dentro dos bastiões, se defende da destruição que o inimigo dispersa já pelos subúrbios, e a cintura urbana onde os aldeões sofrem, com mais violência, a razia causada pela guerra. Intramuros acumula-se uma sociedade heterogénea, numerosa, activa, que tenta resistir aos anos difíceis da crise com o fervilhar das ideias, das discussões, dos negócios. Múltiplos, os espaços públicos animam-se, desde as primeiras horas da manhã, de gentes mescladas, na maioria distribuídas em grupos anónimos, que no entanto identificam uma sociedade democrática e aberta; como de figuras marcantes que, na sua individualidade, tipificam uma época e um estádio cultural. É sobretudo a praça pública, no centro da cidade, a concentrar boa parte da policromia social do quotidiano. Mas, nas vizinhanças, a Acrópole, a Pnix, os edifícios públicos, que abrigam o funcionamento das instituições ou respondem à necessária prestação de serviços, multiplicam-se. A circulação nas ruas prima pelo engarrafamento, recintos cheios, gentes que se acotovela, ao ritmo da vida congestionada de uma grande cidade. A marginalidade e o pequeno crime interferem numa ordem social, posta em causa pela própria agitação da vida citadina. O roubo, a agressão, o incómodo da lixeira que inunda as ruas, pechas agravadas com o cair da noite, dificultam o dia-a-dia dos Atenienses. Fora do centro, nos bairros periféricos, a miséria acumula-se,

numa denúncia de dificuldades gritantes, a multiplicar fronteiras e hierarquias dentro do espaço urbano. É natural, portanto, aquele olhar sonhador que o cidadão lança sobre os campos, à distância, como sobre uma espécie de paraíso, que o milagre da mesma distância torna utopicamente perfeito.

Sobre a anarquia da cidade pondera alguma preocupação urbanística, abonada pela popularidade de especialistas na matéria, como o célebre Méton¹. Preocupação que não retira à Atenas do momento a sua índole tendencialmente caótica, na imagem traçada pela comédia. A cidade vive dentro do esplendor das suas muralhas, que, além de imponentes como logótipo de um bastião poderoso, desempenham uma função protectora em tempo de guerra. Não sem que vozes de reprovação se ergam a censurar uma certa atrofia que essa cintura de pedra veio trazer a uma cidade que mal respira, retalhados os seus cidadãos entre uma malha urbana apertada e a exposição dos campos à investida inimiga (*Eg.* 817-818).

Passada a barreira de segurança que controla o acesso, a cidade humana do último quartel do séc. V a. C. pouco mantinha da ordem antes exigida às novas gerações, como escola dos cidadãos do futuro. A caminho da aula de música, em tempos que já lá vão, as crianças do mesmo bairro seguiam tranquilamente, em formação organizada, vestidas de roupa ligeira apesar da neve que fustigava os caminhos (*Nu.* 964-965). Sobre essa ordem, o desenvolvimento explosivo da cidade impôs o bulício e o movimento constante de uma urbe que parece não dormir. 'Lavradores, comerciantes, artesãos, metecos, estrangeiros, insulares' (*Pax* 296-297, cf. *Av.* 489-492), animam, noite ainda, as ruas da cidade, a caminho dos postos de trabalho que repartem uma vasta população activa, da solução de uma missão ou de simples turismo no caso dos que visitam Atenas. Corporações há que se movimentam em conjunto, depois de uma ronda casa a casa, como os juízes, companheiros de Filócleon, madrugada ainda, a cantar pelas ruas velhas melodias de Frínico, qual senha de uma velha geração (*V.* 218-221, 268-269). Ainda que protegida, a circulação urbana dá mostras do clima de guerra que prossegue para além dos seus muros, no vaivém de gente armada, lanças e escudos luzindo entre a multidão que vive uma falsa normalidade (*Pax* 353-356). Como da crise é também sintoma a população rústica que agora se acumula nas ruas, desadaptada à vida cidadina, desempregada, carente de um naco de pão e, por isso, presa fácil das promessas de políticos e demagogos (*Pax* 632-636, *Ec.* 276-279). É natural, em todo este movimento de um dia-a-dia cada vez mais perturbado, que o comentário político cruze as ruas, dando voz a um desencorajamento que penetra o colectivo e que se espelha naquela pergunta carente de esperança (*Lys.* 524): 'Já não há um homem a sério nesta terra?' Desilusão que o passar dos anos se encarregou de concretizar. Com o fim da guerra e o nascer de um novo século, os sintomas da crise agravaram-se. Cedo ainda, as ruas regurgitavam de uma turba que acorria à assembleia, não sob o aguilhão do interesse público, mas

¹ Méton, visitante de Nefelocolândia em *Aves* 992 sqq., era bem conhecido como geómetra e astrónomo. A proposta que faz (1005-1009) de um esquema radial para a nova cidade, com a praça ao centro e ruas largas que dela partem como os raios de um astro, seria decerto ousada; interfere com o padrão ortogonal, ditado por Hipódamo de Mileto, assente numa rede perpendicular e paralela de ruas, a formar quarteirões rectangulares.

na esperança de receber o trióbolo, a senha de participação, como uma espécie de pensão de sobrevivência (*Ec.* 30-31).

Por entre os peões circulam as viaturas, como marca de uma classe abonada, que faz deste luxo um sinal de distinção e riqueza; ‘túnicas de púrpura, coroa nos cabelos, sobre uma quadriga de ouro’ (*Eq.* 967-969), elegantes aurigas atraem os olhos do comum dos mortais, ou enchem de orgulho famílias de nome lustroso, como a menina Mégacles com quem Estrepsíades juntou os seus trapinhos de aldeão (*Nu.* 15, 69-70).

A ágora representa o principal ponto de atracção de toda esta sociedade em movimento. Aí se fazem os negócios, se visitam os serviços públicos, lá fervilham os comentários sobre os assuntos do momento, ou simplesmente se cavaqueia ou se circula. A sua marca principal é um notório cosmopolitismo, próprio de uma metrópole destacada (*Av.* 37-38). De todas as partes do mundo grego ou do estrangeiro chegam compradores, vendedores ou meros curiosos. É disso exemplo o mercado utópico criado por Diceópolis sobre a imagem do coração comercial de Atenas, onde comparecem um Megarenses e um Beócio a oferecer especialidades regionais. *Agorázein* (cf. *Ach.* 720, 750) vinculou em definitivo a ‘ágora’ com o ‘centro comercial’. Na sua evocação à Paz, patrocinadora generosa de abundância e bem-estar, Trigueu suplica o regresso aos velhos tempos de prosperidade, que retrata num mercado polícromo e farto (*Pax* 999-1005): ‘Faz com que a nossa praça se encha de tudo quanto é bom: vindos de Mégara, alhos, pepinos temporãos, maçãs, romãs, e uns capotezinhos para os escravos; vinda da Beócia, gente com gansos, patos, pombos, carriças; do Copaís, as enguias aos cabazes’. Em contrapartida, Atenas tem também as suas especialidades bem conhecidas: ‘anchovas do Falero e loiça’ (*Ach.* 901-902, *Av.* 76). A riqueza e variedade de produtos exigiu, na praça, uma ordenação cuidada e regulamentos precisos. Nas palavras que Diceópolis pronuncia contra o acesso dos indesejáveis sicofantas (*Ach.* 725-726), parece adivinhar-se a fórmula convencional com que se reserva o direito de admissão. De resto, esse é um princípio que vigora no seu mercado, onde os Megarenses são admitidos na ficção cômica, apesar da exclusão legal a que a realidade política ateniense os condenara (*Ach.* 515-534, 729-730, 818-829). Em circulação permanente pelo mercado, os sicofantas, como fiscais do consumo, tratam da denúncia e da apreensão dos produtos em situação ilegal (cf. *Ach.* 910 sqq., 916 sqq., 926). Para conhecimento colectivo, avisos públicos são colocados em lugar bem visível (*Ach.* 727-728), a divulgar a regulamentação em vigor. A cobrança de um imposto de presença e de venda permite a Diceópolis a exigência, como taxa de acesso, de uma enguia do Copaís ao Tebano (*Ach.* 896-897). Menos atingidos pela censura pública do que os sicofantas são os *agoránomos* (*Ach.* 723-724, *V.* 1406-1407), incumbidos de missões de controle e de manutenção da ordem pública (*Ach.* 968), para o que se munem de chicotes de couro como uma força especial de intervenção.

Repartida em sectores distintos, a oferta é variada. Numa área, carnes desmanchadas e enchidos (*Eq.* 146-147, 417-420), noutra o peixe (*V.* 787-793, *Ra.* 1068); noutra espaço aves (*Av.* 14, 529-530), além reses (*V.* 169-171);

farta é, sem dúvida, a zona dos cereais e dos legumes, um sector que parece, juntamente com o da venda do pão, caracteristicamente feminino (*Eq.* 857, *Lys.* 457-458), onde discussões e rixas figuram no programa diário (*Lys.* 459-460, *Ra.* 868), perto das inevitáveis bancas do queijo e do mel (*Eq.* 852-854) e numa estranha vizinhança com a venda de couros. Mas não falta também a florista, que da venda de coroas e flores consegue, apesar de viúva, sustentar um rancho de filhos (*Tb.* 447-448); o ourives (*Lys.* 408), o sapateiro (*Lys.* 414), ou mesmo os vendedores de livros e decretos, instalados na ágora ao lado de outros bens de consumo dos mais comuns (Aristómenes fr. 9 K.-A.; Êupolis fr. 327 K.-A.; *Ar. Av.* 1288; Nicofonte fr. 10. 4 K.-A.; Teopompo fr. 79 K.-A.); aí os locais de venda de livros eram populares e sobretudo atractivos para os jovens (cf. *Pl. Ap.* 26d), que lá poderiam encontrar, por preços aceitáveis, novidades atraentes. A agitação natural numa cidade em guerra reflecte-se na própria cadência comercial, numa aceleração inaudita de oferta e de procura (*Ach.* 549-554): ‘Eram odres, correias para os remos, gente a comprar pipos, alhos, azeite, réstias de cebolas, coroas, sardinhas, flautistas, narizes esmurrados’.

Há decerto o vendedor mais permanente e estável, que dispõe de uma banca de madeira para expor o produto (*pinakopôles*, *Av.* 14), a quem os clientes identificam já pelo nome; a par da vendeira ambulante que confecciona em casa os artigos de lã para os ir vender ao mercado (*Ra.* 1346-1351). Há também, nas redondezas, os prestadores de serviços, as lavandarias, por exemplo, onde se vai limpar um fato com uma nódoa renitente (*V.* 1127-1128), e que inundam o ar do cheiro perfumado das lixívias (*Lys.* 469-470).

A oferta obedece a regras de troca e venda de produtos. A troca directa, que isenta da intervenção do dinheiro, parece aceite com naturalidade; essa é uma prática que Diceópolis vulgarmente propõe aos fornecedores que abordam o seu mercado particular. Fazem também parte do processo as promoções, naqueles dias em que o preço das sardinhas cai ao mínimo (*Eq.* 644-650, 671-672), ou em que o sílfio atinge níveis quase de oferta (*Eq.* 894-898). As ervas aromáticas, que se acrescentam, como tempero, ao peixe podem também constituir uma espécie de brinde do fornecedor (*V.* 493-499). Na qualidade do serviço está contemplada a embalagem, cuidadosa e robusta, a proteger produtos frágeis, sobretudo em caso de exportação; situação de que é exemplo um sicofanta, réplica de qualidade, embalado ‘como se fosse loiça’ (*Ach.* 904-905), protegido sob camadas de palha para resistir à viagem (*Ach.* 926-928, 948-950).

Este é um espaço onde reinam as camadas populares e como que o berço daqueles a quem a sorte não bafejou. Assim o Salsicheiro de *Cavaleiros* sente-o como a sua casa e escola da vida, onde, à força de migalhas de pão e de tabefes, se criou, educado na dureza prática do dia-a-dia (409-414, 636). Para além da legenda que o distingue como um vendedor, para este político em potência Aristófanes encontra o nome de Agorácrito, baptizado a partir dessa ágora onde se formam as carreiras promissoras do momento (*Eq.* 1259-1260). Mas ao centro aflui a cidade inteira, com o objectivo concreto de satisfazer as necessidades do quotidiano, ou simplesmente em procura

de novidades ou para dois dedos de cavaqueira. Em torno de um petisco saudoso, como as cobiçadas enguias do Copaiás, acumulam-se, em chusma, os gulosos (*Pax* 1005-1015). Como termómetro das emoções colectivas, o mercado reúne, junto de pacíficas vendedeiras, militares armados, num conflito visual entre o verde viçoso das hortaliças ou o espectáculo familiar dos figos e das azeitonas, e a agressão metálica de elmos, lanças e escudos (*Lys.* 555-564, 633).

Mas há também os que simplesmente se passeiam, desde logo para exhibir aos olhos de todos sinais de luxo, modernice ou arrogância. A gente abonada tem tiques conhecidos, responsáveis por um estilo próprio de andar, negligente e sofisticado (*V.* 1168-1173). Incontáveis são os inúteis, entretidos a comentar, na praça ou nas barbearias, a vida própria ou a alheia (*Nu.* 1002-1003, *Av.* 1439-1445, *Th.* 577-578, *Pl.* 337-339), ou em eternas conversas pelas perfumarias, onde predomina o tom *snob* dos intelectuais da moda (*Eq.* 1375-1380). À população anónima misturam-se as figuras típicas, pontos precisos numa tela impressionista: de um Ctésias, sicofanta de mau agoiro², de um *gay* como Prépis³, de um Cleónimo⁴, um cúmulo de vícios de onde sobressaem a gulodice e a cobardia, de Hipérbolo⁵, fabricante de tochas e demagogo, de um Cratino de cabelos cortados à tigela⁶ (*Ach.* 842-859), ou naturalmente de uma personagem tão exótica quanto Sócrates, com a sua pose imponente, olhares de soslaio e pés descalços (*Nu.* 362-363), para não falar de tantos outros, no desfilar de uma galeria sem fim.

Agoreío e *agorázo* (cf., e. g., *Ach.* 41, *Eq.* 1373) traduziram, por isso, da ágora o deambular inútil e o paleio fiado, mais do que o bulício dos negócios ou da actividade. Em consequência, o centro comercial ganhou a imagem de um lugar a evitar por gente séria e responsável (*Nu.* 991, 1003), uma espécie de contraponto daqueles outros recintos que com ela confinam, sobretudo a Pnix, onde as decisões de facto determinantes para a vida da cidade são tomadas,

² O nome de Ctésias é-nos desconhecido, para além desta referência.

³ Tudo o que sabemos sobre Prépis reduz-se a esta acusação de maus costumes.

⁴ Cleónimo é frequentemente atacado por Aristófanes, mas apenas nas suas comédias mais antigas, o que pode significar que entretanto esta personalidade tenha morrido. O poeta acusa-o de demagogia (cf. *Eq.* 956-958), de gulodice (*Eq.* 1290-1299), de perjúrio (*Nu.* 400), de feminilidade (*Nu.* 672 sqq.) e sobretudo de cobardia. Em vários passos, Aristófanes refere um momento em que Cleónimo abandonou o escudo no campo de batalha, para mais facilmente salvar a pele (e. g., *Eq.* 1369-1372, *Nu.* 353, *Pax* 444-446, 1295-1304), o que, à luz da época, mais do que vergonhoso, era considerado crime e sujeito a procedimento legal.

⁵ Hipérbolo era um demagogo ateniense, negociante de tochas (cf. *Nu.* 1065, *Pax* 690), cuja fortuna, diziam alguns, fora ganha por meios muito duvidosos (cf. *Nu.* 1065-1066). O sucesso político adveio-lhe dos dotes oratórios, que pôs à prova nos tribunais atenienses. Sucedeu a Cléon como primeira figura na assembleia. Assim granjeou inimigos, entre os quais Nícias e Alcibiades que, combinando esforços, o levaram ao ostracismo.

⁶ Sobre a identidade de Cratino as opiniões dividem-se. Mas será pouco provável que se trate do poeta rival de Aristófanes, dada a idade avançada desse velho comediógrafo; deve tratar-se de alguém, desconhecido para nós. Aristófanes atribui a essa personagem uma moda então divulgada em Atenas, que consistia em cortar os cabelos do alto da cabeça, deixando os restantes compridos à volta.

e que, ao contrário da ágora, tendem, neste final de século, para o abandono (*Ach.* 19-20, 28-29). Só à força de uma corda encharcada em tinta vermelha, que a autoridade brande em dias de assembleia, os cidadãos, incomodados pela pressão e pelo opróbrio de uma nódoa que os carimba como incumpridores, se dignam finalmente dispor-se aos seus deveres (*Ach.* 21-22). E no entanto algo da vida política inundou também a ágora, lugar de comentário e de tramas partidárias (*Eq.* 854-857, *V.* 491-492) por parte dos seus frequentadores, e de proclamação ou de afixação de informações - consulta das listas de recrutamento militar (*Pax* 1179-1184) e dos últimos decretos entrados em vigor, gravados em *placards* (*Av.* 1286-1289), ou anunciados pelo arauto (*Ec.* 817-822).

Ínundada de gente, numa mescla de origens, de classes, de objectivos, ninguém se surpreenderia de que alguma marginalidade e insegurança tivesse invadido o centro de Atenas, no meio da degradação urbanística que a mesma concentração provoca. Tornaram-se frequentes os pequenos roubos, desde logo de bens de consumo no mercado; apanhar o vizinho desprevenido e roubar-lhe a panela do almoço poderá não ter sido uma situação propriamente rara (*Eq.* 744-745); pelas ruas, há sempre o risco de se levar com uma pedrada vinda de um lugar imprevisível (*V.* 221-222, 228-229, 246-247, *Av.* 524-525), ou de sofrer uma agressão ditada por uma bebedeira profunda (*V.* 1253-1255, 1322-1323, 1326-1330, 1388-1393), com probabilidade maior nos bairros degradados (*Ra.* 1093-1098); sobram ainda os insultos de que ninguém está livre (*V.* 542-545).

Mas é sobretudo a cumplicidade das trevas o que mais expõe o transeunte a perigos previsíveis. Em primeiro lugar, a sujeira acumulada ao longo do dia oferece, na escuridão da noite, barreiras invisíveis e desagradáveis, a que se vêm juntar os despejos e dejectos a céu aberto; são naturalmente as zonas periféricas as mais afectadas, junto às muralhas (*Ach.* 71-72), ou nos bairros mais pobres como o Ceramico (*Eq.* 772, 1245-1247, 1398-1403). Mas as ruas mais centrais não estão isentas de problemas equivalentes; também elas denunciam a mesma degradação urbana (*Ach.* 616, *V.* 256-257, 259, 394, *Pax* 99-101, 164-172, *Ec.* 320-322, 326) e sujeitam os últimos peões ao perigo dos assaltos (*Av.* 496-498, *Ec.* 544-546). Um nome ficou tristemente célebre, Orestes⁷, como de um marginal ou assaltante bem conhecido, a assombrar a tranquilidade nocturna das ruas de Atenas (*Ach.* 1161-1172, *Av.* 712, 1490-1493). E se o policiamento urbano, assegurado em geral por Citas (*Lys.* 451, 455), não parece ter sido suficiente para obstar a este tipo de desordem, os deuses, pelo menos, reservaram no inferno um lugar de punição para os que em vida molestaram os seus iguais (*Ra.* 772-774).

Eis uma tela que, para além de um ou outro toque de caricatura, na verdade devolve o quadro humano e social da Atenas clássica, em pleno séc. V a. C., detentora de traços que fazem, ainda hoje, a identidade de uma grande urbe e que se reconhecem na que é modernamente a capital da Grécia.

⁷ O trágico Orestes, o filho e vingador de Agamémnon, encarna aqui o tipo de um valdevinos, que vagabundeia fora de horas pelas ruas, bêbado, a incomodar os passantes.

O ESPAÇO RURAL ATENIENSE NO TEÁTRIO ARISTOFÂNICO

MÁRCIA CRISTINA LACERDA RIBEIRO
Universidade do Estado da Bahia

À Kinha, *in memoriam*.

Abstract

The Greek comic writer Aristophanes (448-380 b. C.?) left us an important contribution in allowing us to know the Athenian society, even if from a specific viewpoint. Concerning his work, out of forty plays about eleven have reached us so far in a complete form. In this paper, we intend to discourse about the representation of rural space in Aristophanic comedy, showing how the author valued, so many times, the *khóra* in detriment to the *ásty*.

Keywords: ancient Greece, Aristophanes, rural space.

Palavras-chave: Aristófanes, espaço rural, Grécia antiga.

A Grécia antiga remete-nos quase que automaticamente ao mundo das *póleis*, o acontecimento decisivo, como nos assegura Vernant (1986), ao uso da palavra sobre outros instrumentos de poder, a plena publicidade da vida social, as leis, a escrita, a filosofia. Os nossos olhares tendem, sobretudo, para a *pólis* a partir do seu centro urbano. Parece-nos que também os gregos antigos pressupunham, na *polis*, uma paisagem urbana com requisitos dos quais não poderia prescindir. Para Magalhães 2005: 17,

“Construções que evidenciassem e destacassem a presença da autoridade pública; que fornecessem ambientes para disseminação e circulação dos valores conformadores de uma dada identidade cultural tanto para o conjunto dos cidadãos como para grupos sociais específicos; espaços amplos que se prestassem à concentração das atividades econômicas efetivadas fora das propriedades e residências particulares, abrigando estabelecimentos voltados ao comércio, à produção artesanal, à realização de serviços; um local central voltado para o encontro, à reunião e as discussões entre os cidadãos.”

Tal retrato, imaginamos, que seja fruto da opção dos atenienses pelo espaço urbano a partir da segunda metade do século V a.C. Após as vitórias nas Guerras Médicas, o cidadão volta-se aos valores da cidade no intuito de fortalecer a sua organização sócio-política. Atenas havia se transformado num império marítimo e o comércio passado a ser uma atividade imprescindível à vida urbana (Chevitarese 2004: 67). Assistiu-se a um deslocamento dos

esquemas culturais aristocráticos – maior ênfase ao espaço rural, a agricultura e o pastoreio e o saber camponês – para os esquemas culturais democráticos – opção pela *àstý*, artesanato, comércio, marinha e o saber racional. (Vieira 2000: 2). Contudo, essa mudança de perspectiva não nos deve deixar dúvidas em relação ao fato de que Atenas permaneceu uma sociedade, sobretudo, agrária.

Nossa pesquisa, ora em andamento, objetiva discutir a representação do espaço rural na obra do comediógrafo ateniense Aristófanes. Para tanto, dois esclarecimentos se fazem necessários. Primeiro, o que entendemos por espaço rural. Tomando de empréstimo Vieira (2002: 162):

“Entendemos por espaço rural uma área transformada pelo homem, com uma relativa dispersão da população, onde haveria uma predominância das atividades agrícolas, onde a terra seria tanto um instrumento de trabalho quanto meio de riqueza e valor.”

O espaço rural teria conhecido uma diversidade de modelos de assentamento, ultrapassando o assentamento nucleado defendido por parte da historiografia (Chevitarese 2000).

O segundo esclarecimento indispensável está relacionado a Aristófanes, poeta cômico que viveu por volta de 445 – 380 a.C. Escreveu cerca de quarenta peças, das quais onze chegaram até nós. Muito se tem escrito acerca dos temas elencados em sua obra e se o que afirma, através dos ataques pessoais, é fruto do que realmente pensava. Seria o próprio gênero cômico que solicitava dos comediógrafos a zombaria e o insulto em relação ao objeto tratado? Estaria embutido no teatro aristofânico um discurso de classe? Aristófanes apenas transpôs para o teatro a realidade daquele contexto sócio-histórico? Ou, ainda, todas estas hipóteses seriam plausíveis? Não temos, nesse momento, respostas conclusivas.

Para Silva (1986) a invectiva pessoal era episódica e objetivava apenas o fazer rir ao público. Foi Cratino responsável por sua ampliação.

“Cratino representa, dentro deste processo, um marco verdadeiramente revolucionário, ao ampliar estes gracejos para a própria estrutura da intriga; desta forma, a temática das comédias começa a ocupar de questões políticas e sociais e surge a ocasião para trazer à cena as vítimas em carne e osso, como personagem do contexto dramático.”

Os ataques pessoais perdem o fôlego já em fins do século V a. C. quando a estrutura política ateniense cria barreiras nesse sentido.

Do que podemos deprender das próprias comédias, Aristófanes se nos afigura um comediante/educador, que dedicou o seu *métier* a ensinar ao *dêmos* como agir sem ser levado por palavras lisonjeiras que os deixassem apalermados. Na Parábase de *Acarnenses*, entre os versos 656-658, o poeta é taxativo: *há de*

sempre defender a justiça, e afirma que há de ensinar muitas coisas ao povo, inclusive como não se deixar enganar.

Seria, afinal, Aristófanes um oligarca? MacDowell (1996) não acredita nessa versão. Para este autor, o poeta apenas pensa que os cidadãos não estão fazendo um bom uso do poder, deixando-se levar por discursos inteligentes, por isso satiriza a tendência do *dêmos* em pensar somente na gratificação imediata; ele deveria agir com mais criticidade e não como lhes mandam os políticos, *o que [o poeta] quer é mais democracia e não menos* (²1996: 353).

Para MacDowell, Aristófanes é um educador dos atenienses e toma para si a tarefa de conscientizá-los; é o próprio poeta que afirma que assim se conduz. Logo, *embora em teoria muitas daquelas passagens tenham sido interpretadas como ironia elaborada, não há realmente motivo para adotar essa interpretação distorcida. É bem provável que eles [os poetas] dissessem exatamente o que pensavam* (¹1996: 355).

Oligarca ou não, atuando ou não como educador, há quem negue, como MacDowell e aqueles por ele criticados imaginam que Aristófanes propusesse alguma mensagem. Segundo Byl (apud Magalhães 1996: 141):

“O tripudiar cômico ao dêmos, assim como o escárnio às celebridades da época, tem sua motivação situada nas origens religiosas da Comédia Antiga: por sua vinculação ancestral a certas festividades religiosas, a Comédia teria se desenvolvido caracterizada pelo humor agressivo, de zombaria, de insulto, dirigido contra inúmeros alvos”.

O propósito de disseminar insultos à democracia e ridicularizar os protagonistas do regime, apontado por muitos dos estudiosos que vêem em Aristófanes uma mensagem política, argumenta-se, seria incompatível com o fato de muitas dessas peças terem ganho os primeiros prêmios e do apoio dado pelo Estado a tais festividades.

A Comédia, por estar inserida em festas ligadas ao deus Dionisos, tomava para si as suas características, como a transgressão das normas e a subversão da ordem. Lima Reis (2002: 4) salienta:

“... este espaço aberto de licenciosidade permite a liberação do riso, através da exposição do grotesco, da deformação, da caricatura, dos excessos, da ‘depravação sexual’, do ridículo, mesmo porque o próprio riso supõe certa distorção em relação ao real.”

Pois bem, neste último caso, as imagens postas em cena nas comédias aristofânicas nada representariam, não remetendo, de modo algum, ao pensamento do autor. Não passaria, então, de um jogo, no âmbito do qual tais zombarias eram permitidas como válvula de escape social.

Adentremos, pois, ao universo do teatro aristofânico e encontremos nele o retrato cômico do espaço rural. Em *Acarnenses*, representada em 425 a.C, o poeta traz ao palco um camponês-soldado, como assim se apresenta Diceópolis a Lâmaco no verso 595 – um cidadão honesto que

desde o início da Guerra do Peloponeso ingressara no corpo de soldados da cidade. O camponês é o primeiro a chegar a *Pnix*, desejoso de que aquela assembléia pudesse resultar num acordo de paz que colocasse fim ao sexto ano da guerra. Não demora a perceber que para os prítanes esse não era um assunto relevante. O agricultor, enquanto espera o início da reunião, não tem outro pensamento que não seja retornar ao espaço rural (vv.35-40):

“Lá me ponho a contemplar o meu campo, desejoso de paz. Tenho horror da cidade, e saudade da minha terra, que nunca me disse: “compra carvão”nem vinagre, nem azeite; que não conhecia essa história do “compra”. Era ela que me dava tudo, sem essa serrazina do “compra”.” (vv. 35-40)

A cidade aparece como portadora do infortúnio. O camponês é taxativo, tem horror à cidade, onde tudo tem de ser comprado; o campo, ao contrário, deixou saudades já que não fôra do camponês a decisão de abandoná-lo, mas a força da guerra. Nele tudo podia ser encontrado, era auto-suficiente.

Diceópolis não se enverga ante a não formulação de um decreto de paz, e empreende uma arriscada manobra: fazer tréguas com os Lacedemônios, mas de uma forma particular, beneficiando apenas a si e a sua família. Conquistada a paz, não é no espaço urbano que o camponês deseja comemorar, mas no campo, celebrando as Dionisas Rurais: *“Estas sim cheiram a ambrósia e néctar.”*(vv. 195-200). Entretanto, o coro de carvoeiros do *dêmos* de Acarnas não aceita a traição: *“No interesse da cidade, temos de deitar mão a esse tipo”*(v.205). A ira dos carvoeiros é bastante reveladora, não é o simples interesse pela guerra ou a não aceitação da paz que os move, mas o ódio desencadeado pelos inimigos, os Lacedemônios, terem atingido os campos, é o que entrevemos nos versos seguintes (vv. 225-230):

“Esse fulano – Ó Zeus pai! Ó deuses! – fez tréguas com os inimigos, contra quem, dentro de mim, vai crescendo o furor do combate, o ódio por causa dos meus campos.”

Quando parte do coro convence-se de que Diceópolis tinha razão em celebrar a paz, o mesmo desejava estar unido a uma deusa para empreender três tarefas: plantar uma grande linha de videiras, ao lado de figueiras e uma vinha.. Todas as tarefas voltadas para o espaço rural; o coro, passado a guerra, não deseja os ofícios próprios da cidade, mas o trabalho no campo, ligado à fartura e ao lado de uma boa companhia.

O destino de Diceópolis difere bastante do de Lâmaco ao final da peça. Enquanto o general prepara-se para partir para a guerra durante a festa dos cômicos e das marmitas, que não poderá participar, o camponês, celebrante da paz, prepara-se para usufruir das suas benesses. Nos passos seguintes, Aristófanes põe Diceópolis a tripudiar sobre Lâmaco, parodiando-o.

Ambos recebem mensageiros: o arauto avisa a Lâmaco que é necessário partir para a guerra, enquanto o mensageiro comunica a Diceópolis que também é necessário partir, não para a guerra, mas para o banquete que o aguarda, com guloseimas, bailarinas, cortesãs e cantigas. À medida que o general solicita do seu escravo os apetrechos com os quais deverá partir (alimentos, alforge, elmo, armas e penacho), o camponês solicita ao seu escravo os alimentos com os quais deverá se fartar (empadas, tordos, carne de pombo e pedaços de lebre).

Lâmaco e Diceópolis representam respectivamente o que há de negativo, ligado aos valores da cidade – a atividade política, a corrupção, a guerra, a dor e o sofrimento, e o que há de positivo, ligado ao espaço rural – a tranquilidade, a abundância de alimentos, o sexo e companhia femininas.

Em *Cavaleiros*, encenada em 424 a.C., o tema gira em torno das instâncias democráticas, da liderança política e do papel do *demos*; logo, não era o propósito do poeta discutir o espaço rural, entretanto, entrevemos em algumas passagens como o tema vem a tona. Como nos assegura Silva (1985) na introdução a *Cavaleiros*:

“Os epítetos com que o escravo define o patrão –agroikós – ‘lavrador, rústico’ que se não isenta de uma ligeira conotação pejorativa, é condição comum dos heróis de Aristófanes, a quem o poeta dedica a mais calorosa das simpatias. Em Demos encarna a personalidade e hábitos dessa população rural”

O fragmento abaixo é esclarecedor do que nos afirma a autora ao falar do povo, Aristófanes parece usá-lo como sinônimo de camponês (vv. 805-810):

“Mas se chegar o dia em que ele (o povo) possa regressar aos campos para viver em paz, revigorar-se a comer espigas e dar dois dedos de paleio com um bom bagaço, é que vai reconhecer quanta coisa boa lhes roubava, à pala do soldo.”

Nessa fala, o Salsicheiro, disputando a liderança política com o Paflagônio, afirma que o povo só saberá o quanto foi espoliado quando, no campo, estiver longe do poder que o Paflagônio exerce sobre ele. No campo, ele estará seguro e tomará conhecimento de que antes estava tolhido, a boa mesa e a existência tranqüila em troca de um parco soldo. É significativo ainda que, quando o Salsicheiro passa a Trégua ao povo, diz-lhe: *Pois bem, agora sou eu que ta trago para ires para o campo com ela* (v. 1395). É no espaço rural que se deve

comemorar a paz, à cidade, deixa-a ao Paflagônio derrotado às suas portas a vender chouriços.

Em 425 a.C., o teatro recebe um outro camponês, Estrepsíades, que por força das circunstâncias está morando na cidade. Envolto em dívidas contraídas pelo filho, recorda a existência aprazível de outrora (vv. 40-45):

“Eu levava uma vida rústica, agradabilíssima, embolorado, sujo e à vontade, regurgitando de abelhas, de rebanhos e de bagaços de azeitona.”

A vida desse camponês parece começar a mudar já no instante em que contrai núpcias com uma cidadina, cujo estilo de vida e maneira de pensar contrastavam com o seu: um camponês e uma “grã-fina” (vv. 50-55):

“No dia do casamento, quando me deitei ao seu lado, eu cheirava a vinho novo, ciranda de figos, lã, fartura; ela, por sua vez, rescendia a perfume, açafreão, beijos de língua, despesas, gulodices e outras luxúrias de Afrodite.”

Mais uma vez o poeta mostra ao público o lugar ideal por excelência, revelando os contrastes entre espaço urbano e rural e a sua opção pelo último. Nos versos acima, o campo, como já vimos em outros momentos, representa a fartura e a auto-suficiência. As inferências ao noivo são os produtos oriundos da lide rural: os vinhos, os figos, a lã; já a noiva era herdeira de atributos estranhos ao meio do camponês: o perfume, as despesas. Os moldes de vida citadinos são exagerados e dispendiosos. As dívidas de Estrepsíades advêm exatamente desse estilo citadino de vida que tomou conta do seu filho, Fidípides. Envolto em corridas de cavalos leva o pai a contrair débitos para sustentar o seu vício.

Não foi essa existência que o camponês imaginou para o seu filho. Enquanto a mãe, a mulher do meio urbano, sonha para o filho, ainda pequeno, o dia em que, já crescido, possa conduzir um carro até a cidade (v. 70); o pai sonha com o momento em que o filho dê continuidade ao seu estilo de vida: *Ah! Quando você conduzir as cabras, vindo do monte Feleu, como o seu pai, coberto com uma pele* (vv. 70-75). Não é no carro que o pai deseja ver o filho, menos ainda a caminho da cidade, mas no campo a cuidar das cabras, tal qual ele fazia e o que acredita ser o mais doce e honesto dos ofícios.

O camponês tem consciência de que a situação vivenciada por ele é fruto da degenerescência da cidade da qual o seu filho foi vítima. Estrepsíades não visualiza outra forma de solucionar o problema das dívidas que não seja burlando-as. Para tanto, precisa aprender a fazer o discurso convincente e procura Sócrates no Pensatório para ensiná-lo. Ao bater à porta do Pensatório com um pontapé é recriminado, pois fizera “abortar” um pensamento, com os moldes intempestivos. Justifica-se, então, revelando a sua origem campesina: *“desculpe-me, eu moro longe nos campos”* (v. 139), passando a idéia de que o homem do campo é antes de mais nada um desentendido dos costumes da cidade. O camponês não consegue cumprir o ritual de iniciação, pois Sócrates

chegara à conclusão de que se tratava de *um ignorante, um bárbaro* (vv. 490-495), um homem *bronco, desajeitado e esquecido* (v. 630), *um imbecil* (vv. 650-655). Pelo que Aristófanes menciona ao longo das suas peças, não nos parece crível que fizesse opção pelo espaço rural e considerasse o ator principal desse cenário – o camponês – um perfeito idiota. Como a peça faz críticas a um novo saber, o dos sofistas, filho da cidade, é mais aceitável que o camponês, por seu estilo particular de vida, fosse incapaz de entendê-lo, o que não denigre a imagem do camponês, mas apenas aponta para o fato de a vida campesina passar ao largo da educação própria da cidade. É bom que se diga, todavia, que com as mudanças ocorridas a partir de 460 a.C. que levam a uma opção pela cidade, era essa a visão dos grupos urbanos. Num instigante estudo do professor Chevitarese (2004: 65), ele aponta-nos para, a partir desse período, “*o início de um processo de elaboração de fronteiras mentais entre kaloi k’agathoi e camponeses*”.

É o filho do camponês, Fidípides, que faz a iniciação junto ao Pensatório. Ao final, Estrepsíades livra-se dos débitos, mas arrepende-se de ter atirado o filho a esse novo saber, que despreza as leis tradicionais, uma vez que o camponês é ligado ao campo e à educação tradicional. Numa querela entre ambos espanca o pai, sustenta argumentos contrários à justiça e prova de forma irrefutável que está certo.

É o novo modelo de educação veiculado pelos sofistas, entre os quais o poeta inclui Sócrates, que é motivo de troça. A capacidade extrema de fazer uso da palavra poderia levar à corrupção, à negação dos deuses e da tradição. É fruto da cidade na segunda metade do V século a.C., talvez, exatamente por esse fato – a relação com a cidade – seja motivo de crítica.

Em *Vespas*, Aristófanes é contundente ao afirmar que as atividades ligadas à cidade levam a inefável marca da corrupção. Os demagogos tudo fazem para manter submisso o povo, enquanto reinam. A partir dos versos 655, Bdelicleão demonstra ao seu pai, o velho heliasta, Filocleão, apaixonado pelos tribunais e um maníaco por julgamentos que ele não passa de um servo, mas imagina-se senhor do mundo. Senhores são os demagogos, bajuladores do povo, aqueles que realmente lucram com as riquezas que afluem à cidade. Os valores intrínsecos à cidade são carregados de carga negativa: magistrados corruptos, líderes bajuladores e povo subserviente.

Em *A Paz*, encenada em 421 a.C., pouco antes da celebração da Paz de Nícias, vemos mais um camponês cansado com os prejuízos advindos dos duros anos de guerra, e desesperado por não ter nada a oferecer às filhas quando estas vêm lhe pedir pão. Mas, deixemos que o próprio se apresente: *Sou Trigeu de Atmônia, vinhateiro, nem sicofanta nem homem para questões* (v. 190). Nesse momento, já se configura um distanciamento entre o homem da cidade e o homem do campo. Parece-nos que, ao afirmar que é um homem do meio rural, com um ofício ligado a esse meio, quer mostrar que merece credibilidade, pois é diferente daquele ligado às atividades da cidade.

Trigeu, tal qual Diceópolis, empreende arriscada tarefa. Diceópolis fez uma paz particular, Trigeu, sobe aos céus, onde se encontra encerrada numa caverna a Paz, transformada em deusa e liberta-a para salvação de todos os helenos.

Evocando o coro, pan-helênico num primeiro momento, sente dificuldades para remover as pedras que fecham a caverna. Nem todos nutrem igual interesse pela paz. É somente no instante em que sobressai um grupo de lavradores que a situação começa a mudar (ver respectivamente, v. 507 e v. 508)

“coro: Bem, meus amigos, agora nós, os lavradores, sozinhos! Mãos à obra.

Trigeu: Não há dúvida, só os lavradores dão conta do recado, mais ninguém.”

A paz, libertada, está ligada a feliz existência no campo, à colheitas, à hospitalidade, às Dionisas, contrastadas na peça com o desespero do fabricante de penachos e o negociante de lanças, que cederão espaço ao velho fabricante de foices que a muito andava esquecido. Trigeu solicita aos lavradores que voltem para o campo e o coro (de lavradores) se enche de júbilo e anseia pelo retorno. *Hermes: Dá gosto de vê-los em bando, composto que nem massa de pão, soberbo que nem banquete.* (v. 565)

A passagem seguinte mostra-nos como os agricultores ligavam-se uns aos outros em torno de uma causa comum, aqui, os campos e a sua defesa Chevitarese²⁰⁰⁰:

“O demos é o local, por excelência, onde o agricultor atico se faz representar. É ele que lhe proporciona um sentido de identidade e reconhecimento na comunidade cívica. É no seu interior que o agricultor irá construir as suas relações pessoais, indispensáveis para a sua proteção e segurança, tanto no sentido da luta diária que ele estabelece contra a natureza, quanto para conter os possíveis abusos praticados pelos cidadãos ricos e poderosos, representados aqui pelos grandes proprietários rurais.”

Trigeu suspira pelo retorno aos campos, cavar a leira e retornar aos velhos tempos *das passas e dos figos, dos mirtos, do vinho doce, do canteiro de violetas ao pé do poço, das azeitonas.* (vv. 575-580). A Paz é tratada como uma amiga querida sem a qual os lavradores padecem em sofrimento e são expulsos do campo e, conseqüentemente, afastados da única atividade digna e honrosa, o trabalho rural.

Os campos atenienses haviam sido tomados pelos Lacedemônios que *“devoravam as figueiras dos pobres coitados, que não tinham culpa de nada.”*(vv. 620-625). O próprio Trigeu tivera, outrora, uma figueira, plantada e cuidada com muito zelo, destruída pelos Lacedemônios. Não só as figueiras, como o gado eram alvos do inimigo.

Os lavradores são apresentados na peça como vítimas do ardil dos oradores sedentos pela continuação da guerra. Aristófanes acusa-os de ficarem ricos às expensas dos tributos pagos pelos estrangeiros enquanto a Grécia se ia escravizando.

Em *Aves*, 415 a.C., Aristófanes parece sintetizar sua idéia do meio rural como lugar ideal para o homem atingir a felicidade plena. Ao imaginar a construção de uma nova cidade, descarta os modelos existentes para projetá-la

num universo marcadamente rural, a despeito do paradoxo que isso representa. A própria forma de organização e administração que propões está recheada de elementos do campo, atribuindo às aves o direito de reinar sobre os demais seres, colocando-as, inclusive, acima dos deuses. O próprio desenho arquitetônico imaginado pelo poeta e o estilo de vida que ali se desenvolverá nos remetem a uma paisagem campestre. Observemos a passagem seguinte (vv. 610ss):

“Em primeiro lugar, não haverá necessidade de lhes construir templos de mármore, com portas de ouro; habitarão nos bosques e sob a folhagem dos carvalhos; as aves mais veneráveis terão por templo uma oliveira. Não será preciso ir a Delfos ou ao templo de Amon oferecer sacrifícios. De pé, entre os medronheiros e as oliveiras bravas, mostrar-lhes-emos um punhado de cevada e de trigo; e ali, de mãos estendidas, pedir-lhes-emos que espalhem sobre nós os seus benefícios. E tudo por um punhado de trigo.”

A despeito de, como observamos anteriormente, o presente trabalho encontrar-se em estágio inicial, aferimos algumas conclusões parciais. Aristófanes euforiza a *Chôra* em detrimento da *ásty*. O espaço rural aparece no teatro aristofânico como o lugar em que o camponês deve estar, pois na cidade ele é infeliz e só pensa no dia em que poderá retornar à sua terra, às suas atividades, o pastoreio, a agricultura, a caça; atividades verdadeiramente edificantes para o ser humano. Os campos aristofânicos são prósperos desde que impere a paz: a abundância de comida, a bebida, as festas regadas a cantigas, dançarinas, sexo. Pensamos, então, que o poeta está mais ligado aos valores veiculados na sociedade até a primeira metade do século V a.C., isto é, aos valores aristocráticos, o que não nos autoriza afirmar que estivesse comprometido politicamente com a aristocracia.

Bibliografia

Textos Antigos

- Aristófanes, *Os Acarnenses*. Trad. Maria de Fátima Silva. Lisboa: INIC, 1985.
- _____. *Os Cavaleiros*. Trad. de Maria de Fátima Silva. Lisboa: INIC, 1985.
- _____. *As Vespas*. Trad. Junito de Souza Brandão. In *Teatro Grego: Eurípedes e Aristófanes*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, s.d.
- _____. *As Nuvens*. Trad. Gilda Maria Reale Starzynski.
- _____. *A Paz*. Trad. Maria de Fátima Silva. 2ª ed. Coimbra: INIC, 1989.

Textos Modernos

- A. L. Chevitarese (2004), *Fronteiras Internas Atenienses no Período Clássico. (Re)Definindo Conceitos e Propondo Instrumentais Teóricos de Análise*. PHOÏNIX. Rio de Janeiro: Mauad.
- _____. (2000), *O Espaço Rural da Polis Grega. O Caso Ateniense no Período Clássico*. Rio de Janeiro.
- V. Ehrenberg (1951), *The People of Aristophanes. A Sociology of Attic Comedy*. 2ª ed. Oxford: Basil Blackwell.
- D. M. Macdowell (1996), *Aristophanes and Athen – Na Introduction to the Plays*. New York: Oxford University Press.
- L. O. de Magalhães (2005), *A Cidade Grega e os Modos Urbanos da política*. In M. M. de Carvalho, *As Cidades no Tempo*. Franca: UNESP, São Paulo: Olho D'Água.
- L. O. de Magalhães (1996), *Curtumeiros e Salsicheiros – A Representação Cômica da Demagogia em Cavaleiros de Aristófanes*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.
- M^a. F. Sousa e Silva, *Políticos e Mulheres na Comédia Grega*. Disponível ler. letras.up.pt/uploads/ficheiros/2537.pdf
- J. P. Vernant (1986), *As Origens do Pensamento Grego*. São Paulo: Difel.
- A. L. B. Vieira (2000), *Os Camponeses e a Phisis*. Hêlade 1 (2).
- _____. (2002), *Polis, Phisis e Chora: o quinto século ateniense*. In: Neide (org). *Linguagens e Formas de Poder na Antiguidade*. Rio de Janeiro: Mauad.

ESPAÇOS CONCEBIDOS PELA MENTE

SUSANA MARQUES PEREIRA
Universidade de Coimbra

Abstract

'If I could review in dreams my fatherly house and the city...' (E., *IT* 452 sq.) cries out the chorus of the Greek captives in Euripides' *Iphigenia among the Tauris*.

The transposition of the physical, real space to the world of dreams and visions waking visions, i.e., to a psychological, subjective space, allows us illustrate both the cares and longings of figures from the Homeric epics or of the Greek tragedies (cf. *Od.* 19.581, 21.79, E., *IT* 452 ss., E., *HF* 943 ss.). As well as revealing, symbolically way, premonitory elements related to the human faith (cf. E., *IT.* 42 ss.), or still, in a metaphoric language, satirize the politicians' behaviour during Aristophanes' time, in pieces written by the comedian (cf. *V.* 31 ss.).

The real spaces to which the dreams and visions point to contemplate the generic references to the city, the reference to a place particularly associated to power, the royal palace, such as Ithaca, or before, the one of Argos, and the amusing description of the public places of the polis.

This study is intended to consider, from a literary perspective, the motives and the consequences of this connection between the physical and the psychological space, taking into consideration the context in which the afore mentioned examples occur, as well as the time in which they take place.

Keywords: illusion, physical space, psychological space, reality.

Palavras-chave: espaço físico, espaço psicológico, ilusão, realidade.

'*Se eu pudesse rever em sonhos a casa e a cidade paterna...*' (E., *IT* 452 s.), desabafa o coro de cativas gregas da *Ifigénia entre os Tauros* euripidiana. A manifestação nostálgica das jovens que serviam Ifigénia, sacerdotisa de Ártemis, na longínqua Táuride, resulta de uma prolongada separação da pátria helénica, que haviam sido constringidas a abandonar. No sonho, as cativas encontram a capacidade de recuperar um local de fruição existencial vivenciado no passado, circunstância sugestiva da alteridade espacial implicada na criação da utopia, topograficamente representada. O desejo expresso pelo coro evidencia como a transposição do espaço físico para o espaço psicológico é capaz de aliviar angústias pessoais, não obstante a consistência frágil da realidade entrevista. Ao carácter débil - e breve - da visão sobrepõe-se a consolação de ter novamente diante dos olhos a imagem cara da pátria amada: o sonho permite um ansiado esvanecimento da separação espacial efectiva, provocada pelo doloroso exílio, assumindo-se claramente como um meio de evasão propiciador de

uma satisfação passageira, como um veículo de esperança. Felicidade e dor inscrevem-se assim em lugares distintos para as jovens gregas, respectivamente a Hélade e a Táuride, o antes e o agora. A menção específica à casa de outrora, tecto protector, porto de abrigo, e à cidade paterna, local de criação de laços afectivos, é sugestiva do desamparo a que se sentem votadas num espaço em que se vêem privadas da segurança e do saudoso aconchego familiares.

O sonho como meio de tornar presente um local grato ao receptor é já referido por Penélope na *Odisseia*, de modo reiterado (cf. *Od.* 19. 581, 21. 79): decidida por fim a deixar o lar e a conceder a mão a um dos pretendentes que há longos anos a instigavam a casar de novo, a rainha de Ítaca afirma que, através de experiências sonhadas, poderá recordar ‘uma casa bela, cheia de riquezas’¹. A deslocação suscitada por um novo casamento que se afigura necessário realizar incita-a a prolongar no imaginário um passado que deseja que continue a existir. O palácio real de Ítaca afigura-se para a rainha como o elemento ideal de intersecção de espaços e tempos distintos. Curiosamente, porém, ela não o destaca enquanto local de felicidade conjugal, mas refere-se antes à sua beleza e aos bens que possui, valorizando a simbologia a que por tradição está associado, i. e., ao poder. A tal realce não é por certo alheio o facto de, devido à prolongada ausência de Ulisses, caberem a Penélope competências como salvaguarda de uma soberania que devia manter.

Para a rainha de Ítaca, como para o coro de cativas da *Ifigénia entre os Tauros*, a involuntária mudança espacial, iminente e efectiva, respectivamente, corresponde a uma indesejada alteração de condição, que o recurso à visão sonhada permite de algum modo escamotear, ao facultar-lhes a apropriação momentânea de uma outra realidade, conhecida e agradável. Em qualquer um dos casos, dá-se relevo ao carácter voluntário do sonho humano e, em simultâneo, ao seu efeito terapêutico.

O espaço percepcionado por Hércules, na peça homónima de Eurípides, revela motivos e consequências bem distintos das situações antes descritas. Na verdade, enquanto a esposa de Ulisses e as jovens gregas encontram no espaço da memória uma forma de atenuar os cuidados que as consomem e de satisfazer os seus desejos, a deslocação fictícia no espaço do filho de Alcmena converte-se na causa da sua desgraça pessoal. Saliente-se porém que, se a alusão das cativas e de Penélope às experiências oníricas espelha o tipo de sonho induzido e preparado como uma terapia para o próprio sonhador, as visões de Hércules são propositadamente forjadas pelo mundo divino, como um meio de punição do receptor (cf. *E.*, *HF* 822 ss.)². De facto, a compreensão deturpada da realidade envolvente, durante um acesso de loucura despoletado por intervenção de divindades, nega a *time* devida ao ilustre herói, instigando-o a exhibir uma violência assassina, num cenário por ele apreendido como outro: o palácio de Hércules em Tebas é por malogrados momentos identificado com o

¹ F. Lourenço 62005..

² De acordo com as palavras de Íris e de Lissa, divindades que surgem em cena, de forma aterrizadora, sobre o palácio de Tebas, é a fúria de Hera pelos amores furtivos de Zeus com Alcmena a responsável pelo delírio de Hércules (cf. *HF* 825 ss.).

de Euristeu, em Micenas. Inebriado pelo delírio, Hércules rompe as fronteiras geográficas delimitadas pelos muros da sua casa régia, e penetra, com incrível verosimilhança, num mundo imaginário que em breve se lhe revelará fonte de distopia. Numa descrição viva, um mensageiro relata com pormenor a viagem fantasiosa de Hércules a Micenas, para se vingar de Euristeu (cf. 943 ss.); as suas palavras impressivas convidam o leitor a reconstruir o funesto itinerário. Verbos de movimento traduzem de modo sugestivo a agitada marcha empreendida pelo valente filho de Alcmena a bordo de um carro fantástico (cf. 947 ss.), num trajecto que, na realidade, o leva apenas a percorrer o seu palácio de alto a baixo. No entanto, Hércules transpõe o espaço físico efectivo e, deambulando pela casa inteira, eis que se crê chegado à cidade de Niso, onde não se furta a uma refeição, evocativa dos banquetes que por norma andavam associados às múltiplas expedições do herói. O jogo entre espaço real e imaginário apressa o percurso de Hércules para a ruína: julgando-se no Istmo de Corinto, luta contra um adversário inexistente, qual atleta que toma parte nos Jogos Ístmicos, e proclama-se o vencedor. Por fim, imagina-se em Micenas, e identifica a voz de Anfítrião, que procura chamar o filho à razão, com a do pai de Euristeu, e a sua própria progénie com a do rei de Micenas. De nada valem os gritos e as palavras desesperadas dos seus: Hércules faz perecer a esposa, Mégara, e os filhos de ambos, na ideia de que está a punir a família de Euristeu. Somente a intervenção de Atena, que adormece o herói, é capaz de pôr termo ao delírio e de evitar mais mortes. Observa com oportunidade S. Barlow que a alucinação do protagonista constitui ‘uma terrível paródia da sua carreira: viajar, banquetear-se, lutar e matar – e sempre o triunfo’³, pese embora as armas utilizadas para anteriores e gloriosas vitórias converterem-se em instrumento causador dos males do descendente de Alcmena. As súplicas insistentes de Anfítrião, de Mégara e dos próprios filhos revelam-se vãs perante o poder aniquilador da loucura: são outros os seres que o herói crê liquidar; é outro o espaço do globo terrestre em que se movimenta! Ao acordar, Hércules admira-se por estar rodeado de cadáveres, numa atitude de manifesto desajuste entre o ‘eu’ genuíno e o ‘outro’, entre espaço real e ilusório. Anfítrião revela-lhe a tremenda realidade, numa descrição que acrescenta à visão chocante e inesperada dos corpos inertes de Mégara e da progénie de ambos o desespero de se saber o responsável involuntário pelo espectáculo macabro que tem diante dos olhos e que parece representar o último – e o mais doloroso – dos seus trabalhos. A utopia desmorona-se face ao confronto com a realidade deplorável: a projecção do ‘eu’ real num cenário fantasioso traduz, para o herói, a instabilidade e a fragilidade da vida humana. Os confins efectivos do palácio que abrigava a família dilecta apenas são ultrapassados no espaço da ilusão: por ironia, é no interior da sua própria casa, depois de ter livrado Mégara e os filhos de se tornarem vítimas de Lico, que Hércules os sacrifica, vendo-se cruelmente despojado daqueles que tanto prezava. O poder simbólico tradicional do palácio é aqui relegado para um plano de menor

³ S. Barlow 1996: 10.

visibilidade: Eurípides sublinha em particular o desalento profundo resultante da quebra involuntária dos laços familiares, precisamente no espaço que se liga por excelência à família - a morada onde aquela habita e convive.

O mesmo tragediógrafo estabelece porém, na *Ifigénia entre os Tauros*, a conexão entre palácio, poder e utopia, já que é aquele o local visualizado por Ifigénia num sonho simbólico, revelador de elementos premonitórios relativos ao destino da casa real argiva. Todavia, se na morada régia de Hércules o desmoronamento é interior, reflectindo a vertente emocional que o dramaturgo pretende valorizar, o palácio de Argos, no qual Ifigénia se imagina a dormir, é fisicamente abalado por um tremor de terra, sugestivo da destruição da família real, e desaba sob os olhos da donzela, que consegue porém escapar com vida. Uma sucessão de verbos indicadores de sensações cinéticas (cf. *IT* 46 ss.) traduz a queda do palácio, no regresso ilusório da sacerdotisa de Ártemis à casa paterna. No entanto, uma coluna mantém-se firme, à qual crescem louros cabelos e é dada voz, numa combinação de símbolos visuais e auditivos que a receptora identifica com Orestes, forma de reconhecimento ilustrativa do facto de os cabelos se manterem como elemento assinalador do reencontro tradicional dos dois irmãos. O tom dourado dos cabelos (cf. *IT* 52, *xantas*) ilumina por breves momentos o ambiente de devastação percebido pela sonhadora, apesar de Ifigénia interpretar de modo errado essa luz libertadora que vislumbra no meio do desabamento da casa real argiva, entendendo-a como um prenúncio da morte do irmão. No entanto, em breve Orestes surge com vida diante dos olhos da própria irmã, revelando-se como o último sustentáculo do palácio de Argos, quer dizer, como o seu herdeiro legítimo, capaz de o salvar. A escolha do motivo arquitectónico para representar o filho de Agamémnon evidencia-se bastante oportuna, porquanto expressiva de esperança na reconstrução de um universo desconstruído.

Se o palácio sobressai por hábito como espaço associado ao poder, à autoridade régia, também no mundo da utopia, os lugares públicos de Atenas são naturalmente um cenário adequado para a crítica da comédia aristofânica aos políticos que se distinguem na democracia ateniense da época, marcada por um oportunismo radicado na deturpação de ideias sofisticadas ligadas à arte da persuasão. Nessa perspectiva, Aristófanes põe em cena o escravo Sócia a descrever um sonho no qual vê uma assembleia de carneiros sentada na Pnix, com os habituais bastões e mantos usados nessas alturas pelos cidadãos (cf. *V*. 15-19). Os animais, símbolos da doçura e da subserviência, escutam atentamente o discurso de um enorme cetáceo, pronto a devorar o que quer que seja, e possuidor de uma voz de javalina irritada. Pelo relato, boa parte da audiência perceberia a sátira à cupidez e ao tom inflamado das arengas de Cléon, político muito popular na Atenas de então. Os carneiros, por seu turno, representariam todos aqueles que, na sua imbecilidade, ouviam os discursos demagógicos de um tal orador.

A experiência sonhada de *Nuvens*, por sua vez, traduz a actividade diurna do receptor, o jovem Fidípides, enquanto ser individual (cf. *Nu*. 12-40). Apreciador de corridas hípcas, o jovem transfere para o sonho a sua obsessão, supondo-se

no hipódromo: adormecido na cama de sua casa, crê-se num concurso, riposta com um outro concorrente que o prejudica (cf. *Nu.* 25), e dá ordens ao seu tratador de cavalos (cf. *Nu.* 32). Ao lado de Fidípides está o pai, Estrepsíades, que, a braços com dívidas causadas pelo filho, não é capaz de adormecer. Por ironia, tem junto a si um parceiro que sonha precisamente com aquilo que motivou os seus cuidados. Ao vivenciar ‘em directo’ a experiência onírica, exprimindo-a em voz alta, Fidípides permite, em certa medida, a interferência de Estrepsíades na sua visão, e uma interpretação imediata, o que constitui uma inovação perante a tradição do sonho. Espaço real e imaginário entrecruzam-se, em particular na aproximação que o velho faz entre os cavalos da corrida e ele próprio, o asno da cena, vítima de uma crise económica para a qual aqueles de algum modo contribuíram.

Preferencialmente associadas a espaços concretos da pólis em que os sonhadores vivem, as visões oníricas aristofânicas reflectem as mudanças sentidas na segunda metade do século V a. C. em Atenas (cf. difusão de teorias sofisticadas a que o poeta se mostra atento nas suas comédias). Favorecedores da caricatura e do ridículo, os sonhos relacionam-se sobretudo com questões efectivas vividas pelos cidadãos no quotidiano, evidenciando a inflexão entre o sagrado e o profano que caracteriza a segunda metade do século V a. C. A tendência manifesta para dar ao homem maior relevo, a par de alterações do contexto social e político, entre outras, justificam decerto que paralelamente à menção à cidade em geral, ou ao palácio real, surjam alusões a locais públicos de uma pólis democrática, que pretende dar voz aos seus cidadãos.

Sonhos e visões em estado de vigília favorecem a transposição de barreiras geográficas, permitindo a intersecção de lugares. De modo directo ou inverso, a utopia estabelece uma relação de proximidade com locais da realidade, sendo que tal analogia possibilita ora ilustrar cuidados e anseios dos receptores, ora provocar-lhes inquietações, nomeadamente pela revelação de elementos premonitórios relativos ao destino humano, ora ainda, numa linguagem metafórica, satirizar a sociedade.

Bibliografia

Edições, traduções e comentários:

Poemas Homéricos

G. S. Kirk (ed.), M. Edwards (1991), *The Iliad: a commentary*, vol. V. Cambridge.

G. S. Kirk (ed.), N. Richardson (1993), *The Iliad: a commentary*, vol. VI. Cambridge.

F. Lourenço (2005), *Homero. Ilíada*. Lisboa.

Eurípides

Heracles:

S. Barlow (1996), *Euripides. Heracles*. Warminster.

G. Bond (1981), *Euripides. Heracles*. Oxford.

Iphigenia in Tauris:

M. J. Cropp (2000), *Euripides. Iphigenia in Tauris*. Warminster.

Aristófanes

G. Guidorizzi (ed.), D. del Corno (1996), *Aristofane. Le Nuvole*. Milano.

D. M. Macdowell (1971), *Aristophanes. Wasps*. Oxford.

A. H. Sommerstein (1983), *Aristophanes. Wasps*. Warminster.

Artemidoro

E. Ruiz Garcia (1989), *Artemidoro. La interpretación de los sueños*. Madrid.

Estudios

G. Devereux (1976), *Dreams in Greek Tragedy: an ethno-psycho-analytical study*.
Oxford.

E. R. Dodds (2004), *The Greeks and the Irrational*. Berkeley.

A. H. M. Kessels (1978), *Studies on the Dream in Greek Literature*. Utrecht.

R. G. A. van Lieshout (1980), *Greeks on Dreams*. Utrecht.

QUANDO PÃ E AS NINFAS CONVERTIAM OS SIMPLES MORTAIS¹

ANA SEIÇA CARVALHO
Universidade de Coimbra

Abstract

Starting on Plato's Phaedrus and his references to Muses, Nymphs and to the Great God Pan, we take a look at the numerous nympholepts and panolepts of the Greek culture, strictly connected to the rural landscape. Nymph's power is attached to specific places like gardens (generally the perfect stage to Aphrodite's dances and full of erotic fellings from her lover dates), caverns and lands full of trees and flowers.

From caverns half-hidden in green and misterious foliage, to secret places on the highest mountains, Nature itself is usually idyllic and rustic, used as a scenery and as inspiration – the true locus amoenus – which catapults the soul to a divine trance state.

Socrates seems to distinguish the divine possession caused by the Muses or by Pan from de possession by Dionysos. The divine possession caused by the Muses and by Pan is associated with the influence of the space and of the divinities related to it, despite not translating as any kind of madness, instead as a hyper lucidity which grants beauty, art and eloquence sensitivity to the soul.

Keywords: bucolic landscape, nympholepsy, panolepsy.

Palavras-chave: ninfolépsia, paisagem bucólica, panolépsia.

O Deus Pã e as Ninfas

“Vinde, ó Musas, quer sejais chamadas melodiosas, graças à beleza do vosso canto, quer devido à aptidão musical do povo lígure; vinde e ajudai-me neste discurso” (Fedro 237a)².

No *Fedro* platónico, que tomamos como testemunho para o presente trabalho (cujo tema, como sabemos, suscitou inúmeras interpretações diversas³), Fedro vem de junto de Lísias, com quem tinha passado toda a manhã sentado a ouvir um discurso sobre o amor. Seguindo os conselhos do seu médico, Erixímaco, Fedro pretende dar um passeio a pé para revigorar o corpo. Curioso com o

¹ Trabalho realizado sob a orientação da Doutora Teresa Schiappa, no Seminário de Grego do 4º ano da licenciatura.

² Nas citações do *Fedro* usaremos a tradução de J. Ribeiro Ferreira: 1997.

³ O *Fedro* sofreu inúmeras interpretações e provocou uma série de discussões sobre a sua temática já desde a Antiguidade (vide P. Friedlander 1969: 241).

discurso de Lísias e desejando ouvi-lo da boca do jovem, Sócrates decide acompanhá-lo. Descalços os dois (já era, aliás, um hábito de Sócrates) saem das muralhas e caminham ao longo do Rio Ilissos, molhando os pés na frescura da água, de acordo com a proposta de Sócrates (229a).

Depois de caminharem mais ou menos a distância de um *estádio*, na direcção do altar consagrado ao deus Bóreas⁴, sentam-se a descansar à sombra de um grande plátano (229b), onde ficam em amena conversação até passar a onda do calor. Do local, um verdadeiro *locus amoenus*, dá-se um quadro de grande beleza e vivacidade: o riacho fresco, a sombra oferecida pelo frondoso plátano, a brisa suave, a fragrância que se sente no ar, um aroma perfumado que se espalha, o som do coro das cigarras, a relva fofo, tudo convida ao relaxamento e ao descanso.

Longe dos moldes citadinos, a paisagem idílica, cheia de memórias mitológicas, proporciona o ambiente sugestivo que nos irá conduzir, ao longo da conversa, ao reconhecimento de uma forma especial de possessão, *bakkheuein*, que emana das divindades rurais. É neste contexto que Sócrates faz de Pã, filho de Hermes, e das Ninfas, filhas de Aquelôo, as fontes de inspiração dos seus discursos sobre Eros, as suas *teknikoterói...pros logous* (*Fedro* 263d5-7).

Antes de mais, será conveniente debruçarmo-nos um pouco sobre as figuras de Pã e das Ninfas que impregnam a ambiência do *Fedro*.

Sabemos com segurança, através de testemunhos antigos (Pausânias 8.37.11. Píndaro Fr. 95 Snell) que, no século VI a.C., Pã era uma divindade exclusiva da Arcádia e de algumas regiões do Peloponeso. Do século V em diante, segundo nos conta Heródoto (6.105), a sua presença era já uma constante em todo o mundo grego, sobretudo na Ática, onde o culto terá sido introduzido após a batalha de Maratona⁵. A recepção da divindade na estrutura religiosa ter-se-á baseado na adaptação do culto a rituais já existentes: Pã é, por isso, recebido como deus *xenos* junto das Ninfas. Seis cavernas espalhadas pela Ática testemunham a devoção conjunta a Pã e às Ninfas⁶.

Existem variadas lendas sobre o nascimento de Pã, mas a mais completa e tradicional é talvez a do hino homérico que lhe é dedicado, que o apresenta como filho de Hermes e de uma ninfa cujo nome não nos é dito, filha de Driope, por sua vez filho de Apolo. Outras fontes atribuem-lhe como mãe, ora Calisto (deusa da Arcádia), ora Penélope, deusa e ninfa confundida por muitos com a mulher de Ulisses⁷; outras ainda falam em Apolo, Cronos e mesmo Zeus

⁴ Cf. Rosenmeyer 1962.

⁵ É durante a Batalha de Maratona que se dá a epifania do deus a um embaixador ateniense, Filípides. O deus dá-lhe indicações para o êxito da batalha e o General, seguindo os seus conselhos, consegue levar os atenienses à vitória. Estes, mais tarde, construíram um santuário em honra do deus, predispondo-se a celebrar, em seu nome, sacrifícios anuais de agradecimento.

⁶ Vide R. Parker 1996, especialmente pp. 164-166. A associação do culto de Pã às Ninfas no século V gera entre os estudiosos opiniões contrárias, já que, por exemplo, o *Fedro* platónico não permite situá-la antes do séc. IV; A. Purvis 2003, especialmente pp. 33-63, baseando-se em estudos da famosa gruta de Vari, a cargo do ninfolepto Arquedamo de Tera, assegura que a recepção de Pã pelas Ninfas terá ocorrido somente em meados do século IV a.C., mediante a datação das peças arqueológicas aí encontradas.

⁷ Outros autores defendiam, porém que poderia ser filho de Penélope, não tendo esta res-

como seu pai; Teócrito (*Bucólicas* 1, 2), numa posição à parte, descreve o deus como um ser solitário, nascido da terra⁸.

Embora o seu nome deva ligar-se etimologicamente ao latim *pascere* e *pastor*⁹ desde o início que os testemunhos literários o associam ao pronome *pas, pasa, pan* já que o deus, ainda pequenino no colo do pai, fez rir todos os deuses do Olimpo – como o hino homérico, já citado, testemunha (v.47). Pã é também o representante da natureza selvagem, um deus campestre, meio homem e meio animal. Não obstante, a esta imagem tradicional de Pã – *Pan aipolos* ou *nomios*, o deus pastor – vem sobrepor-se outra, mais elaborada, que Platão divulga no *Crátilo* 408c-d: o filho de Hermes é “a linguagem em si ou o irmão da linguagem”. Alguns autores associam ainda Pã ao pânico e ao terror, fenómeno de *panoleptos*: de rosto barbudo e enrugado, sempre envelhecido, queixo saliente, expressão matreira, dois cornos, de corpo peludo, pés de bode e super ágil, o deus fazia terrível uso do seu poder para tentar consumir alguns favores sexuais e, em determinadas batalhas, fazer recuar o inimigo¹⁰.

As Ninfas, por seu lado, eram divindades jovens que povoavam o campo, os bosques ou as águas, espíritos da natureza em geral e inseparáveis da paisagem. Personificavam a fecundidade e a graça e viviam a cantar e a fiar. Escolhiam normalmente como parceiros sexuais os grandes espíritos viris como Pã, Sátiros e Priapo. Às Ninfas atribuía-se o papel de oferecer hospitalidade aos viajantes e ainda os poderes adivinhatórios; o seu culto, já desde Homero (cf. *Odisseia*: 13.103-112 e 17.205-211), se ligava a alguns locais específicos, como rios, jardins, grutas, campos de árvores e flores.

O poder encantatório das divindades rurais

Tanto na conversa inicial como nos interlúdios entre os discursos contra e a favor de Eros, Sócrates manifesta-se influenciado pela ambiência que o envolve, não hesitando em declarar-se um “possuído das Ninfas”: entra

guardado a sua mítica fidelidade a Ulisses na sua ausência (cf. Heródoto 2.145 e Luciano 7.2 (22).269).

⁸ Para as diferentes variantes mitológicas, vide F. Càssola: 1975: 573 e P. Grimal: 1999: 345-346.

⁹ Vide N. Jones 2004: 185; contudo, P. Chantraine não parece inclinar-se para esta hipótese: vide P. Chantraine 1968, s.u. pan.

¹⁰ Vide R. Parker:1996, p.167: “Representation of wild Pan has two aspects. Fear and danger are certainly in it; but so too are liberation and desire”. Na batalha de Maratona inspirou terror no exército persa, a tal ponto que recuaram, tornando os atenienses vitoriosos e crentes no deus. Contam-se ainda inúmeras histórias sobre as suas uniões amorosas: perseguia ninfas e mancebos com igual paixão devido à sua fome sexual insaciável; era de uma actividade sexual poderosa, raramente satisfeita, o que o levava a acumular uma tensão enorme e desvairada, acabando por se satisfazer sozinho nas moitas e rochedos. Zombado pelas ninfas devido à sua fealdade, embora as perseguisse e rogasse os seus favores, era repellido e elas fugiam-lhe, como a ninfa Syrinx (que se transformou em caniços, com os quais Pã construiu a sua flauta), Pítis (que se transformou em pinheiro), Eco (que constantemente se afastava, embora se continuasse a escutar a sua voz) e Selene, embora a tenha amado depois de lhe ter oferecido uma manada de bois brancos (cf. P. Grimal1999 s.u. Pã).

em estado de *enthousiasmos*, é possuído no espírito por uma divindade e responsabiliza o local e as divindades inerentes pela sua “loucura”. Em 238c, interrompe-se mesmo para perguntar a Fedro “Não te parece, como a mim, que me encontro sob um fluxo divino?”. Com efeito, apodera-se dele uma capacidade retórica e, se podemos dizê-lo, uma fluência poética e um à vontade pouco usuais, resultado de um delírio divino. O filósofo afirma mesmo encontrar-se “em perigo” - se continuar naquele local será vítima de ninfolepsia, tornar-se-á um *nympholeptos* (Fedro 238d/241e), um possuído das Ninfas.

O elogio da loucura, *mania* (Fedro 251a sqq) confirma essa faceta inusitada do Sócrates platónico, geralmente tido como um símbolo de racionalidade, bem documentada no método dialéctico. Mais invulgar se torna este retrato, se tivermos em conta a ambiguidade de atitudes que a *mania*, mesmo religiosa, implicava.

De facto, as formas extremas de possessão divina eram vistas como anormais e perigosas, dificilmente distinguidas da doença e da loucura; começaram inclusive a ser estudadas em tratados médicos como desordens da personalidade assimiláveis a um estado de epilepsia. No entanto, o ninfolepto não era visto como um epilético ou um louco, nem reagia excessivamente com convulsões, histeria ou delírios (como as Sibilas e as Pitonisas). Pelo contrário, era considerado alguém com especial inspiração e acentuado fervor religioso, alguém favorecido e honrado pelos deuses. O ninfolepto era catapultado a um elevado reconhecimento social pois acedia ao divino, passando do plano humano e profano ao mundo do sagrado¹¹.

Platão aproveita, por isso, o efeito da paisagem bucólica para sugerir um tipo de possessão divina bem diferente do delírio dionisíaco, que se realiza com maior discrição e se traduz por uma expressão verbal mais elevada, dotando o ninfolepto de uma eloquência “supra-normal”¹².

Os cultos e os seus respectivos cenários

Os testemunhos arqueológicos comprovam que, muitas vezes, o ninfolepto era o criador do seu próprio culto (geralmente em zonas rurais ou suburbanas) e profeta do deus que o possuía. Estes cultos privados eram realizados por escolha pessoal e não se baseavam em comemorações prescritas pela *polis*. Os cultos eram fundados sem qualquer intervenção governamental, e o seu carácter informal e as pequenas dimensões dos cultos individuais¹³ explicam a dificuldade em compreender a frequência com que se realizavam e a escassez de achados arqueológicos, epigráficos e literários.

As grutas e altares não se baseavam apenas no culto das Ninfas e de Pã. Outros ninfoleptos dedicavam a sua devoção a diferentes divindades. Pantalces,

¹¹ Sobre ninfolepsia em geral e outros paralelos antropológicos W. R. Connor 1988. Para outra bibliografia, cf. infra n.14.

¹² A possessão pelas Ninfas assemelha-se deste modo ao *enthousiasmos* provocado pelas Musas e eloquentemente representado em *Íon* 533d-536d.

¹³ Cf. A. Purvis 2003, Capítulo I.

oriundo da Tessália, tomou a seu cargo, no século IV a.C., a manutenção de uma gruta em Farsalos. À entrada da gruta terá deixado uma inscrição na qual dedicava o seu trabalho às Ninfas e, noutras inscrições, afirma que todo o seu trabalho fora aconselhado pelas deusas, a quem agradece a protecção concedida enquanto seu servidor. Dedicou os seus altares a divindades como Hermes, Asclépio, Pã, Apolo e Chíron. Artemidoro de Perge, por exemplo, construiu em Tera um altar dedicado aos Dioscuros.

Muito embora o fenómeno se centrasse sobretudo em homens, possuímos relatos de algumas mulheres ninfoleptas, como, por exemplo, Xenocracia¹⁴ que, na região do Pireu, se dedicava profundamente a honrar divindades zeladoras do bem-estar das crianças, entre elas, o Rio Cefiso, representado normalmente por um busto cornudo.

Mas um dos testemunhos de ninfoleptos que mais se destaca é o de Arquedamo, oriundo de Tera, que habitava, nos finais do século V a.C., uma gruta em Vari¹⁵, na encosta do Monte Himeto. Tratava-se, sem dúvida, de um estrangeiro, que terá iniciado um culto individual a Pã e às Ninfas na Ática, muito possivelmente por ter tido dificuldades no acesso ao culto público devido ao seu estatuto social. Não sabemos como sobrevivia mas talvez pudesse manter-se com as oferendas que os crentes deixavam nos altares.

As escavações arqueológicas da gruta de Arquedamo trouxeram à luz inúmeros artefactos, mas o pormenor mais interessante, para além dos altares consagrados a Hermes e Pã, são sobretudo as seis inscrições nas paredes da gruta, em que o seu nome se repete - bem como a constante reafirmação da sua origem estrangeira e do seu estatuto como ninfolepto, aconselhado pelas ninfas - e o *auto-relevo* com a sua figura.

Dado o acervo arqueológico encontrado, concluímos que as oferendas às divindades eram extremamente comuns, mas praticavam-se paralelamente inúmeros rituais, libações e inclusive sacrifícios. A manutenção de um culto, de uma gruta e dos altares requeria uma enorme dedicação e, muitas vezes, custos elevados, que nem toda a população poderia sustentar. Muitos destes cultos acabavam por sobreviver das oferendas dos fiéis, ou mesmo do pagamento de uma quantia estabelecida para garantir a frequência ao culto.

Conclusões

O *Fedro* configura assim uma abertura ao mundo exterior, associada a um tipo de religiosidade comum nas zonas rurais da Ática. Pã e as Ninfas, figuras centrais da obra mas pouco usuais no autor, são apresentados como os verdadeiros *logopoiói* do diálogo (aqueles que compõem os discursos), conduzindo os falantes e arrebatando até um Sócrates embevecido com o encanto rural (podemos, por isso, concordar em absoluto com S. Scully ao

¹⁴ Vide A. Purvis 2003 15-32.

¹⁵ Para um estudo mais aprofundado, vide W.R. Connor 1988: 166-174; A. Purvis 2003: 33-63; J. Larson 2001: 242-250.

afirmar que “o *Fedro* é um mundo à parte”¹⁶). Talvez Sócrates se deixasse, por fim, persuadir de que, com o auxílio deste deus campestre, rude e brutal, mas sensível à música, ao amor e ao *logos*, seria possível criar uma simbiose entre a sua veia cidadina e o deleite campestre que sentia, e assim atingir a moderação e o equilíbrio.

Este espaço bucólico, que incita às possessões divinas, tanto pode deleitar e suscitar a inspiração, como levar ao adormecimento da alma. As próprias cigarras, profetas das Musas (*Fedro* 262d), possuem um canto que pode ao mesmo tempo ser um estimulante mas também um veneno mágico que conduz ao *otium*¹⁷. Cabe-nos a nós não adormecer e estar atentos, aproveitando o auxílio da divindade sempre que ela estiver “à espreita”.

Bibliografia

Edições, Traduções, Comentários e Dicionários

- F. Càssola (1975), *Inni Omerici*. Roma.
 P. Chantraine (1968), *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*. Paris.
 P. Grimal (31999), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa.
 Heródote (1948) *Histoires*. Paris.
 Platão, *Íon*. (1999), Introdução, tradução e notas de V. Jabouille. Lisboa.
 Théocrite, *Bucoliques Grecs* 1. (1967), ed. e trad. de E. Legrand, Paris.
 Homero, *Odisseia*. (2003), *Homero, Odisseia*. Tradução de F. Lourenço, Lisboa.
 Lucian 7 (1969), with an english translation by M. D. Macleod. London.
 Pindarus *Pars II Fragmenta, Indices* (1989), H. Maehler ed. Leipzig.
 Pausanias (1998), *Description de la Grèce*, Livre 8, *L'Arcadien*. Paris.
 Platon (1989), *Cratyle*, oeuvres complètes, tome 5, Paris.
 Platão, *Fedro* (1997), *Platão, Fedro*. Introdução, tradução do grego e notas de J. Ribeiro Ferreira. Lisboa.
Plato's Phaedrus (2003), *Plato's Phaedrus*, A translation with notes, glossary, appendices, interpretive essay and introduction by S. Scully. Newburyport.

Estudos

- W. R. Connor (1988), “Seized by the Nymphs, Nympholepsy and Symbolic Expression in Classical Greece”, in W.R. Connor, *Classical Antiquity*, vol.7, N°2. University of California 155-189.
 P. Friedlander (1969), *Plato III: The Dialogues. Second and Third Period* (trad. inglesa de H. Meyerhoff). Princeton University Press.

¹⁶ Cf. S. Scully 2003, Introduction p.7.

¹⁷ Cf. C. L. Griswold 21996 e C. Pereira 2007.

- C. L. Griswold (2019), *Self knowledge in Plato's Phaedrus*. Philadelphia.
- N. Jones (2004), "Religion: Myth, Cult and the Town", in N. Jones, *Rural Athens Under Democracy*. Philadelphia, 181-186.
- J. Larson (2001), *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*. Oxford University Press.
- R. Parker (1996), "New Gods", in *Athenian Religion: a history*. Oxford, 152-198.
- C. Pereira (2007), *As Cigarras: recriação de Platão enquanto mito*. Coimbra (no prelo).
- A. Purvis (2003), *Singular Dedications, founders and Innovators of Private Cults in Classical Greece*. New York.
- T. G. Rosenmeyer (1962), "Plato's Prayer to Pan (*Phaedrus* 279B8 – C3)", *Hermes* 90.1 34-44.

(Página deixada propositadamente em branco)

TURISMO E PATRIMÓNIO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: O TEXTO ATRIBUÍDO A FÍLON DE BIZÂNCIO SOBRE AS SETE MARAVILHAS

LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA
Universidade de Coimbra
luisanazare@hotmail.com

Résumé

Nous proposons une réflexion sur l'expérience du tourisme dans l'Antiquité à partir de l'analyse d'un opuscule attribué à l'ingénieur mécanicien Philon de Byzance. Malgré les doutes sur l'authenticité et valeur scientifique, nous devons considérer cette source dans l'étude des Sept Merveilles et dans l'examen des notions de "tourisme" et "patrimoine" dans le monde antique.

Mots-clés: patrimoine, Philon de Byzance, Sept Merveilles, tourisme.

Palavras-chave: Filon de Bizâncio, património, Sete Maravilhas, turismo.

Num congresso dedicado aos espaços e paisagens do mundo clássico e sua recepção no mundo contemporâneo pareceu-nos apropriado apresentar um estudo sobre as Maravilhas da Antiguidade. Esta breve reflexão inscreve-se na pesquisa que estamos a desenvolver no âmbito de um projecto da UI&D – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

Começamos por recordar os versos de abertura do fr. 16 L-P de Safo, na tradução de Frederico Lourenço¹:

*Uns dizem que é uma hoste de cavalaria, outros de infantaria;
outros dizem ser uma frota de naus, na terra negra,
a coisa mais bela: mas eu digo ser aquilo
que se ama.*

Num poema dedicado à beleza de uma jovem chamada Anactória, Safo parte da constatação da diversidade dos gostos humanos para em seguida sublinhar o que lhe é mais caro. Recorre para isso a um processo de composição tipicamente arcaico – a enumeração em *crescendo* – que permite pôr a ênfase no conceito de *tò kálliston*, 'a coisa mais bela', e afirmar que o objecto amado supera qualquer parada militar ou festival náutico, por mais belo que seja o espectáculo.

Um século mais tarde, a acreditar em Estobeu (*Ec.* 4.34.28), também Simónides de Ceos escolhera de entre os versos atribuídos a Homero 'a coisa

¹ F. Lourenço (2006), *Poesia grega de Alcman a Teócrito*. Lisboa, 37.

mais bela' que ele dissera: "Tal como a geração das folhas, assim é também a dos homens."² Trata-se, como é sabido, do passo célebre do símile das folhas do canto VI da *Iliáda* (v. 146).

O mesmo lírico de Ceos figurava entre os autores possíveis de uma canção de mesa sobre 'a melhor coisa' para o homem, que foi preservada num escólio de Platão (ad *Grg.* 451e = Simon. fr. 651 *PMG*, *Carm. conv.* 890 *PMG*):

*Ter saúde é a melhor coisa para o homem mortal,
a segunda é uma bela figura,
a terceira é enriquecer sem dolo
e a quarta é ser jovem entre amigos.*

Mais célebres e sofisticados são os versos de abertura da *Iª Ode Olímpica* de Píndaro, na qual o conceito de *tò áriston* é desenvolvido de forma elaborada, por meio da composição em priamel.

Estes exemplos, recolhidos da poesia arcaica e da canção popular, mostram que a ideia de escolher, seleccionar e eleger 'a coisa mais bela' ou 'a melhor coisa' para o homem estava muito presente no pensamento grego. Atestam, por outro lado, que a enumeração, tal como a composição em catálogo, era um processo usual de expressão e de transmissão de ideias.

Séculos mais tarde, Safo, Simónides e Píndaro farão também parte de uma lista, a dos nove líricos mais distintos, elaborada provavelmente pelos mesmos gramáticos de Alexandria que se ocuparam da edição da poesia da época arcaica. A lista dos nove líricos inspirou diversas composições, algumas das quais transmitidas pela *Antologia Palatina* (9.184, 9.571).

Foi graças a esta compilação do final do séc. X da nossa era que chegou até aos nossos dias um epigrama atribuído a um autor do séc. II a.C., Antípatro de Sídon, que é certamente um dos testemunhos preservados mais antigos de uma lista de sete maravilhas (*AP* 9.58). Num poema formado por quatro dísticos elegíacos, o autor enumera as construções humanas que fascinaram o seu olhar, para depois eleger a que o cativou mais do que todas as outras. Menciona, assim, e sem obedecer a nenhuma ordem lógica, a muralha da Babilónia, a estátua de Zeus, em Olímpia, os jardins suspensos, o colosso de Hélios, as pirâmides, o memorial de Mausolo e, finalmente, a menina dos seus olhos: "a morada de Ártemis", ou seja, o templo da deusa erguido em Éfeso. O poema insiste no sentido da visão ('contemplei', 'vi', 'vê'), como se pretendesse garantir o que talvez fosse difícil de realizar no tempo de Antípatro, sobretudo tendo em conta que os jardins suspensos, caso tenham existido, já não estariam no seu esplendor máximo.

Este poema merece-nos ainda duas observações. Uma diz respeito ao conteúdo da lista, da qual não consta o farol de Alexandria, construído (ou

² Tradução de M. H. Rocha Pereira (2005), *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Porto, 39.

iniciado) no tempo de Ptolemeu I Sóter (305-282 a.C.), portanto no primeiro quartel do séc. III a.C.

A segunda nota refere-se ao próprio conceito que hoje associamos a este tema. O termo “maravilha” corresponde mais exactamente ao substantivo *thauma*, ‘objecto digno de admiração’, ‘coisa extraordinária’, e ao verbo *thaumázō*, ‘olhar com admiração’, ‘maravilhar-se’. No entanto, as fontes gregas usam também, muitas vezes sem estabelecerem diferenças, o substantivo *théama*, que significa propriamente ‘vista, espectáculo’ e, em especial, ‘espectáculo agradável’. No epigrama de Antípatro, embora se insista, como dissemos, no sentido da visão e no fascínio que as construções referidas exercem no olhar do sujeito poético, não ocorre nenhum destes conceitos.

Esta ideia, porém, está bem explícita na abertura do opúsculo que foi transmitido com o título Φίλωνος Βυζαντίου περὶ τῶν ἑπτὰ θαμάτων, à letra *Tratado de Filon de Bizâncio sobre as sete coisas dignas de serem vistas*³. Começa assim: “De cada uma das sete maravilhas todos conhecem decerto a fama, mas poucos a contemplam com a vista.”

Curiosamente, também nós lançámos a mesma suspeita sobre o poema de Antípatro. De facto, tal como ainda hoje, no mundo antigo seria rara a oportunidade de ver com os próprios olhos um conjunto de sete maravilhas dispersas por terras do Egipto, da Babilónia e da Grécia. Todavia, algumas dessas maravilhas surgiram em locais que desde muito cedo atraíam visitantes. É conhecido o interesse que a terra dos faraós despertava nos Gregos, como a *Odisseia* já sugeria e Heródoto veio confirmar⁴. Da mesma maneira, o santuário de Olímpia, que segundo a tradição acolhia competições atléticas desde 776 a.C.⁵, tornou-se num dos espaços mais visitados do mundo clássico, em especial graças à reorganização arquitectónica a que foi submetido na primeira metade do séc. V. Data desse período a construção do templo monumental dedicado a Zeus, de acordo com o projecto arquitectónico de Líbon de Élis, que tinha como atracção principal a estátua de Fídias de Atenas, concluída c. 430 a.C.⁶ Não foi menor a fama do santuário de Ártemis em Éfeso, que atraía peregrinos e viajantes desde tempos muito remotos. A estátua enigmática da deusa e a magnificência do seu templo, que se tornou num centro de asilo e tesouro, trouxeram-lhe grande prestígio⁷. Estes exemplos demonstram que na Grécia antiga a experiência do turismo surge desde os primórdios associada à religião

³ Seguimos a edição do texto de K. Brodersen 1992: 20-37.

⁴ É de supor que esse interesse tenha crescido depois da fundação, em finais do séc. VII a.C., da estação comercial de Náucratis, no Delta do Nilo, por mercadores de Mileto. A visita ao Egipto surge como *topos* na biografia de poetas e sábios gregos da época arcaica. Cf. e.g. Hdt. 1.30.1; D.S. 1.96.2-3; Plu. *Sol.* 2.8, 26.1. Sobre esta questão, vide J.-M. André et M.-F. Baslez 1993: 283-285 e o estudo de N.S. Rodrigues (2004), “Αἴγυπτος δὲ γῆ. O Egipto na *Helena* de Eurípides”, in J.A. Ramos et alii (eds.), *Percursos do Oriente Antigo*. Lisboa, 481-496.

⁵ A Arqueologia veio demonstrar que as cerimónias sagradas em Olímpia são muito anteriores a esta data. Vide M.J. Price in P.A. Clayton & M.J. Price 1988: 61; J. Pedley (2005), *Sanctuaries and the Sacred in the Ancient Greek World*. Cambridge 119-134.

⁶ Cf. M.J. Price, *ibidem*, pp. 61 sqq.; J. Pedley, *ibidem*, pp. 123-127.

⁷ Cf. B.L. Trell in P.A. Clayton & M.J. Price 1988: 82-83.

e ao património artístico e arquitectónico. Assim, é provável que as visitas a Olímpia ou a Éfeso, na época de Antípatro, fossem motivadas muito mais pelo desejo de “ver com os próprios olhos” os edifícios e obras de arte que, ao longo dos anos, iam surgindo naqueles santuários do que pelo sentimento religioso.

É sobretudo a partir da época helenística que a experiência da *autopsía* se generaliza (cf. J.-M. André et M.-F. Baslez 1993: 67-76). Com isso se relaciona decerto o aparecimento de textos que descreviam os espaços, edifícios e estátuas dos santuários e das cidades mais importantes, como o que compôs Heraclides de Creta no séc. III a.C.⁸ Desses textos, que têm como precedentes as *Histórias* de Heródoto e os escritos de Xenofonte, apenas nos chegaram notícias ou fragmentos, mas podemos considerá-los os primeiros guias turísticos, ainda que por vezes tenham mais em vista a erudição do que a orientação dos visitantes num determinado local (cf. J.-M. André et M.-F. Baslez 1993: 64-65, 317-323).

Além desta literatura periegética, surgem na mesma época os relatos paradoxográficos, i.e., os repertórios de pessoas e coisas extraordinárias, como os *Mirabilia*, da autoria do escultor e escritor Antígono de Caristo (fl. 240 a.C.)⁹.

É, aparentemente, neste género de escritos que se integra o relato que foi transmitido sob a autoria de Fílon de Bizâncio. A identificação deste Fílon com um célebre engenheiro mecânico dos fins do séc. III ou inícios do séc. II a.C. remonta pelo menos ao séc. XVII, quando o texto foi descoberto num códice em pergaminho da Biblioteca do Vaticano (Codex Palatinus graecus 398, fol. 56^v).

No prefácio, como foi dito acima, o autor começa por reconhecer que, se não são numerosos os que conseguem ver pessoalmente as maravilhas, é fundamental que a lembrança dessa visão permaneça na mente dos que viveram essa experiência. Por conseguinte, os comentários que tece nos sete capítulos que se seguem têm, à priori, a função de avivar as imagens e pormenores que o viajante guardou de cada uma das maravilhas. Todavia, fruto de uma época em que se valorizava a erudição livresca em detrimento do conhecimento empírico, o texto atribuído a Fílon de Bizâncio menospreza essa experiência e impõe-se como alternativa, mais generosa e confortável, à *autopsía*. O objectivo último é, de facto, poupar o apreciador de obras extraordinárias à canseira da viagem, ainda que reconheça as vantagens do conhecimento directo (cf. 3.4, a propósito da estátua de Fídias).

A intenção do autor só em parte se cumpre e aqui reside um dos argumentos principais contra a autenticidade do texto. Na verdade, em vários passos, o relato assume um tom de panegírico que está muito longe do rigor da descrição anunciado no prefácio. No capítulo dedicado à estátua de Fídias, por exemplo,

⁸ Intitulado *Sobre as cidades da Grécia* (ed. F. Pfister, 1951), é o relato de uma viagem à Grécia Central e à Tessália, que presta atenção às distâncias, vias de comunicação, estruturas urbanas, bem como aos produtos locais e habitantes. Preservam-se fragmentos sobre a Ática, Beócia, Eubeia e Tessália. Vide É. Perrin (1994), “Héracléidès le Crétois à Athènes: les plaisirs du tourisme culturel”, *REG* 107.1 192-202.

⁹ Vide K. Schneider (1949), in *RE* 18.3, col. 1137-1167, s.v. Paradoxographoi; J.-M. André et M.-F. Baslez 1993: 65-66; A.F. Stewart (2003), in *OCD*³, s.v. Antigonus (4).

a única informação técnica diz respeito ao material com que foi revestida a imagem, o marfim (3.2.), um dado que, como sabemos, era do conhecimento de toda a gente. Mas a fama da obra de Fídias devia-se à combinação do marfim com o ouro¹⁰ e a este material o tratado não faz qualquer referência. Não faltam também informações de natureza duvidosa ou fantasiosa, como quando descreve as tonalidades diversas das pedras usadas na construção das pirâmides (2.3-4). É evidente que o autor tem a preocupação de assinalar os aspectos que justificam a integração de cada uma das obras descritas no domínio das maravilhas, designadamente o deleite que suscitava a sua visão, magnificência, grandiosidade e ousadia que as caracterizavam, mão-de-obra, materiais e valores que foram necessários para a sua construção.

No que respeita a estrutura do tratado, não se percebe que princípio preside à organização dos sete capítulos, pois começa por comentar os jardins suspensos, passa depois para as pirâmides, a estátua de Zeus, o colosso de Rodes, regressa à outra maravilha da Babilónia, para falar em seguida do templo de Ártemis e, por fim, do mausoléu de Halicarnasso.

Da última parte do texto apenas nos chegou o início do capítulo sobre o *Artemision* de Éfeso, mas não há dúvidas de que a lista que está na base do opúsculo é exactamente igual à que figura no epigrama de Antípatro e este dado deu origem a interpretações distintas. Podemos supor que os dois textos tenham sido compostos em data próxima. Se o relato atribuído a Filon de Bizâncio for autêntico, pode ser mesmo anterior àquele poema. A maioria dos estudiosos, porém, considera que o opúsculo foi redigido por um autor da nossa era, que reproduziu uma lista antiga para dar credibilidade ao seu texto. Esta hipótese é verosímil, uma vez que a difusão da literatura periegética continuava em voga nos primeiros séculos da época imperial. Aliás, a obra mais importante desse género, a *Descrição da Grécia* de Pausânias, foi elaborada no séc. II d.C.

Uma das propostas mais consensuais, da autoria de P.A. Clayton e M.J. Price (1988: 160), data o opúsculo do séc. IV da nossa era. Além de notarem que o relato é demasiado floreado e impreciso, redigido num estilo bastante diferente da abordagem científica que caracteriza os escritos do verdadeiro Filon, aqueles estudiosos observam ainda que a descrição tem mais em vista o seu efeito oratório do que propriamente fornecer uma imagem real de cada um dos monumentos. Reconhecem, porém, que a lista que segue deve ter sido amplamente aceite no tempo em que foi escrita.

Se concordamos, no geral, com os argumentos aduzidos, a última observação suscita-nos algumas dúvidas. De facto, a lista que temos vindo a comentar pode ter tido grande fama no séc. II a.C., mas na verdade nunca chegou a perdê-la. Um papiro alexandrino dessa época, não obstante o estado fragmentário, atesta que as primeiras listas de maravilhas surgiram em Alexandria¹¹. Essa origem

¹⁰ Cf. e.g. Str. 8.3.30, Plin. *Nat.* 34.49, Paus. 5.11.1. Sobre este ponto, vide M.J. Price in P.A. Clayton & M.J. Price 1988: 63.

¹¹ *Laterculi Alexandrini* (Papyrus Berolinensis 13044^v, col. 8.22-9.6). Vide K. Brodersen 1992: 56, 74-75.

explica talvez a não inclusão da torre erguida na ilha de Faros para guiar os navios, que só viria a ser citada numa lista de maravilhas no séc. VI da nossa era, por Gregório de Tours (536-594 d.C.)¹², “ainda que Plínio, o Antigo, registre que a construção alexandrina era muito admirada (Nat. 36.83)”. O elenco das obras dignas de serem admiradas foi reformulado desde o tempo de Antípatro, em particular pelos autores latinos e cristãos, mas as variantes referem-se quase sempre às construções da Babilónia. Ou seja, desde o início define-se um núcleo canónico que inclui as pirâmides, o *Artemision* de Éfeso, a estátua de Fídias, o mausoléu de Halicarnasso e o colosso de Rodes¹³. Por conseguinte, se não apoiamos inteiramente a autenticidade do tratado atribuído a Filon de Bizâncio, não nos parece que existam argumentos suficientes para situar a sua composição numa época tão tardia, quando algumas maravilhas já haviam sido destruídas (jardins da Babilónia, templo de Ártemis, colosso de Rodes) ou estavam em declínio (mausoléu de Halicarnasso). Em relação a esta questão, a nossa proposta vai mais no sentido de supormos que o opúsculo compila informações de natureza diversa, inclusive orais, como indicia o capítulo sobre as pirâmides (2.3), e que uma dessas fontes possa ter sido algum dos escritos do verdadeiro Filon de Bizâncio. De facto, o comentário sobre a estátua de Hélios oferece um contraste marcante com o tom vago e declamatório que predomina nos restantes capítulos, pois centra-se no processo complexo da sua construção, ou seja, numa área que um engenheiro mecânico podia discutir. Assim, este capítulo é uma das poucas fontes disponíveis sobre a maravilha erguida em Rodes no primeiro quartel do séc. III a.C.

Em conclusão, apesar dos pontos negativos apontados, não devemos desprezar o valor deste opúsculo para o estudo das Maravilhas da Antiguidade. Constitui, na verdade, o único texto exclusivamente centrado nesta temática. Deve também ser considerado em qualquer discussão sobre a génese das noções de “turismo” e “património” no mundo clássico.

Referências bibliográficas

- J.-P. Adam et N. Blanc (1989), *Les Sept Merveilles*. Paris.
 J.-M. André et M.-F. Baslez (1993), *Voyager dans l'Antiquité*. Paris.
 K. Brodersen (1992), *Reiseführer zu den Sieben Weltwundern*. Frankfurt.
 P.A. Clayton & M.J. Price (1988), *The Seven Wonders of the Ancient World*. London-New York.
 J. et E. Romer (1996), *Les Sept Merveilles du Monde*. Paris (= *The Seven Wonders of the World*, 1995).

¹² *De cursu stellarum* 1 sqq., in K. Brodersen 1992: 108-115. Cf. P.A. Clayton & M.J. Price 1988: 163.

¹³ A difusão do cânone actual remonta ao Renascimento, em princípio às gravuras realizadas em 1572 pelo artista alemão Maerten van Heemskerck (1498-1574), que considerou também o Coliseu de Roma (cf. Mart. *Sp.* 1) e reuniu, na mesma gravura, as muralhas e os jardins suspensos da Babilónia. Vide K. Brodersen 1992: 41-55.

(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

II - ANTIGUIDADE ROMANA

(Página deixada propositadamente em branco)

EL ESPACIO DE LA MUJER EN LA MEDICINA ROMANA

JOSÉ PABLO BARRAGÁN NIETO
Universidad de Valladolid
jpbarragan@yahoo.es

Abstract

The aim of my paper is to offer a global vision of the space of women in Roman medicine. There are two sections to this paper: the first deals with the situation of women as medical practitioners in Roman Antiquity. The second one deals with the physical, medical and social position occupied by them.

Keywords: *iatromea, medica*, medical and social space, *obstetrix*, physical space.

Palvras-chave: espaço médico e social, espaço físico, *iatromea, medica, obstetrix*.

1. Introducción

El objetivo de este trabajo¹ es ofrecer una visión global del espacio reservado a las mujeres en el campo de la medicina durante la época romana, desde el período arcaico hasta el reinado de Justiniano. Es necesario advertir, sin embargo, que nos limitaremos a analizar el espacio reservado a la mujer en su faceta de practicante de la medicina, sin entrar a considerar su faceta de paciente.

El trabajo está dividido en dos secciones. En la primera se expone brevemente la situación de la mujer como practicante de la medicina en Roma. La segunda parte está dedicada al espacio ocupado por esa mujer practicante de la medicina, con tres apartados, dedicados respectivamente al espacio físico, al espacio médico y al espacio social.

2. La práctica de la medicina por parte de las mujeres en Roma

Numerosos testimonios de carácter literario y epigráfico (y otros, menos, de tipo médico y jurídico) informan sobre la existencia en Roma de mujeres

¹ Este trabajo se ha realizado con la ayuda de una beca de Formación de Personal Investigador concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia. Por otro lado, se inserta en el ámbito del Proyecto de Investigación HUM2005-02825.

dedicadas a la práctica de la medicina². Esta práctica no sólo estaba limitada a las afecciones propiamente femeninas, sino que abarcaba otros sectores de la patología, aunque fueron la ginecología y la obstetricia los espacios en los que una mayor cantidad de mujeres ejercieron la medicina. En cualquier caso, podemos distinguir tres categorías dentro de las mujeres que ejercían la medicina:

- la *obstetrix*³, literalmente “la que se coloca delante”, en referencia a la posición que ocupa la comadrona durante el parto. Su función principal era asistir a las parturientas, aunque en ocasiones tenían que ser ayudadas por los médicos, especialmente en casos difíciles, como los que requerían la realización de una embriotomía. También administraban drogas para provocar abortos o lograr la fertilidad. Pero tenían otros cometidos. Así, su testimonio era fundamental en ciertas disputas legales relacionadas con los herederos póstumos o con las mujeres que negaban estar embarazadas en el momento del divorcio para así privar de un heredero a su ex-marido. También corroboraban que las esclavas jóvenes recién compradas fueran vírgenes, y posteriormente, tras el triunfo del Cristianismo, harán lo mismo con ciertas religiosas a las que se exigía demostrar que no habían mantenido relaciones sexuales.
- la *medica*⁴, cuya función es difícil de diferenciar de las de la *obstetrix*, debido a la inexistencia, en Roma, de una titulación profesional que permita establecer límites claros entre estas categorías. Lo que se suele aceptar es que la *medica* poseía un mayor nivel de instrucción teórica que la *obstetrix*. Además, las *medicae* no limitaban su campo de acción a la ginecología y la obstetricia, sino que se ocupaban también de otros sectores de la patología.
- la *iatromea*⁵, cuya función no está nada clara, pero que se supone sería o bien un rango intermedio entre la *obstetrix* y la *medica*, o bien un rango superior, que implicaría el conocimiento de los saberes de las parteras y de las *medicae*.

Esta clasificación resulta válida sólo para el período posterior a la introducción de la medicina científica griega en el mundo romano. Antes de eso, las únicas practicantes de la medicina eran las comadres (*bonnes femmes*), es decir, mujeres que no poseían más instrucción que la que habían adquirido por vía oral, y cuyos servicios requerían la gran mayoría de las mujeres cuando se enfrentaban al embarazo o a cualquier otro problema sexual, como la infertilidad o las enfermedades genitales⁶.

² Cf. punto 4.1 de este trabajo.

³ Gourevitch 1984: 220-223; André 1987: 125-130; d'Amato 1993: 37-39.

⁴ Gourevitch 1984: 223-226; André 1987: 130-132; d'Amato 1993: 39-41.

⁵ Gourevitch 1984: 224; André 1987: 125; d'Amato 1993: 37.

⁶ André 1987: 124-125.

3. El espacio de la mujer en la medicina romana

3.1 *El espacio físico*

La ausencia de hospitales civiles es uno de los rasgos más característicos de la medicina de la Antigüedad clásica. La griega y la romana son sociedades en las que el respeto por la vida humana está subordinado a fines utilitaristas, y en las que el sufrimiento ajeno no suele despertar la compasión. Habrá que esperar al final de la Antigüedad, con la expansión del Cristianismo, para que comiencen a crearse instituciones hospitalarias, aunque sus objetivos no fueran tanto médicos como caritativos⁷. Eso no quiere decir que en Roma haya una ausencia total de locales destinados a la práctica de la medicina. Así, existen algunos, como los templos de Esculapio, o los *valetudinaria*, situados en los grandes latifundios agrícolas y en los campamentos militares, y cuya función era curar a los esclavos y los legionarios. También existieron *valetudinaria* en las ciudades, pero que se los pueda calificar de “hospitales civiles” es algo más que dudoso.

No hay nada que permita suponer la existencia de espacios reservados a las mujeres, ni como practicantes ni como pacientes, dentro de estas instituciones hospitalarias. Pero no podemos olvidar que el ejercicio de la medicina en Roma no está regulado por el Estado, sino que es una actividad particular. Así que los espacios médicos más importantes van a ser privados: las casas de los enfermos, la casa del médico, y las llamadas *medicinae* o *tabernae medicae* (pequeños locales abiertos situados en la vía pública donde los médicos ofrecían sus servicios y que pueden definirse como una combinación de consulta médica y dispensario farmacológico). Dado que existían *medicae* que ejercían la medicina general, no sería extraño que dispusiesen de sus propios locales, al igual que sus colegas varones. Caso diferente es el de las *obstetrices*, pues dada la naturaleza de su trabajo, asistir los partos, no parece que necesitaran contar con una *taberna medica*, sino que lo más probable es que se limitaran a acudir directamente a las casas de las parturientas para atenderlas allí.

Así, tenemos que concluir que en el ámbito de la medicina científica las mujeres no cuentan con ningún espacio exclusivo y diferente de los que pudiera tener a su disposición un médico varón, con la única excepción de, en el caso de que contaran con ellas, sus propias habitaciones dentro de la *domus*. Caso diferente es el de la medicina religiosa y sacerdotal, la cual no podemos tratar aquí por una cuestión de limitación de espacio, pero que merecería ser objeto de un análisis enfocado a descubrir si la existencia de numerosas divinidades consagradas a la fertilidad, el embarazo y los problemas femeninos de salud se refleja en la existencia de espacios femeninos de curación en los santuarios dedicados a esas mismas deidades⁸.

⁷ Sobre los locales de asistencia médica en la Antigüedad, cf. Penso 1984: 131-138; André 1987: 80-82; d'Amato 1993: 53-56. Sobre los hospitales cristianos medievales, cf. Agrimi – Crisciani 1993: 234-249.

⁸ Sobre la medicina médica y sacerdotal en Roma, cf. Gil 1969; Scarborough 1969: 19ss.;

3.2 *El espacio médico*

Dentro de la medicina romana existe un espacio reservado a las mujeres de una manera casi exclusiva: el de la práctica de la ginecología y la obstetricia. Así, serán sobre todo mujeres las encargadas de velar por la salud de las embarazadas, de las parturientas y, en general, de cualquier mujer que sufra desórdenes de tipo sexual o enfermedades de sus órganos sexuales. Se han apuntado distintas razones para explicar esta situación⁹: el pudor y la reticencia femeninos ante un médico varón, los códigos éticos de los propios médicos, el desinterés de estos por las enfermedades de las mujeres, etc. Sin embargo, no se puede olvidar que se trata de una tendencia, no de una regla, y que en numerosas ocasiones eran médicos varones los que tenían que tratar a las mujeres enfermas, asistir a las embarazadas o conducir los partos. Esta situación se mantendrá a lo largo de toda la Antigüedad y durante gran parte de la Edad Media, aunque la presencia masculina en los ámbitos de la práctica de la ginecología y la obstetricia irá aumentando poco a poco con el paso del tiempo.

3.3 *El espacio social*

El espacio social¹⁰ ocupado por las mujeres que ejercen la medicina en Roma no es un espacio uniforme, sino que varía dependiendo de la época y del nivel de los conocimientos que poseyera la practicante.

Así, las *obstetrices*¹¹ no sólo ocupan un espacio social bajo desde el punto de vista económico sino que además estaban muy mal consideradas. Según se deduce de las inscripciones, la gran mayoría de las *obstetrices* eran esclavas o libertas y estaban al servicio de alguna familia, y muy pocas veces ejercían su profesión como mujeres libres. Su situación económica era muy precaria, suposición que se confirma cuando se observa la pobreza de sus monumentos funerarios. A esta baja consideración social se unen los numerosos testimonios en los que se las presenta de manera negativa. El catálogo de sus defectos incluía, entre otras cosas, la incompetencia, la superchería, el alcoholismo, la administración de sustancias abortivas prohibidas, el tráfico de niños, etc. Esta imagen negativa es muy frecuente en la Roma arcaica, en la que estaba muy extendida la visión negativa de la medicina propugnada por Catón, y que en la época clásica seguirían autores como Plinio o Marcial. Sin embargo, con el paso del tiempo, esa visión tan negativa va a ir suavizándose. Esta

Penso 1984: 9-68. De la existencia, en época cristiana, de espacios de curación reservados a las mujeres en los templos nos da noticia San Agustín, cuando nos informa sobre cierta dama de la alta sociedad cartaginesa, enferma de cáncer de mama, que acudió a uno de esos templos buscando una curación que los médicos no habían sido capaces de procurarle (Aug. civ. 22,8).

⁹ Gourevitch 1984: 217-220; André 1987: 125; d'Amato 1993: 37.

¹⁰ Acerca de la posición social del médico varón en la época romana, cf. Gil 1969: 66-75; Scarborough 1969: 109-121; Penso 1984: 99-102; André 1987: 33-39; Fernández Tijero (en prensa).

¹¹ Le Gall 1970: 127-128; Gourevitch 1984: 220-223; André 1987: 218; d'Amato 1993: 38-39.

evolución positiva se engloba en un movimiento general de revalorización de la medicina, que provoca que al final de la Antigüedad los médicos no sólo no están subestimados, sino que son considerados ciudadanos de pleno derecho que gozan de gran consideración social¹². El caso de las *obstetrices* no es distinto. Así, en el siglo II el médico griego Sorano presenta una descripción de la *obstetrix* ideal que nada tiene que ver con la visión negativa tradicional (Során. *gyn.* 1,4). Más o menos en esa misma época, el *Digesto* muestra que las *obstetrices* gozaban del mismo estatus jurídico que los médicos (*Dig.* 50,13,1-2). Por último, hay testimonios que muestran que a mediados del siglo VI el precio de una esclava *obstetrix* era el mismo que el de un médico-esclavo (*Cod. Iust.* 6,43,3,1).

Las *medicae*¹³ ocupan un espacio social más elevado que el de las *obstetrices*, y no demasiado diferente del que ocupaban los médicos varones. Así, la proporción de esclavas es menor entre las *medicae* que entre las *obstetrices*, y no sólo existieron mujeres libres que ejercieron como *medicae*, sino que incluso existen testimonios de la existencia de algunas que, al igual que ciertos médicos, hicieron fortuna precisamente gracias a esa dedicación. Es el caso de la *medica* Metilia Donata (*CIL* 13,2019), cuyo rico monumento funerario se conserva en el museo arqueológico de Lyon¹⁴. Algunos estudiosos niegan la posibilidad de que se trate de una mujer dedicada al ejercicio de la medicina de manera profesional, y suponen que se trataba de una mujer de alto rango con interés por la medicina en su tiempo de ocio. Sin embargo, no puede descartarse la posibilidad de que una médica de corte pudiera enriquecerse tratando a las mujeres de la casa imperial. Por último, ya a finales de la Antigüedad, el *Codex* de Justiniano equipara implícitamente a las *medicae* con los médicos varones (*Cod. Iust.* 6,43,3,1).

4. Bibliografía

4.1 Listado de fuentes primarias

Al realizar este trabajo, me he servido no sólo de los trabajos previos de otros estudiosos, sino también de diversos testimonios primarios de carácter literario, médico, jurídico y epigráfico. Sin embargo, en el cuerpo del texto sólo he introducido las referencias a los testimonios más importantes. Las demás he preferido recopilarlas en este apartado, separándolas en dos secciones:

2. La práctica de la medicina por parte de las mujeres en Roma: *obstetrix*:
Ambr. epist. 5; Cael. Aur. *gyn.* 1,31-52; Cypr. epist. 4,3,1; 4,4,1; Iust. *dig.* 25,4; Iuv. 2,141; Mustio *gyn.* 1,2-5; Plaut. *capt.* 629; mil. 697; Soran.

¹² Sobre esta evolución de la posición social del médico, cf. Fernández Tijero (en prensa). Quiero mostrar aquí mi agradecimiento a la autora por haberme permitido consultar su trabajo, que se encuentra en trámites de publicación.

¹³ Le Gall 1970: 128-129; Gourevitch 1984: 225-226; André 1987: 132; d'Amato 1993: 39-40.

¹⁴ Cf. J. Rougé (1982).

gyn. 1.3-4; 2,4; Ter. ad. 292; andr. 299; 515. *medica*: Apul. met. 5,10; Auson. parent. 6; *CIL* 2,497; 10,1,3180; Galen. Kühn 13,250; 311; 341; 840; Iust. cod. 6,43,3,1; 7,7,1,5; Mart. 11,71; Plin. nat. 28,82; 32,135; Theod. Prisc. gyn. 1; 13. *iatromea*: *CIL* 6,9477; 9478.

3. El espacio de la mujer en la medicina romana: *obstetrix*: Aug. civ. 1,18; *CIL* 3,8820; 6,4458, 6325, 6647, 6832, 8192, 8947, 8948, 8949, 9720-25; 11,4128; Iust. cod. 6,43,3,1; dig. 9,2,9; 50,13,1,2; Mustio gyn. 2,17 (ed. Rose p.54,7); Plaut. truc. 385ss.; Plin. nat. 28,67; 70; 255; Soran. gyn. 1,4; Ter. andr. 228-233. *medica*: Cael. Aur. gyn. 1,11-13; *CIL* 6,7581; 8711; 10,3980; 12,3343; 13,4334; Iust. cod. 6.43,3,1; 7,7,1,5.

4.2 Fuentes secundarias

- J. Agrimi – C. Crisciani (1993), “Carità e assistenza nella civiltà cristiana medievale”, in M. Grmek (ed.), *Storia del pensiero medico occidentale 1. Antichità e Medioevo*. Bari, 217-259.
- Cl. d’Amato (1993), *La medicina, Museo della Civiltà Romana, Vita e Costumi dei Romani Antichi*, 15. Roma.
- J. André (1987), *Être médecin à Rome*. Paris.
- M^a.C. Fernández Tijero (en prensa), “El médico en Roma, de inmigrante a ciudadano”, in *Congreso Internacional “Identidade e Cidadania, da Antiguidade aos nossos dias*, Universidade Nova de Lisboa, del 18 al 21 de Octubre de 2006.
- D. Gourévitch (1984), *Le mal d’être femme. La femme et la médecine dans la Rome antique*. Paris.
- J. Le Gall (1970), “Métiers de femmes au *Corpus Inscriptionum Latinarum*”, *REL* 47bis 123-130.
- L. Gil (1969), *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*. Madrid.
- D. Nickel (1979), “Berufsvorstellungen über weibliche Medizinalpersonen in der Antike”, *Klio* 61 515-518.
- G. Penso (1984), *La médecine romaine. L’art d’Esculape dans la Rome antique*. Paris.
- J. Rougé (1982), “Une inscription de ‘médecin’ au Musée de Lyon, *CIL*, XIII, 2019”, in G. Sabbah (ed.), *Médecins et Médecine dans l’Antiquité. Mémoires III du Centre Jean Palerne*. Saint-Étienne 165-172.
- J. Scarborough (1969), *Roman medicine*. London & Southampton.

ESPACIOS PARA LA CURACIÓN: LA *DOMVS* EN LA TRADICIÓN HIPOCRÁTICO-GALÉNICA

M^a CARMEN FERNÁNDEZ TIJERO
Universidad de Valladolid

Abstract

From the very beginning of the development of curative methods in ancient Roman society we can observe a special union between a determined space and healing abilities, as is known about the history of a kind of clinical assistance on the Tiberine Island. There were different places devoted to the healing of illnesses in the ancient Roman civilization: the *tabernae medicae*, both private and public assistance, Roman soldiers set up their *valetudinaria* in the base-camps during their conquests; as well as they were called *valetudinaria* the medical assistance rooms in the country properties. However, we shall pay special attention to the space of the *domus* as a place where the doctor examines, diagnoses, treats and heals the sick, and furthermore we can see how these practitioners attend as something relevant for the healing procedure not only the symptoms of the sick body, but also the space where this sick body is: the materials, orientation, distribution, etc. Roman builders and architects did follow strict rules of hygiene in examining the place where they were building; Vitrubio's work *De architectura* provides the best example of these precepts. At this point, the medieval medical texts which follow the Hippocratic-Galenic tradition, and develop it at the incipient European universities, give us the evidence for the importance of the space for healing in the ancient Roman and the European medieval civilizations. We may observe appearance of a practical genre of texts treating the medical visit in the *domus* step by step. Among them, we examine the *Modus medendi* and *De ingenio sanitatis* by Bernard de Gordon, professor and practitioner at the University of Montpellier in the XIV century.

Keywords: Avicena, Bernardo de Gordon, *De ingenio sanitatis*, *De modo medendi*, *domus*, Galeno, hospital, *insula*, Montpellier, Roman architecture, *valetudinaria*, *villa*.

Palavras-chave: arquitetura romana, Avicenas, Bernardo de Gordon, *De ingenio sanitatis*, *De modo medendi*, Galeno, hospital, *insula*, Montpellier, *valetudinaria*, *villa*.

El objetivo de este trabajo es presentar una idea clara de los espacios dedicados a la curación en la civilización romana y en las culturas europeas, continuadoras de ésta, atendiendo especialmente a la *domus*. Acudimos a dos tipos de fuentes: los restos arqueológicos y los textos, tanto literarios en general, como tratados más específicos de tipo científico-técnico, que son los

que ponen de relieve la importancia del espacio doméstico en el proceso de diagnóstico y tratamiento médico.

I. Lugares para la práctica de la medicina

La unión de los procesos curativos con un lugar concreto está ya presente en la propia llegada de la medicina a Roma, con la leyenda que cuenta cómo arraigó el culto a Esculapio con un templo en la Isla Tiberina y establecimientos en torno a dicho templo donde los enfermos practicaban la *incubatio* para recobrar la salud¹.

Entre los primeros lugares concretos dedicados a la medicina de los que tenemos mención en las fuentes literarias y restos arqueológicos están las *tabernae*, término latino que designa el tipo de establecimiento artesanal, en locales abiertos a la calle en las fachadas de los edificios². Después llamados *taberna medica*, y posteriormente *medicina*. En las representaciones de los estudios de los médicos podemos apreciar su distribución: con estanterías con libros, una mesa y algunos utensilios médicos, pero bastante sencillas. También se vendían preparaciones médicas y cosméticos, y eran además una especie de puestos de socorro y casas de cura³, una especie de clínicas privadas donde se hospitalizaban y curaban a las órdenes de un médico que tenía a su disposición asistentes o *mediastini*, y distintos enfermeros, como masajistas o *reunectores*⁴. Podían ser consultas privadas o de propiedad pública, donde trabajaba el *archiater* municipal⁵.

En cuanto a los médicos estatales, sabemos con certeza que el estado aseguraba la asistencia médica en diversos lugares concretos de las ciudades, existía un médico dedicado a los jardines públicos, otro, evidentemente necesario, en el anfiteatro, en las bibliotecas, un *archiater portus* en Ostia, etc⁶. Incluso algunos hablan ya de la existencia de leproserías⁷. Existían también ambulatorios, aunque su arquitectura no se diferencia de la de otros edificios, y no estaban dotados de instalaciones fijas, por lo que sólo los materiales médicos pueden ayudar a distinguirlos. Los útiles hechos con madera: tablas, registros, etc., no se han conservado por la fragilidad del material en sí mismo, y los instrumentos quirúrgicos, de materiales más duraderos, no se solían abandonar en los edificios por su gran valor; por lo que carecemos de cantidad de información. En Pompeya, gracias al buen estado de

¹ Narran la historia Tito Livio, 10,47,7; Valerio Máximo, 1,8,2; Estrabón, *Geographica*, 12,567; Plutarco, *Quaestiones Romanae*, 94; y Ovidio, *Metamorphoseon libri*, 15, 622-745. Cf. M. Besnier (1902), M. Guarducci (1971).

² Cf. Plauto, *Amphytruo*, 1011-1013. Fedro en su fábula 148 habla de las *tabernae* y los *iatreia* griegos.

³ Cf. Cicerón, *Pro Cluentio*, 178; Plauto, *Mercator*, 471-472.

⁴ Cf. Plinio, op.cit., 29,2.

⁵ El primer *iatreion* público en Roma fue comprado por los senadores, a expensas del estado, para el médico griego Arcágato. Cf. Plinio, op.cit., 29,6.

⁶ Cf. J. André 1987: 109.

⁷ Cf. J. André 1987: 117.

conservación de los edificios y sus haberes, podemos situar la “Casa del Cirujano”, por los utensilios encontrados en el suelo del salón.

Otro tipo de establecimiento de asistencia médica son los *valetudinaria*. Bajo esta denominación encontramos una especie de enfermerías privadas, las clínicas de las grandes haciendas agrícolas, donde se trataban los esclavos⁸; y un tipo concreto de *valetudinaria* mejor conocidos son los militares⁹. Éstos eran parte integrante del campamento romano, construidos un poco apartados para asegurar la tranquilidad, y la planta arquitectónica de su edificio era inconfundible: tenía varios ambientes dispuestos en torno a una estancia central, un patio, y entre ellos había habitaciones para el reposo de los enfermos, habitaciones de aislamiento, salas de operaciones, cocina, baños, etc. El ejemplo más completo lo tenemos en el hospital legionario de *Castra Vetera* (hoy Xanten), en Alemania, de tiempos de Nerón.

En Roma se echaban en falta hospitales civiles, hecho que muestra su mentalidad pragmática: los hospitales militares y de las haciendas agrícolas para el cuidado de los esclavos satisfacían ya su carácter utilitario. Habrá que esperar al triunfo del Cristianismo para que se extiendan por todo el territorio del Imperio hospitales civiles, a partir de los llegados de Oriente. Surgen entonces diferentes tipos de espacios para la asistencia médica, hay *nosocomia* (hospitales); *orphanotrophia* (orfanatos), *ptochotrophia* (asilos para los pobres), *gerontocomia* (asilos para los ancianos), y *brephotrophia* (hospicios para los niños), mantenidos todos ellos por el erario público¹⁰.

Pero si hay algo que defina la asistencia médica en la civilización romana es la visita del médico en la propia casa del enfermo.

II. El espacio de la *domus*

Todo espacio en la civilización romana tenía una distribución funcional. La casa de los romanos refleja en todo momento su vida en sociedad y su forma de vida privada. Hay tres tipos de viviendas:

- *domus*, vivienda unifamiliar de tipo señorial;
- *insula*, edificios de varias plantas en las grandes ciudades donde vivían la mayoría de los ciudadanos en alquiler, en condiciones de comodidad e higiene nada deseables¹¹.
- viviendas en el campo: se diferencian las viviendas de las familias humildes de labradores, *casae* o *tuguria*, las fincas de los ricos terratenientes, *fundi*, y sus casas de recreo o *villa*.

⁸ Aparecen por primera vez en la literatura latina en Catón, *De agricultura* 2,2, y son descritos por Columela en el capítulo 11 de su tratado *De agricultura* o *De re rustica*.

⁹ Tenemos, entre otras, las descripciones de Higinio, *De munitionibus castrorum*, 4.

¹⁰ Cf. *Codex Justinianus*, 1,3,42,13-20.

¹¹ Los emperadores romanos emitieron diversos decretos para delimitar la altura de los edificios, porque se llegó a alturas excesivas. Trajano fijó la altura máxima en 60 pies, i.e., 17,8 metros. Cf. A. Dosi-F. Schnell 1992: 49.

De estos tres tipos de vivienda, la asistencia médica ἐν κλινῇ, la que se realizaba en la cabecera de la cama del enfermo, era la propia de un nivel social medio-alto, por lo que tomamos como lugar ejemplar para la visita médica la *domus*. Los miembros de las clases altas romanas, en cualquier parte del imperio, podían hacerse construir una casa siguiendo una tipología establecida. Más que su distribución interior, nos interesa ver su relación con la medicina. En primer lugar, sabemos que la *domus* es el final del desarrollo espacial urbano de la cabaña primitiva, que también dio lugar al nacimiento de las villas, en el terreno rural. En la delimitación del espacio doméstico de la cabaña, éste se liberaba de posibles fuerzas oscuras o malas influencias. Otro aspecto esencial era la higiene de los lugares donde se iba a realizar cualquier tipo de construcción¹², son varios los autores clásicos que dan recomendaciones higiénicas para la construcción de las ciudades en general y del espacio doméstico en particular¹³. El mejor testimonio lo ofrece el texto de Vitrubio, *De architectura*, organizado en diez libros, de los cuales el sexto se dedica a los espacios privados, y del que podemos extraer las siguientes consideraciones: Hay que tener en cuenta la latitud y la orientación de los edificios que van a construirse, según las peculiaridades de la región y las condiciones del clima¹⁴. Tras determinar las medidas y proporciones de las casas y sus compartimentos, dedica los capítulos cuarto y quinto a aspectos pertinentes de las distintas salas y la disposición más conveniente de las casas, según la escala social. En relación con la visita médica, de estos capítulos nos interesa destacar que los dormitorios y las bibliotecas deberán orientarse hacia el este, ya que el uso de estas estancias exige la luz del amanecer¹⁵; y conviene distinguir las habitaciones destinadas al público de las privadas. De modo que los personajes importantes de la sociedad deben cuidar de mantener su estatus social en las salas donde reciben a gente, y evitar recargar las privadas.

III. La visita médica

Cuando los médicos eran llamados para asistir a los enfermos en casa¹⁶, ἐν κλινῇ, “a la cabecera de la cama”, toma el nombre de *clinicus*¹⁷. Después se le llamará *visitor*, y, por extensión, la *visitatio* llega a ser sinónimo de tratamiento. Esta medicina clínica se consideraba una rama particular de la medicina: el propio Galeno cita como autor de una obra titulada ὁ κλινικός,

¹² Aspecto que ya determinó la ubicación del templo a Esculapio en la Isla Tiberina, dejando de lado la leyenda.

¹³ Columela, op.cit., 1,5; Varrón, *De agricultura* 1,12; Catón, *De agricultura*, 3; 4; 10.

¹⁴ Vitrubio, op.cit., 6,1.

¹⁵ Vitrubio, op.cit., 6,4.

¹⁶ Varrón nos da una lista de verbos que se usaban para llamar al médico: *accersere, adducere, adhibere, convocare, advocare, vocare, quaerere, rogare* (op.cit., 1,69,3).

¹⁷ CIL 6,2532; J. André 1987: 76.

El médico de los que están en cama, a un tal Damócrates¹⁸. Así se comienzan a escribir obras dedicadas específicamente a esta visita médica en casa.

Entre los textos médicos que tratan este tema destacan en la antigüedad grecolatina los maestros Hipócrates y Galeno¹⁹ y, de una manera más concreta, aparecen en la Edad Media un conjunto de obras que podemos englobar en un subgénero literario que analizan todos sus elementos, desde el comportamiento ético del médico hasta el de sus asistentes, el enfermo, y uno a uno de los pasos a seguir por el clínico en esta primera visita. Son tratados breves de tipo práctico que deben entenderse en el marco de la incipiente enseñanza universitaria y que recogen la doctrina de las *auctoritates* clásicas Hipócrates y Galeno, y de los brillantes científicos árabes, como Avicena. Presentamos como ejemplo de esta tradición dos obras del maestro de la Universidad de Montpellier Bernardo de Gordon -segunda mitad del siglo XIII- que combina la metodología escolástica de respeto y veneración por las *auctoritates medicae* que suponían Hipócrates y Galeno con un marcado carácter práctico.

Son: el tratado titulado *De ingenio sanitatis*²⁰, *De decem ingeniis curandorum morborum*, o *Methodus medendi*, basado en la obra de Galeno que lleva el mismo título y en Avicena, y el más breve *De modo medendi*.

En el primer tratado el autor medieval expone el método de cura de las enfermedades, desde cómo debe estar orientada y ordenada la casa del enfermo hasta el tratamiento adecuado según el diagnóstico que el físico haya realizado, para el que también da indicaciones. Sigue una organización muy clara, dividiendo su obra en diez métodos; en el primero analiza varios aspectos, entre ellos los cambios y movimientos, procurando buscar siempre un entorno favorable física y psicológicamente al enfermo. En este entorno debe atender a la casa, la ciudad, la habitación y sus alrededores, y los asistentes²¹. Debe cambiar de una casa a otra, de una habitación a otra, de grandes a pequeñas ciudades, a zonas verdes, montes, valles, aguas, fuentes y aire limpio, y cuidar de que todo procure el deleite y un ambiente más puro. Principios ya expuestos por Avicena.²² Un poco más adelante, en el octavo método, insiste en la importancia del ambiente saludable, y la importancia del espacio donde el enfermo se encuentra para lograr su curación, siendo determinantes incluso los materiales de construcción de la *domus*, para adecuarse lo más posible al clima en que se encuentre, como hemos

¹⁸ Cf. Galeno, *Opera Omnia*, 13,349; Plinio, op.cit., 29.4.

¹⁹ De Galeno destaca en este tema los tratados *Methodus medendi*, *Liber prognosticorum* y *Ars medica*, entre otros; Hipócrates expone sus ideas acerca de el tema que nos ocupa en sus obras *Aphorismi*, *Regimen acutarum egritudinum* y *Epidemiarum libri*, entre otras.

²⁰ La expresión *ingenium sanitatis* o *ingenium curationis* designa, a partir de finales del siglo XIII, el paso que se da en la terapéutica médica de los principios teóricos a la puesta en práctica de un tratamiento específico, teniendo en cuenta todos los factores relativos a la enfermedad, a la constitución patológica del enfermo, a su modo de vida, su lugar de residencia, etc, en fin, todo lo que pueda influir en el tratamiento y la cura de la enfermedad en ese caso concreto.

²¹ Cf. M^a C. Fernández Tijero, *De decem ingeniis curandi morbos y la literatura de Modus medendi atribuida a Bernardo de Gordon*. Estudio, edición crítica y traducción, Tesis Doctoral, 2007, Universidad de Valladolid, en prensa, 2, 3, l. 36-39.

²² Cf. Canon 1, fen 4,68vb.

visto que ya anunciaba Vitrubio. Es importante también la ubicación de la casa en un entorno tranquilo, sin tener cerca talleres ruidosos, o donde se trabaje con minerales, y que la habitación del enfermo esté refugiada, no expuesta a fuertes vientos²³.

El segundo de ellos, el breve *De modo medendi*, con una finalidad didáctico-práctica, ofrece una serie de consejos para que el médico, aún inexperto o con poca práctica, sepa qué hacer en esa primera visita al enfermo, cómo diagnosticar la enfermedad, qué elementos debe analizar, entre los que está la disposición del ambiente que rodea al enfermo, cómo dirigirse a éste y a sus familiares para que confíen en él, y qué tratamiento debe prescribir según los síntomas presentados. Establece también un orden estricto en la terapéutica: primero un régimen en su dieta y modo de vida en general, donde se ubicarían los cambios de ambiente que refiere en la obra citada anteriormente; después la prescripción de medicinas y, por último, y sólo cuando ninguno de estos dos tipos de tratamiento no haya funcionado, la intervención quirúrgica²⁴.

IV. Conclusión

En estos textos queda clara la relevancia del espacio donde se ubica el enfermo, que se puede resumir en dos aspectos:

- por una parte, en el momento de construcción de los espacios domésticos, se buscaba un lugar idóneo para la salubridad y se expulsaba toda posible influencia negativa sobre ese lugar concreto mediante ceremonias religiosas de tipo apotropaico²⁵; y
- por otra parte, es esencial en el examen médico, ya que la orientación misma de la casa, su disposición, aireación, etc. influyen en la evolución de la enfermedad y, por consiguiente, en el desarrollo del tratamiento.

Dos aspectos que muestran que la unión entre espacio y capacidad de curación sigue estando presentes, como veíamos ya en el momento de la llegada de la medicina a Roma, en la Isla Tiberina.

Bibliografía

1. Textos

Avicena, *Liber canonis*. Hildesheim-Zürich-New York. 2003.

Catón, *De agricultura*. Paris, Les Belles Lettres. 1975.

²³ Cf. M^a C. Fernández Tijero, op. cit., 2,3, l. 55-65.

²⁴ Cf. M^a C. Fernández Tijero, op. cit., 3,2, l. 3-6; 17-22; 64-72.

²⁵ Recordemos, por ejemplo, que al nacer un niño, su padre y otros hombres de la casa se colocaban a la puerta para expulsar a Silvanus. Hecho que reflejaba el miedo a que un espíritu maligno se lleve la vida del niño y de la madre. Una vez más el espacio doméstico es un lugar protegido, delimitado.

- Cicerón, *Orationes*. Paris, Les Belles Lettres. 1929-1989.
Columela, *De agricultura*. Paris, Les Belles Lettres. 1969-1993.
Corpus Inscriptionum Latinarum. Berolini, Weidmannos, 1841-1849.
Estrabón, *Geographica*. Paris, Les Belles Lettres 1966 sq.
Fedro, *Fabulae*. Paris, Les Belles Lettres. 1969.
Galeno, *Opera Omnia*, Kühn (ed.) I-XXII. Leipzig 1821-1833 (reimpr. 1964-1965).
Higinio, *De munitioibus castrorum*. Paris, Les Belles Lettres. 1979.
Codex Iustinianus, Berolini, Weidmannos, 1900.
Ovidio, *Metamorphoseon libri*. Barcelona, Alma Mater. 1964-1994.
Plauto, *Comoediae*. Oxonii, Typographeo Clarendoniano. 1991.
Plinio, *Naturalis Hstoria*. Paris, Les Belles Lettres, 1950-1981.
Plutarco, *Quaestiones Romanae*. Paris, Les Belles Lettres. 2002.
Tito Livio, *Ab urbe condita*. Paris, Les Belles Lettres. 1946 sq.
Varrón, *De agricultura*. London, The Loeb Classical Library, 1960.
Valerio Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium libri*. Paris, Les Belles Lettres. 1995-1997.
Vitrubio, *De architectura*. Darmstadt, Wissensc Buchg. 1987.

2. Bibliografía General

- J. André (1987), *Être médecin à Rome*. París.
M. Besnier (1902), “L’île Tiberine dans l’antiquité”, en *BEFAR*. París.
A. Dosi, F. Schnell (1992), “Spazio e Tempo”, *Vita e costumi dei romani antichi* 14. Roma.
M^a C. Fernández Tijero, “De decem ingeniis curandi morbos” y la literatura de “Modus medendi” atribuida a Bernardo de Gordon. *Estudio, edición crítica y traducción*, Tesis Doctoral, 2007. Universidad de Valladolid, en prensa.
M. Guarducci (1971), “L’Isola Tiberina e le sue tradizioni ospitaliere”, *RAL* 27 267-281.

(Página deixada propositadamente em branco)

ESPACIOS LITERARIOS PARA LA BOTÁNICA: UN JARDÍN DE PLANTAS MEDICINALES*

ALEJANDRO GARCÍA GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

Abstract

The purpose of this work is to analyze a short medieval poem whose *incipit* says: *Herbas ut flores tellus fert multicolores*. This poem is a curious composition of 78 leonine hexametres, in which an anonymous poet decided to compile 259 names of medicinal plants. In our contribution we study the literary space, the textual transmission, the formal aspects and the lexicon of this poem.

Keywords: botany, didactic poetry, leonine hexametres, medicinal plants, medicine, Middle Ages.

Palavras-chave: botânica, hexâmetros leoninos, Idade Média, medicina, plantas medicinais, poesia didáctica.

1. La unión entre botánica y poesía ha sido habitual en la literatura técnica latina de todas las épocas. Desde antiguo los autores que escribieron sobre el cultivo de las plantas dedicaron en sus obras un espacio al verso como forma de expresión, de acuerdo con las normas generales de la retórica; Columela en el siglo I d. C. compone en hexámetros el libro X sobre horticultura de su *Res rustica*, e influenciado por éste, entre los siglos IV-V también Paladio añadió a su obra en prosa, *Opus agriculturae*, un breve poema en dísticos, el *Carmen de insitione*, sobre los injertos¹.

En la literatura médica, donde la descripción de las plantas se combina con la exposición de sus virtudes terapéuticas, también son numerosas las obras en verso. Baste citar aquí por ejemplo el *carmen* en hexámetros de Marcelo de Burdeos del siglo V como apéndice a su tratado farmacológico en prosa *De medicamentis liber*; el *De cultura hortorum* de Walafrido Estrabón del siglo IX, compuesto enteramente en hexámetros; o el poema *De herbis* o *De viribus herbarum*, más conocido como *Macer Floridus*, obra atribuida a Odo de Meung del siglo XI².

Pero lejos de estos grandes autores y obras, nos centraremos aquí en el estudio de un curioso poema botánico medieval. Se trata de un anónimo y

* Trabajo realizado dentro del Proyecto de Investigación “Diccionario latino de andrología y ginecología: Antigüedad, Edad Media y Renacimiento (II)”, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, ref. HUM2005-02825/FILO.

¹ Cf. E. Montero Cartelle 2003: 268-270.

² Sobre éstas y otras obras de materia médica en verso, cf. J. Stannard 1999.

breve *metrum de herbis* de 78 versos, compuestos entre los siglos XII-XIII en ámbito alemán y en los que se nos presentan unos 260 nombres de plantas medicinales acompañados de glosas germanas.

2. Este poema ha llegado hasta nosotros a través de sólo dos testimonios. El primero de ellos procede de un códice de la antigua Stadtbibliothek de Frankfurt am Main. En él los versos que nos ocupan formaban parte de una colección de cuatro poemas en la que se encontraban otras composiciones con nombres latinos de árboles, aves y peces, en su mayoría también con glosas germanas. Fue precisamente el interés por esas glosas lo que llamó la atención de los germanistas del siglo XIX sobre estos poemas que contenía el manuscrito, y lo que provocó que fueran publicados en 1853. El encargado de ello fue Karl Weigand, eminente germanista del momento, quien los publicó con el título genérico de *Nomina lignorum, avium, piscium, herbarum*, analizando cuidadosamente las glosas germanas que acompañaban a estos nombres³. A Weigand la noticia de la existencia de estos poemas se la había proporcionado unos años antes el también germanista Ferdinand Massmann, quien en sus *monumenta* de la lengua y literatura alemanas había contado cómo Johann Friedrich Böhmer, por entonces archivero de la citada biblioteca⁴, le había enviado los dos folios de pergamino que contenían los poemas y que había separado de la cubierta en un códice⁵. Este códice era el que en la actualidad se conoce como el ms. Barth. 29 de la Stadt- und Universitätsbibliothek de Frankfurt, de la primera mitad del siglo XIV, cuyo contenido ciertamente nada tiene que ver con el de los poemas ni con la botánica, ya que sólo transmite documentos papales⁶. Por su parte, los folios separados de él, más antiguos ya que datan de la segunda mitad del siglo XIII, y que han transmitido nuestros poemas, forman el fragmento conocido hoy con la signatura Fragm.lat. II 6 de la misma biblioteca⁷.

El segundo de los testimonios se encuentra en los ff. 146^v-147^r del ms. Pal. Lat. 1123, uno de los antiguos códices alemanes de la Universitätsbibliothek de Heildelberg que hoy se conservan en la Biblioteca Apostólica Vaticana⁸. Según el catálogo de Ludwig Schuba, este códice fue escrito por una sola mano en letra gótica cursiva en el Sur de Alemania, concretamente en Ingolstadt, Freising, en la primera mitad del siglo XVI, entre los años 1514 y 1539. Compuesto por un total de 213 folios, se trata de un códice misceláneo de medicina que contiene,

³ K. Weigand 1853: 388-398. Cf. también H. Walther 1959: n.º. 7709 y L. Thorndike-P. Kibre 1963: 1595,8. Sobre las glosas germanas, cf. E. Steinmeyer-E. Sievers 1893 (vol. 3): 20-52 y 1898 (vol. 4): 434.

⁴ Y nombrado poco después primer bibliotecario, cf. W. Hartkopf 1992: 35.

⁵ F. Massmann 1828: 92.

⁶ En concreto el Ms. Barth. 29 transmite el *Liber sextus Decretalium* de Bonifacio VIII, las *Constitutiones* de Clemente V, las *Constitutiones extravagantes* del mismo Bonifacio VIII y de Juan XXII, una *Bulla de iubilaeo* de Ps.-Clemente VI y una anónima *Summa Decreti versificata*; cf. G. Powitz-H. Buck 1974: 58-60.

⁷ Cf. G. Powitz 1994: 19.

⁸ Cf. K. Bartsch 1887: 193, n.º. 380; H. Walther 1959: n.º. 7714; y L. Thorndike-P. Kibre 1963: 610,6.

además del poema que nos ocupa, obras de autores medievales y de autores renacentistas de finales del siglo XV⁹.

3. En relación con sus aspectos formales, el poema está compuesto en versos leoninos, un tipo de hexámetro basado en la métrica rítmica y en los acentos, de gran popularidad en la Edad Media, y cuya característica fundamental es la rima interna que se presenta entre los hemistiquios separados por cesura, a la que a veces también se suma la rima entre los finales de los diferentes versos¹⁰. Este ritmo y las consonancias establecidas entre los hemistiquios dotan a los poemas en versos leoninos de un especial efecto sonoro, que confiere carácter aforístico al contenido de los mismos y una cadencia de gran ayuda para facilitar el recuerdo de la materia tratada¹¹.

En el poema que nos ocupa, varios son los tipos de verso leonino que podemos encontrar. Entre ellos destacan los versos con la típica rima consonante entre los dos hemistiquios, por ejemplo:

V. 1: *Herbas ut flores / tellus fert multicolores*

V. 2: *De quibus hic edam / pro posse uocabula quedam*

V. 24: *Brassica, morella, / saxifraga cum paratella*

V. 25: *Atque uiperina, / quinquefolium, colubrina*

A éstos se añaden los hexámetros leoninos en los que la rima interna entre hemistiquios no es tan evidente como en los anteriores, ya que no afecta a una secuencia de vocales y consonantes, sino solamente a un par de sonidos o a una única vocal:

V. 3: *Filix, origanum, / blandonia, canna, piretrum,*

V. 4: *Musica cum nepta, / cum maura, didima, mora,*

V. 5: *Acorus, ancusa, / saturegia cum febrifuga*

Más allá de esta rima interna entre las dos partes del verso, en las composiciones medievales en hexámetros leoninos es habitual encontrar varios versos cuyos finales riman entre sí, creando de esa forma una serie de hexámetros con un continuo encabalgamiento sonoro. Este tipo de rima también está presente en nuestro poema, aunque de manera reducida ya que sólo es perceptible en dos pares de versos:

⁹ Entre los primeros destacan, por ejemplo, un *Canon abbreviatus* de Avicena, la obra *De decem ingeniis curandorum morborum* de Bernardo de Gordon, un pequeño tratado *De Virtute Quercus* atribuido a Arnaldo de Vilanova o el *Liber De Coitu* del autor árabe Ibn al-Gazzār. Por su parte, entre las obras de autores renacentistas de finales del siglo XV puede mencionarse la obra de Nicolaus Poll *De cura morbi gallici per lignum Guaiacacum* o el *Opus quadripartitum de dignissima arbore quercu* de Conradus Weigand. Cf. L. Schuba 1981: 73-76.

¹⁰ No obstante, a pesar de su gran auge en época medieval, este verso no consiguió desbancar al hexámetro dactílico, cf. D. Norberg 1958.

¹¹ Cf. E. R. Curtius 1981: vol. 1 220-222; V. Paladini; M. De Marco 1970: 56 y 101.

V 31: *Barba Iouis uel lingua bouis, / sic herba Chironis,*

V 32: *Saminius cucumisque, / sigillo cum Salomonis*¹²

V 55: *Bracteos, abrotanum / cum serpillio, cinamonum,*

V 56: *Gariofilium, raphanum, / caules, alosantus, amomum*

Por último, el efecto sonoro de estos hexámetros puede llegar a ser especialmente llamativo cuando se unen los dos procedimientos de rima antes apuntados, es decir, cuando el poeta decide presentar varios rimados de dos en dos en su final y con doble rima interna¹³; como los utilizados por nuestro anónimo compositor en el siguiente par de versos del poema:

V. 44: *Herba peonia siue brionia, / nomine state,*

V. 45: *Hiis sarminia seu celisia, / uos sociate*

Estos hexámetros emparejados y rimados constituyen un particular tipo de verso leonino muy conocido a partir de la primera mitad del siglo XII, sobre todo a través del poema de Bernardo de Morlas, *De Contemptu Mundi*, sobre el juicio final y el paraíso¹⁴.

4. En cuanto a su contenido y dependencias textuales, el poema está formado por un total de 259 nombres de plantas¹⁵, comunes en su mayoría a la tradición de la materia médica latina. Por ello, intentar establecer un análisis de fuentes en un texto tan particular como éste, en el que sólo disponemos de un listado de nombres botánicos sin más, puede constituir un vano objetivo. No obstante, si atendemos a ciertos elementos léxicos podremos establecer algunas interesantes relaciones con otros textos de dicha tradición.

Es el caso, por ejemplo, de la forma *milindrum* (v. 33), deformación de *milimindrum* o *milimendrum*, un término extraído de Isidoro de Sevilla quien lo utiliza como sinónimo de *hyoscyamos* o *calicularis*¹⁶, el ‘beleño’, una planta solanácea de virtudes narcóticas:

ISID. orig. 17.9.41: Hyoscyamos a Graecis dicta, a Latinis herba calicularis ... Hanc uulgus milimindrum dicit, propter quod alienationem mentis inducit.

Existen tres variedades de beleño: negro, *Hyoscyamus niger* L., blanco, *H. albus* L., y amarillo, *H. aureus* L.; pero el término *milimindrum*, de origen ibérico¹⁷, se refiere en concreto al beleño negro, y es el origen del esp.

¹² Nótese la poética anástrofe en este sintagma.

¹³ Cf. E. R. Curtius *ibid*.

¹⁴ Sirvan de ejemplo los primeros versos de esta obra: *Hora nouissima, tempora pessima sunt, vigilemus! – Ecce minaciter imminet arbiter ille supremus – Imminet, imminet, ut mala terminet, aequa coronet, – Recta remuneret, anxia liberet, aethera donet...*

¹⁵ De las que 249 (un 96,2%) han podido ser identificadas con éxito.

¹⁶ Cf. también CGL 3,539,52 y SIM. IAN. 43rb: *Milmandrum Isi. sic vulgo iusquiamum dicitur.*

¹⁷ J. André 1985: 161.

‘milmandro’ y del port. ‘meimendro’ o ‘mimendro’¹⁸.

Por otro lado, el poema tampoco es ajeno a los nuevos términos de procedencia árabe incluidos en el léxico médico-botánico latino gracias a las traducciones de textos médicos árabes realizadas a finales del siglo XI en el ambiente de la Escuela Médica de Salerno, muchas de las cuales atribuidas a la figura de Constantino el Africano¹⁹. En efecto, así lo demuestra la presencia en el verso 28 del arabismo *zedoar* o *zeduar*, tomado del ár. *zadwār* o *ḡadwār*²⁰, que fue adoptado por Constantino para designar la raíz medicinal de una planta oriental:

CONST. AFRIC. grad. 374: Zedoar calidum in tertio gradu, siccum in primo. Est contra uenenum & morsus reptilium. Inflationem & grossam uentositatem dissoluit, stomachum confortat, appetitum irritat, putorem oris propter allia amputat, si post allia zedoar accipiat. Similiter & uini odorem ab ore aufert.

Se trata de la raíz aromática de la ‘cedoaria’, la zingiberácea *Curcuma cedoaria* Rosc.²¹, registrada en el tratado farmacológico *Circa instans*, también salernitano, por sus virtudes digestivas²².

Por último, es interesante constatar cómo este singular poema se vio también influido por el léxico germánico del ambiente en el que se forjó. Como ya hemos dicho, el poema llamó la atención por las abundantes glosas germanas que acompañan al texto latino, es decir, a los nombres de las plantas. Sin embargo, hay en el poema un término germano que no constituye ninguna glosa, sino más bien un préstamo desde el alemán: la forma *gaisele* (v. 38), un término germánico que se incluyó en el texto latino del poema y cuyo significado es el de ‘látigo’ –*geißel*, en alemán actual–. En realidad se trata de la traducción al alemán medieval de *flagellum*²³, nombre utilizado en latín desde antiguo para designar los sarmientos, retoños y partes más altas de la vid o la parra. Con este significado lo encontramos en Virgilio, Columela, Plinio o Paladio²⁴, y de nuevo en Isidoro de Sevilla:

ISID., orig. 17.5,7-8: Sagittam rustici uocant nouissimam partem surculi, siue quia recessit a matre et quasi prosiliuit, seu quia acuminis tenuitate teli speciem praefert. Summitates vitium

¹⁸ H. Fischer 1929: 271; P. Font Quer 1980: 571.

¹⁹ Cf. P. O. Kristeller 1986: 33; E. Montero Cartelle 1990: 65-88.

²⁰ H. P. J. Renaud-G. S. Colin 1934: 110; M. Meyerhof 1940: 81. Cf. SIM. IAN. 65rb: *Zeduar ar. zedoaria, sed apud Aui. geduar uocatur et zurumbet est species eius, et est differentia inter utrasque.*

²¹ W. F. Daems 1993: 485; H. Fischer 1929: 266.

²² Cf. *Circa instans* 211va: *Zeduar ... radix est cuiusdam herbe ... vinum decoctionis eius contra frigidam tussim valet: et ad dolorem stomachi et intestinorum ex ventositate: vel frigiditate ... appetitum irritat: et digestionem confortat.*

²³ Cfr. G. F. Benecke, W. Müller 1854: vol. 1 495.

²⁴ Cf. ThLL 6/1, p. 836,41-55.

et fruticum flagella nuncupantur, eo quod flatu agitentur.

5. En conclusión, presentamos en este trabajo un primer acercamiento al estudio de este singular poema medieval de plantas medicinales escrito en verso. Se trata de un texto latino que, a diferencia de las glosas germanas que lo acompañan, hasta ahora no había sido analizado de manera detallada, y que, aunque su origen se encuentre en un puro y simple ejercicio retórico de un compositor anónimo, ha de ocupar su pequeño espacio en la literatura técnica latina de contenido médico-botánico.

Bibliografía

- J. André (1985), *Les noms de plantes dans la Rome antique*. Paris.
- K. Bartsch (1887), *Die altdeutschen Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg*. Heidelberg.
- G. F. Benecke, W. Müller (1854-1866), *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Leipzig [repr. Hildesheim 1986].
- CGL: *Corpus Glossariorum Latinorum* (1888-1923), 7 vol., ed. G. Goetz. Leipzig.
- CIRCA INSTANS (1497), *Liber de simplicibus medicina secundum Platearium dictus Circa instans*, en *Practica Jo. Serapionis dicta breuiarium.... Venetiis*, ff. 186^r-211^v.
- CONST. AFRIC. (1536), *grad: Constantini Africani medici de gradibus quos uocant simplicium liber*, en *Constantini Africani opera*. Basilea.
- E. R. Curtius (1981), *Literatura europea y Edad Media latina*. Buenos Aires.
- W. F. Daems (1993), *Nomina simplicium medicinarum ex synonymariis Medii Aevi collecta*. Leiden-New York-Köln.
- H. Fischer (1929), *Mittelalterliche Pflanzenkunde*. München.
- P. Font Quer (1980), *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*. Barcelona.
- W. Hartkopf (1992), *Der Berliner Akademie Der Wissenschaften: Ihre Mitglieder Und Preisträger 1700-1990*. Berlin.
- Isid. (1911), *orig.: Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum siue Originibus libri XX*, ed. W. M. Lindsay. Oxford.
- P. O. Kristeller (1986), *Studi sulla Scuola Medica Salernitana*. Napoli.
- F. Massmann (1828), *Denkmäler deutscher Sprache und Literatur aus Handschriften des 8ten bis 16ten Jahrhunderts*. München.
- M. Meyerhof (1940), *Šarh asmā' al'uqqār (L'explication des noms de drogues). Un glossaire de Matière Médicale composé par Maïmonide*. El Cairo.
- E. Montero Cartelle (1990), "Encuentro de culturas en Salerno: Constantino el Africano, traductor", in J. Hamesse-M. Fattori (eds.), *Rencontres de cultures dans la philosophie médiévale: traductions et traducteurs de l'antiquité tardive au XIV^e siècle*. Louvain-la-Neuve/Cassino, 65-88.
- E. Montero Cartelle (2003), "La literatura técnica latina de época tardía:

- aspectos lingüísticos y literarios”, *Cuadernos de literatura griega y latina* 4 259-280.
- D. Norberg (1958), *Introduction à l'étude de la versification latine médiéval*. Stockholm.
- V. Paladini, M. de Marco (1970), *Lingua e letteratura mediolatina*. Bologna.
- G. Powitz (1994), *Mittelalterliche Handschriftenfragmente der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main.
- G. Powitz, H. Buck (1974), *Die Handschriften des Bartholomaeusstifts und des Karmeliterklosters in Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main.
- H. P. J. Renaud, G. S. Colin (1934), *Tuhfat Al-Abbāb. Glossaire de la matière médicale marocaine*. Paris.
- L. Schuba (1981), *Die medizinischen Handschriften der Codices Palatini Latini in der Vatikanischen Bibliothek*. Wiesbaden.
- Ian Sim (1517), *Simonis Ianuensis opusculum cui nomen clavis sanationis... Venetiis*.
- J. Stannard (1999), *Herbs and Herbalism in the Middle Ages and Renaissance*, eds. K. E. Stannard-R. Kay. Aldershot.
- E. Steinmeyer, E. Sievers (1879-1922), *Die althochdeutschen Glossen*. Berlin.
- L. Thorndike, P. Kibre (1963), *A Catalogue of Incipits of Mediaeval Scientific Writings in Latin*. Cambridge Massachusetts.
- H. Walther (1959), *Initia carminum ac versuum Medii Aevi posterioris Latinorum*. Göttingen.
- K. Weigand (1853), “*Nomina lignorum, avium, piscium, herbarum* mit deutschen Glossen aus der Frankfurter Hs.”, *Zeitschrift für deutsches Alterthum* 9 388-398.

(Página deixada propositadamente em branco)

A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO POÉTICO: CONCEPÇÕES SOBRE METRICOLOGIA LATINA¹

JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO²
Universidade Estadual Paulista

Abstract

If the poetic effects, that are produced as a within the plan of contents of a poem, can create a certain climate or suggest a certain atmosphere, then it would be also correct to say, by extending and taking advantage on a topologic metaphor, that the plan of expression constitutes the very place from where poetic effects arise. Thus, the plan of expression constitutes some kind of natural landscape for a poem. When we deal with the poetry from the Greco-Latin antiquity, the poetic space has a quite well-delimited measuring tool, which is to say Metrics. This article discusses some key-concepts by means of which certain ancient metricologists have considered the nature, functionality and classification of some fundamental meters belonging to the old Latin poetry.

Keywords: Latin literature, metricology, poetics of expression.

Palavras-chave: literatura latina, metricologia, poética da expressão.

A base sobre a qual se assenta teoricamente essa investigação é, a princípio, a aplicação de certos conceitos lingüísticos para a compreensão de fenômenos métricos, como aquele que analisa efeitos acústicos pela compreensão de seu valor opositivo e contrastivo, o que geralmente se faz em estudos fonológicos aplicados ao tema. Esse é o caso, por exemplo, de Perini (1982: 206) ao afirmar ser um valor *psicológico* a natureza da oposição entre breves e longas.

Os estudos e trabalhos realizados até o momento sobre métrica clássica latina podem ser sintetizados *grosso modo* em dois grandes grupos de textos: 1) **as fontes antigas**, ou seja, os textos supérstites da tradição manuscrita, escritos em latim e, às vezes, também em grego, por autores que ainda falavam tais línguas antigas; e 2) **as obras modernas**, que implicam estudos e compilações feitos em épocas mais recentes, em geral redigidos em línguas modernas, embora até pelo menos o século XIX algumas delas o tenham sido também

¹ Expressamos, aqui, agradecimento ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Científico (CNPq), que tornou possível realizar um estágio de pesquisa Pós-Doutoral no Exterior (bolsa PDE), em Roma-Itália, de fevereiro do corrente a janeiro de 2009. Este texto constitui, já, alguns dos primeiros resultados (ainda que incipientes) da pesquisa que se está desenvolvendo.

² Professor de Língua e Literatura Latinas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), SP – Brasil.

em latim (como os textos reunidos por Heinrich Keil, na obra *Grammatici Latini*).

Esses dois grandes grupos ainda comportam subdivisão:

1.a. textos de autores latinos voltados a temas outros que não a métrica, mas que contêm valiosas informações sobre ela e sobre questões de poética (nesse grupo entram, entre outras, certas obras de retórica, como, por exemplo, o *Orator* e o *De Oratore*, de Cícero, e a *Institutio Oratoria*, de Quintiliano);

1.b. textos de gramáticos latinos que contemplam exposições sobre a métrica em seus manuais técnicos (no âmbito da pesquisa em curso, esse subgrupo compreende textos de gramáticos compilados por Heinrich Keil no volume 6 da sua obra *Grammatici Latini*, intitulado *Scriptores artis metricae*, e que reúne os textos “esticológicos” desses autores antigos);

2.a. os manuais de métrica clássica grega e latina (e.g.: o de Crusius, de Gubernatis, de Hardie, de Lavarenne, etc.), que se ocupam de descrever o enorme número de possibilidades de realização dos diversos pés métricos nos muitos tipos de versos empregados pelos poetas clássicos;

2.b. os estudos críticos, que compreendem livros, ensaios e artigos voltados à discussão de particularidades de emprego e ocorrência de pés métricos diversos nos poemas da antiguidade, tais como o tipo de escolha lexical feita por determinado autor para construir certos pés métricos dos versos por ele utilizados, sua frequência de ocorrência, formas de escansão, etc.

Em contraste com o ponto de vista metodológico adotado na presente investigação, constatam-se certos problemas de concepção e de abordagem da matéria, verificados nos subgrupos há pouco apontados, como segue:

No subgrupo 1.a., ainda que haja preciosas lições a serem coligidas nas obras *indiretas* (porque destinadas a discussões que não abordam nem a Poética nem a métrica diretamente), por um lado elas se encontram dispersas em meio à matéria de discussão não especializada, por outro, mesmo em relação àquelas que já foram identificadas em estudos modernos, sempre é possível fazer novas interpretações a partir delas, em particular à luz do progresso que as discussões mais recentes do assunto propiciam, mesmo por meio de trabalhos de cunho estatístico;

No subgrupo 1.b., embora destinados à matéria da métrica latina e, portanto, sejam textos especializados, o que predomina nos antigos manuais de métrica clássica é uma extremada – ainda que conscienciosa – atividade descritiva de grande empenho taxionômico, que, na maior parte das vezes, não conduz a considerações de cunho propriamente teórico. É possível, no entanto, deduzir, dos diversos sistemas e subsistemas da taxionomia métrica, certos procedimentos analíticos que implicam teorias que lhes são subjacentes;

No subgrupo 2.a., a despeito da inegável utilidade do esforço descritivo empreendido pelos estudos de métrica constantes dos manuais mais

modernos, que, apoiados na descrição e taxionomia dos seus predecessores gregos e sobretudo latinos, emprenharam-se em catalogar um sem-número de ocorrências de metros em diversas possibilidades combinatórias, não se constata ali uma verdadeira preocupação em revelar a coerência e conseqüência dos dados catalogados em relação à natureza do objeto que os originou, ou seja, a poesia. Essa postura gerou, invariavelmente, um incomensurável conjunto de normas que passaram a funcionar como instrumento de análise dos poemas. As análises permitidas pelas descrições e prescrições desses manuais são, em geral, de natureza atomizante, e os resultados que daí advieram dificilmente poderiam ser reunidos numa síntese salutar, que fizesse retornar o estudioso a seu objeto – a poesia do poema – com um novo entendimento e, por isso, acabam formando um conjunto que costuma deixar a desejar, quanto à relação mantida com a identidade do fenômeno observado;

No subgrupo 2.b., observa-se que, não obstante haver novas e instigantes propostas de trabalho (como as pesquisas de Dangel, Tola, Ceccarelli, DeNonno, Luque Moreno, etc.), a métrica dos tratados, indiciados aqui no subgrupo 2.a., tem formado a base de que se apropriou quase sem questionamento a maior parte dos pesquisadores contemporâneos, a quem tem mais interessado a multiplicação dos detalhes depreendidos da investigação das obras de autores clássicos, por meio de levantamentos freqüentativos de ocorrências, por exemplo; também seu modo de encarar o problema dos fundamentos por que se pauta a métrica irá permear os estudos mais recentes da versificação antiga: em geral, os modernos autores de artigos sobre o assunto, baseando-se nos postulados da métrica tradicional, têm antes feito chegar os ecos dessa tradição até o presente do que procurado princípios gerais, que possam regular o emprego da grande multiplicidade das matrizes prosódicas, geradoras dos variados versos da poesia antiga.

O modelo teórico que parece produzir um resultado capaz de superar as limitações e óbices há pouco descritos é, principalmente, o proposto por Perini (1982), cujo tratamento da matéria revelou ser, até agora, o mais inovador e capaz de deduzir princípios norteadores da variabilidade métrica.

Para esse autor, a explicação dos fenômenos métricos reside no entendimento de que os múltiplos efeitos, gerados no plano de expressão metricamente regulado, devem ser abordados como resultado de uma operação psíquica – equiparável à noção saussureana de *valor* (Saussure 1973: 139-40) – que pouco ou nada tem de físico nem de material, muito menos resulta da natureza do som.

Tal concepção implica, de maneira imediata, a necessidade de tratar dados da sonoridade que constituam a realização métrica do verso não em seu aspecto material, mas nos jogos de contrastes encetados pelo poeta, isto é, é desejável investigar o plano prosódico levando-se em conta não a natureza do som, mas, sim, suas diferenças opositivas, as quais se situam no nível da própria língua latina, enquanto sistema formal. Tornam-se, então, imprescindíveis algumas noções de fonética e de fonologia, a fim de tornar

operacional o valor contrastivo dos sons no interior de um poema, e a esse propósito, fazemos nossas as palavras de Lima, ao pronunciar-se sobre o hexâmetro de Virgílio:

“Mesmo sem proceder a uma investigação mais acurada no campo da terminologia aplicada àqueles fatos que envolvem algum dos 5 sentidos na poesia, já a própria descrição fonética e fonológica, ao incorporar e consagrar designações que só são plenamente compreensíveis quando associadas a idéias básicas, inconfundíveis como explosão, oclusão ou expressas por adjetivos derivados, que tiram, por isso, motivação referencial do conceito que os deriva, como velar, dental, palatal, etc., fornece o fundamento para a apreciação estética de artefatos da semiótica quais sejam hexâmetros virgilianos. [...] Assim, a leitura metalinguística da poesia, sem fugir à natureza verbal do seu objeto, se fará, de início e em boa parte, com os mesmos termos utilizados na descrição da linguagem verbal no plano da fonética e da fonologia, agora voltados mais à caracterização de fenômenos sonoros do que à mera classificação inconsequente deles.”³

Para o tratamento do estrato da matéria verbal do verso, Perini reclama o mesmo princípio geral que norteia os atos de fala ordinários, pelo menos no que respeita à indiferenciação – concreta, isto é, física – dos componentes lexicais num ato de fala oral:

“No interior do verso considerado como frase – segmento rítmico da cadeia silábica, que é um todo unitário em si mesmo – não existem intervalos, e muito menos pausas, entre uma palavra e outra: conticuere omnes intente que orate nebant⁴. Nesse encadeamento de sílabas, a separação de palavras – isto é, a individualização de valores semânticos particulares, tal como se reflete no uso gráfico corrente – é um fenômeno de ordem psicológica, não fonética; por isso, não são levadas em conta as eventuais pausas expressivas, que são um fato estilístico e não incidem minimamente sobre a continuidade do segmento.”⁵

Mesmo para a materialidade do som vocálico, o autor destaca o caráter psíquico da linguagem, creditando-lhe a importância interpretativa na segmentação conceitual de um contínuo sonoro, que não se caracteriza por demarcar os significantes a que eles estão associados. Conclui-se que, para Perini, vale aquele princípio segundo o qual “Em matéria de linguagem, há somente uma lei universal: a do valor expressivo dos signos.”⁶

³ Lima, 1995b: 1.

⁴ Olhando atentos, calaram-se todos (Verg. *A.* 2.1. Trad. nossa).

⁵ “All’interno del verso considerato come frase – ritmico segmento di catena sillabica, del tutto unitario in sé stesso – non esistono intervalli, e tanto meno pause, tra parola e parola: conticuere omnes intente que orate nebant. In questa collana di sillabe la separazione delle parole – cioè l’individuazione dei singoli valori semantici, quale si riflette nel corrente uso gráfico – è un fenomeno d’ordine psicologico, non fonetico; perciò non va tenuto conto delle eventuali pause espressive, che sono un fatto stilistico e non incidono minimamente sulla continuità del segmento.” (Perini 1982: 205-6. Trad. nossa).

⁶ “En matière de language il n’y a qu’une loi universelle, celle de la valeur expressive des signes.” (Rosset 1970: 135. Trad. nossa).

Para aplicar tais princípios teóricos, porém, está-se pensando, aqui, no fator de expressividade da poesia clássica latina, em função do qual provavelmente ocorrem certas permutas entre tipos de pés métricos. Convém lembrar que a poesia latina é de base quantitativa, i. e., nela, os padrões fonológicos da língua estão a serviço da produção de um ritmo verbal, criado por uma oposição de base, pautada na diferença entre o traço fonológico de vogal **breve** *versus* o traço de **longa**.

Para a consecução do ritmo verbal do verso, por exemplo num hexâmetro datílico (um verso de seis pés métricos, compostos, ao menos idealmente⁷, por seis dátilos, ou seja, por seqüências trissilábicas, em que a primeira sílaba é longa e as duas outras que se lhe seguem são breves), um dátilo poderá ser substituído, em certas posições, por um espondeu (pé dissilábico, com ambas as sílabas longas).

O critério para uma permuta dessa natureza é perfeitamente lógico, uma vez que se atribui um *tempo* (em latim, *mora* = *demora* ou *duração*, cf. Lima, 1995: 62; ou *tempo primo* = *tempo primeiro*, cf. Perini, 1982: 211) a cada sílaba breve, ao passo que cada longa vale, por oposição, dois. Mesmo aqui, seria prudente observar que os *tempos* em questão não são grandezas físicas, mas, sim, psicológicas, i. e., não está em causa a duratividade material da prolação do som vocálico, mas, sim, seu valor intrínseco, percebido pela consciência do falante natural do idioma latino, que, ao ouvir, sente, na oposição entre as duas grandezas de base (breve X longa), diferenças específicas, e as convalida na apreensão de um verso como unidade do poema.

Há, porém, outras espécies de permuta cuja natureza tende a resistir a uma explicação mais racional como a da equivalência temporal psicológica, que permite a substituição de um dátilo por um espondeu. Nessas outras espécies, é possível substituir um pé métrico, que equivale a um valor *temporal*, ou seja, *cronológico*, por outro com valor diferente, como acontece, por exemplo, com os versos iâmbicos.

Assim, por exemplo no senário iâmbico, i. e., num verso composto idealmente por seis iambos (pé dissílabo, cuja primeira sílaba é breve e a segunda é longa), é possível permutar o iambo por um tríbraco (pé trissílabo, formado por três breves), o que ainda respeita o critério ou razão lógica de equivalência temporal entre pés métricos, já que ambos equivalem a três tempos. O que sucede, entretanto, é que, no mesmo tipo de verso, é possível permutar um iambo por um espondeu, por um dátilo, por um anapesto (verso trissílabo, formado de duas breves e uma longa) ou por um proceusmático (verso quadrissílabo, formado de quatro breves), todos com valor de quatro tempos.

Os manuais de métrica são praticamente unânimes em afirmar que o senário iâmbico raramente é *puro*, ou seja, quase nunca é formado apenas por iambos

⁷ A figura prosódica ideal de um hexâmetro (bem como a de qualquer verso clássico) não leva em conta, naturalmente, o momento de retorno da sílaba final, que atua como pontuação do verso e que é fonologicamente neutralizada (cf. Prado 1997: 171-2), de tal forma que, como se sabe, o último pé de um hexâmetro será sempre ou um dissílabo espondeico (quatro tempos) ou trocaico (três tempos).

(daí chamarem-no cenário iâmbico *livre*), o que faz do sistema aparentemente livre de permuta algo, de fato, corriqueiro, ainda mais quando se constata tais substituições na prática da escansão, seja, por exemplo, em poemas de Catulo, seja nas comédias de Plauto e Terêncio, seja nas fábulas de Fedro, e assim por diante. Ademais, tal problema é agravado pelo fato de os poemas de base trocaica admitirem o mesmo sistema de substituições não cronológicas.

Para enfrentar essa questão, uma hipótese de trabalho pode ser a de que, talvez, na antiga poesia latina, atuavam dois sistemas de valor prosódico no verso: um, lógico, baseado na equivalência das seqüências de pés de mesmo valor cronológico; outro, sublógico, cuja funcionalidade atesta um sistema de equivalência de natureza talvez tipológica, isto é, que atuaria com respeito a pés métricos considerados equivalentes por pertencerem a determinado *tipo* de matriz fonológica.

A fim de explicar essa dupla natureza do sistema de correspondências métricas da poesia latina, poder-se-ia lidar, a princípio, tanto com a hipótese da produção de efeitos de sentido muito específicos e atualizados em situações determinadas (a da representação teatral ou a da leitura pública de poemas, por exemplo), que poderiam levar, talvez, à produção de um efeito de casualidade e/ou de coloquialidade, adequados à comunicação de certos conteúdos, como com o postulado da derivação métrica, proposta desde, pelo menos, Césio Basso⁸ e retomada pelos esticólogos posteriores, como Mário Vitorino⁹ e Terenciano Mauro¹⁰.

Até o momento, aparentemente nunca se atentou para a possibilidade de que, entre os antigos latinos, a concepção, segundo a qual uma figura prosódica – um *pé métrico* – possa ter-se diferenciado por mecanismo de derivação a partir de outra(s), que atuaria(m) como matriz(es) fonológica(s), fosse capaz de explicar os dispositivos de permuta não baseados em equivalência temporal.

Seria oportuno, por isso, organizar um conjunto de juízos antigos sobre o tema, racional e metodicamente selecionados pelo viés de suas mútuas correspondências, bem como pelas deduções que permitissem reduzi-los a formulações únicas e coerentes, de modo a que ele permita várias formas de análise dos dados ali contidos, como, por exemplo, as diversas concepções

⁸ Basso, pelo que se sabe, o primeiro a falar disso em Roma, sustenta a teoria da derivação métrica em vários momentos, como se pode ler no *Caesii Bassi fragmentum de metris* coligido por Keil (Obs.: todas as edições de textos de gramáticos antigos aqui citados baseiam-se na edição de Keil, H. Itália; cf.). Embora Basso tenha vivido no séc. I d.C., a idéia de derivação, transposta para os domínios das artes plásticas e da retórica, estava já presente pelo menos desde Platão (cf. *Timeu*, 50^a), que a denomina *metapláttein*, como lembra Dangel 2001. Tal fato permite supor que o conceito estivesse na base de toda a produção poética latina.

⁹ *E cuius genere hae metrorum species gignuntur, diphilium seu choerilium, lagaedicum seu archebulium, aeolicum sive sapphicum et cetera, de quorum statu ac ratione suo loco dicemus.* (De cujo tipo [= das formas de divisões de um hexâmetro datílico] nascem estas espécies de metros: o difílio ou o querfílio; o logaédico ou o arquebuleu; o eólico ou o sáfico, etc., sobre cujo estatuto e proporção falaremos em momento adequado). (Marius Victorinus, “De dactylico metro”. Liber 2, in: Marii Victorini Artis Grammaticae Libri III, v. Keil, 1961).

¹⁰ Esse é, aliás, o princípio norteador de toda a exposição dos metros do manual de Terenciano Mauro, intitulado *De litteris, de syllabis, de metris*; v. Keil, 1961.

taxionômicas e conceituais sustentadas pela doutrina métrica de cada diferente autor que integrasse um tal *corpus*¹¹.

Bibliografia

- J. Brodsky (1994), *Menos que um*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras.
- J. Dangel (org.). (2001), *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*. Louvain/Paris/Sterling (Virginia): Peeters.
- H. Keil (Keilii, H). (1961), “Scriptores Artis Metricae” (v. 6), in *Grammatici Latini ex recensione Henrici Keilii*. Leipzig (=Hildesheim): Georg Olms, 1874. 8 v.
- A. D. Lima (1995a), *Uma estranha língua?: questões de linguagem e de método*. São Paulo: EdUNESP.
- _____. (1995b), “Superação de restrições métricas do hexâmetro latino”. Araraquara: artigo inédito.
- G. B. Perini (³1982), “Fondamenti di métrica”. in A. Traina, G. B. Perini, *Propedeutica al latino universitario*. Bolonha: Pàtron, 201-41.
- J. B. T. Prado (1997), *Canto e encanto: o charme da poesia latina. Contribuição para uma Poética da Expressividade em língua latina*. São Paulo: FFLCH-USP-SP (Tese de doutorado policopiada).
- C. Rosset (1970), *L'Enseignement élémentaire du Latin*. Paris: Université-Paris IV (Tese Mimeogr.).
- F. Saussure (⁴1973), *Curso de lingüística geral*. Trad. A. Chelini, J. Paulo Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix.
- F. D. Teixeira (2005), *Os Fragmenta de Césio Basso: leitura crítica e tradução anotada*. Araraquara: FCL-UNESP-CAr (dissertação de mestrado policopiada – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários).
- Virgile (¹⁸1910), *P. Virgili Maronis Opera*. Texte par E. Benoist, revue par M. Duvau. Paris: Hachette.

¹¹ A respeito da grafia aqui adotada para a palavra latina *corpus*, q.v. o texto “PARA NÃO PERDER O LATIM. Análise total, por João Batista Toledo Prado em 11/5/2004”, disponível no site do Observatório da Imprensa, url: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=276JDB005> (acesso em 25/03/2008).

(Página deixada propositadamente em branco)

ENTRE VIDA PÚBLICA E *LVXVRIA* PRIVADA A PROPÓSITO DAS *VILLAE* DE LUCULO^{1*}

MANUEL TRÖSTER
Universidade de Trier

Abstract

Both in ancient sources and in modern imagination, the final years of Lucullus' career are commonly associated with the pleasures of an idle and luxurious life. Accordingly, it is hardly surprising that some of the current anecdotes highlighting his extravagance are set in his sumptuous villas. At the same time, it is undoubtedly significant that quite a few of these stories establish a contrast between his *luxuria* and the supposed *temperantia* of Pompey, his principal adversary in the political arena. As the conflict between the two statesmen persisted for many years, it is clear that Lucullus continued to be active in Roman public life even after his return from the campaign against Mithridates. This is reflected in a number of references to the variegated use of the noble's villas and gardens. In these settings, he used to receive guests from the Greek world, tried to reconcile himself with Pompey in the course of a dinner, and invited the people to a major feast organised on the occasion of his triumph. Thus, the various functions of his residences correspond to the multiple activities of a politician in late Republican Rome.

Keywords: Lucullus, luxury, public and private, roman aristocracy, villas.

Palavras-chave: aristocracia romana, Luculo, luxúria, público e privado, *villae*.

Ainda durante a fase final da campanha de Luculo contra Mitridates, o tribuno A. Gabínio serviu-se da representação de uma *villa* luxuosa do general para suscitar a indignação de uma *contio* em Roma (Cic. *Sest.* 93). Quando Cícero fez recordar esse evento uma década depois, já não era preciso indicar o nome de Luculo explicitamente, tão óbvia se tornara a fama da sua *luxuria* extraordinária. Assim, não admira que o mesmo Cícero lamente o mau exemplo dado pela magnificência dos domicílios do seu par em dois passos dos seus tratados políticos (*Off.* 1.40; *Leg.* 3.30 s.). Referências parecidas encontram-se espalhadas pelas obras de Varrão, Plínio-o-Antigo e muitos outros autores antigos.² Nas cartas de Símaco, do quarto século d.C., pode-se até observar um uso estereotípico da expressão *opera Lucullana* para denotar edifícios gigantescos (*epist.* 2.60.1; 6.70).

Todavia, é na *Vida de Luculo* de Plutarco que aparece a concentração mais elevada de notícias sobre a extravagância e a vida de lazer do político tardo-

¹ * Desejo agradecer vivamente ao Doutor Francisco de Oliveira por ter melhorado o meu texto português. Todas as datas são a.C. a menos que seja indicado diversamente.

² Cf. M. Tröster 2008: 66-69.

republicano.³ Após um relatório detalhado dos acontecimentos da Terceira Guerra Mitridática, o biógrafo indica que a carreira do seu herói se divide em duas partes contrastantes: uma primeira, de actividades públicas; uma segunda, de ócio e folguedos (*Luc.* 39.1). Em seguida, a sua narração baseia-se em dados anedóticos e informações desconexas, tratando Plutarco, em três capítulos, dos banquetes aparatosos, das *villae* pomposas e do uso imoderado da riqueza de Luculo. Apesar de oferecer uma quantidade maior de episódios, a exposição do biógrafo contém o mesmo tipo de material fornecido pelas outras fontes existentes.

Em várias anedotas contadas por Plutarco a *luxuria* de Luculo é contrastada com a suposta *temperantia* de Pompeu. É este último que faz perguntas sobre o uso prático de uma *villa* sumptuosa, que se nega a pedir um tordo criado por motivos de luxo culinário e que fica admirado com a rápida preparação de um banquete custoso (*Luc.* 39.4 s.; 40.2; 41.7). Ao mesmo tempo, os partidários de Pompeu e de Crasso zombam de Luculo pelo seu estilo de vida, dizendo que não era adequado à sua idade viver luxuosamente (*Luc.* 38.5). Além disso, tanto Veleio Patérculo (2.33.4) quanto Plínio-o-Antigo (*Nat.* 9.170) referem que foi Pompeu, o ‘Alexandre romano’, que alcunhou Luculo de *Xerxes togatus* pelas grandes obras realizadas com as suas piscinas, ao passo que Plutarco atribui a mesma ideia a um certo Tuberão-o-Estóico (*Luc.* 39.3).

É evidente que esse contraste entre os dois políticos não é acidental. Tendo detido o comando contra Mitridates durante muitos anos, Luculo foi humilhado por Pompeu quando este anulou as disposições do seu predecessor, na tentativa de monopolizar o poder e a glória decorrentes da vitória contra o rei do Ponto. Esse conflito continuou mesmo depois do regresso de Pompeu a Roma, pretendendo ambos os consulares obter a ratificação das próprias ordenações. De facto, as fontes sobre os acontecimentos antes e durante o consulado de César em 59 concordam que Luculo foi um dos opositores mais intransigentes dos projectos da aliança entre Pompeu, César e Crasso.⁴

Porém, de acordo com Plutarco, Luculo deixou a arena política ao voltar da Ásia para Roma, escolhendo uma vida ociosa interrompida somente por alguns momentos de resistência às ambições do seu adversário principal (*Luc.* 42.4-6). Todavia, é óbvio que o biógrafo carecia de informações detalhadas sobre esse período e, por isso, parece muito provável que a sua versão reflecta uma má interpretação do material, essencialmente anedótico, à sua disposição. Conforme demonstrou Thomas Hillman, Luculo não se reformou nem ao regressar do Oriente em 66 nem após o seu triunfo em 63, mas continuou a ser uma figura importante na vida pública romana.⁵ Isto vale também, e sobretudo,

³ Sobre o tema da *tryphê* nessa biografia cf., em geral, Tröster 2004; idem 2008: 49-76.

⁴ Cf. Plu. *Luc.* 42.5 s.; *Pomp.* 46.5 s.; 48.2-4; *Cat. Mi.* 31.1; 31.7; D. C. 37.49.4 s.; App. *BC* 2.9.32; Vell. 2.40.5; também Suet. *Jul.* 20.4.

⁵ Cf. T. P. Hillman 1993.

para os anos 60 e 59, nos quais Cícero se refere repetidamente a ele e a outros nobres como *piscinarii*.⁶

É claro, por conseguinte, que as anedotas sobre a vida ociosa de Luculo não devem ser interpretadas como prova conclusiva da sua indiferença aos assuntos públicos. Pelo contrário, essas notícias só se tornam compreensíveis enquanto vestígios de luta política, no pressuposto de que ele continuou como estadista activo e influente.⁷ Assim, a divulgação considerável da imagem de Luculo como *bon vivant* somente comprova o amplo sucesso da propaganda orquestrada pelos partidários de Pompeu, que o censuraram por negligenciar os interesses da *res publica*. Neste contexto, vale a pena notar que os outros membros do assim chamado Primeiro Triunvirato, César e Crasso, também tentaram apresentar-se como homens de temperança na vida privada.⁸ Não é improvável que ambos, a par de Pompeu, tenham tratado de pôr em relevo as virtudes próprias através do contraste com os vícios atribuídos a Luculo.⁹

Ora, como mostra o supramencionado discurso de Gabínio, a ligação entre Luculo e a noção de *luxuria* foi estabelecida durante os anos do seu comando contra Mitridates. De facto, a estada prolongada do procônsul na Ásia parece ter provocado acusações de se deixar corromper pela riqueza habitualmente associada ao Oriente.¹⁰ Estas denúncias foram, sem dúvida, ampliadas durante o debate extenso sobre o triunfo de Luculo (Plu. *Luc.* 37.2), tornando-o extremamente vulnerável à propaganda de Pompeu e dos seus aliados. Assim, o *topos* acabou por fossilizar-se numa interpretação histórica, avançada por Nicolau de Damasco (*FGrH* 90, F 77) e Veleio Patérculo (2.33.4), que apresenta a figura de Luculo como primeiro guia do luxo entre os romanos.

Em seguida, tentar-se-á desenhar uma imagem muito diferente das actividades de Luculo com base em alguns dados relativos ao uso dos seus domicílios. Essa tentativa não tem como objectivo negar as características luxuosas das suas *villae* e do seu estilo de vida, mas pretende mostrar que a magnificência das suas residências deve ser interpretada como elemento natural da sua autodefinição de aristocrata, que também incluía um envolvimento activo em assuntos políticos.

Antes de prosseguir com a análise das *villae* de Luculo, é preciso sublinhar que uma casa esplêndida não era necessariamente considerada como expressão de aspirações ofensivas pelos romanos. Não se deve esquecer de que a *domus* aristocrática cumpria funções essenciais na vida política e social, servindo, por exemplo, de local para recepções de clientes e para encontros com amigos.

⁶ Cf. Cic. *Att.* 1.18.6 = 18.6 Shackleton Bailey; 1.19.6 = 19.6; 1.20.3 = 20.3; 2.1.7 = 21.7; 2.9.1 = 29.1; também Macr. 3.15.6.

⁷ Quanto à função propagandística desse material cf. também L. Ballesteros Pastor 1999: 338-343, que parece, porém, considerar fidedignas as informações sobre a degeneração do ex-general.

⁸ César: Plu. *Caes.* 17; Suet. *Jul.* 53; Ath. 6.273b; Crasso: Plu. *Crass.* 1.1-3; 2.6; 3.1 s.

⁹ Para César cf. G. Zecchini 1995: 599-607. Crasso é mencionado junto com Pompeu em Plu. *Luc.* 38.5.

¹⁰ Cf. Plu. *Luc.* 24.1; 33.5; 34.4; 35.5.

Portanto, uma casa magnificente podia dar brilho à imagem do nobre romano desejoso de exibir o seu prestígio social e as suas ambições políticas.

Ao mesmo tempo, era importante evitar a impressão de se viver numa habitação excessivamente aparatosa, o que podia implicar pretensões desmesuradas ou prioridades incompatíveis com o bem-estar do Estado.¹¹ Ainda que todos os aristocratas proeminentes da República tardia possuíssem *villae* sumptuosas fora de Roma, podia ser extremamente pernicioso estarem associados à noção de luxo privado na percepção do público da capital. É que, como observa Cícero, *odit populus Romanus privatam luxuriam, publicam magnificentiam diligit* (*Mur.* 76).¹²

Tendo presente essa ambivalência do discurso sobre a *luxuria*, convém fazer algumas observações relativas ao número e à localização dos domicílios de Luculo. Não obstante a grande quantidade de referências anedóticas, os dados concretos sobre as suas *villae* não são muito abundantes. De facto, as fontes literárias só indicam que ele foi proprietário dos *horti Lucullani* no Monte Pincio bem como de residências em Túsculo, Miseno, na ilha de Nésis e talvez de outra habitação em Nápoles.¹³ A diferença dos jardins nos arredores de Roma, esses últimos domicílios ficavam em zonas de vilegiatura, mas o seu carácter de *villae* luxuosas não significa evidentemente que fossem incapazes de cumprir funções suplementares em termos políticos, sociais e económicos.

Contudo, o caso mais interessante para a presente investigação é sem dúvida aquele dos *horti*.¹⁴ Por um lado, é claro que o espaço do jardim estava associado no pensamento antigo à filosofia epicurista e tinha conotações de ócio, de descanso e de prazer. Por outro lado, isso não implica, como sugeriu Andrew Wallace-Hadrill, que os proprietários dos grandes jardins na Roma tardo-republicana quisessem invariavelmente expressar um certo distanciamento da vida política.¹⁵ Basta recordar que esse grupo heterogéneo inclui nomes tão diferentes como Luculo e Pompeu. Além disso, não se deve ignorar que os *horti* ficavam perto do centro da cidade e podiam ser usados para encontros e eventos públicos, como veremos em dois exemplos. Essa proximidade dos jardins ao centro político parece particularmente importante no caso de Luculo, já que ele foi obrigado a permanecer fora do *pomerium* durante os três anos da luta pelo seu triunfo.

Segundo Plutarco, o general retirado costumava receber convidados gregos na sua casa, que o biógrafo designa enfaticamente como *prytaneion* ('lugar de acolhimento público') para os helenos (*Luc.* 42.1 s.). Visto que o escritor queronense se esforça para sublinhar o filelenismo de Luculo,¹⁶ não admira

¹¹ Cf. C. Edwards 1993: 150-160.

¹² Cf. E. Narducci 1989: 183-185; A. Zaccaria Ruggiu 1995: 326-338; S. Treggiari 1999: 41-50.

¹³ Cf. V. Jolivet 1987; também J. Van Ooteghem 1959: 178-193; A. Keaveney 1992: 144-150.

¹⁴ Cf., em geral, H. Broise/V. Jolivet 1996.

¹⁵ Cf. A. Wallace-Hadrill 1998: 3-6.

¹⁶ Cf. S. C. R. Swain 1992; Tröster 2008: 27-47.

que ele acentue neste contexto os interesses culturais do protagonista, pondo em destaque sobretudo o ambiente acolhedor das suas bibliotecas.¹⁷ Todavia, é sem dúvida significativo que Plutarco mencione expressamente não só estudiosos mas também políticos como beneficiários da hospitalidade e do apoio do aristocrata romano. De facto, Luculo estabelecera conexões com um número elevado de amigos e clientes no âmbito dos seus cargos no mundo grego durante as Guerras Mitridáticas.¹⁸ Estes vínculos não deixaram de ser relevantes no termo do seu comando, mas devem ter assumido uma grande importância durante o conflito com Pompeu, pois a questão da ratificação das medidas tomadas no Oriente afectou evidentemente os interesses vitais dos respectivos amigos de ambos os triunfadores.¹⁹

Além da sua função no acolhimento de convidados estrangeiros, é claro que os domicílios de Luculo também foram usados para encontros com políticos romanos. Um caso particularmente interessante é aquele de um convívio com Cícero e Pompeu, que constitui o núcleo de uma anedota contada por Plutarco (*Luc.* 41.4-7): os dois políticos desejam jantar na casa de Luculo sem aviso prévio para verem como ele costuma jantar sozinho. O anfitrião, porém, consegue escolher uma sala de jantar extremamente sumptuosa para lhes poder oferecer uma refeição imensamente custosa. Na versão do biógrafo, é evidente que a história serve para ilustrar o luxo culinário exigido e exibido por Luculo.

Contudo, Thomas Hillman sugeriu de maneira convincente que o episódio deve ter perdido o contexto original de uma iniciativa política, pois seria difícil supor que Pompeu pudesse pedir espontaneamente um convite para um convívio puramente social na casa do seu inimigo encarniçado.²⁰ Portanto, parece muito provável imaginar uma tentativa falhada para os dois adversários negociarem uma reconciliação no final de 61 ou no início de 60, assumindo Cícero o papel de mediador. Como Plutarco indica que os políticos se encontraram no Foro, é verosímil, aliás, que o jantar se tenha passado nos *horti Lucullani*.

Graças à sua localização na periferia da capital, esses jardins eram também capazes de servir para encontros com um público muito maior. Concluindo o seu relatório do triunfo magnífico de Luculo em 63, Plutarco refere que o nobre romano acolheu o povo, tanto a gente da cidade quanto os habitantes dos *vici* adjacentes, num convívio esplêndido (*Luc.* 37.6). Na mesma ocasião, o triunfador também fez uma generosa distribuição de vinho, como diz Plínio-o-Antigo numa citação do autor contemporâneo Varrão (*Nat.* 14.96). Ainda que não seja indicado o local do convívio, é evidente que os *horti* seriam um sítio muito adequado a um acto de liberalidade como este.²¹ Seja como for, essas notícias sobre a munificência pública de Luculo demonstram claramente que ele continuou a estar presente na vida da capital, interagindo com o povo e

¹⁷ Cf. T. K. Dix 2000.

¹⁸ Cf. Tröster 2008: 127-148.

¹⁹ Considere-se o caso do avô de Estrabão (*Str.* 12.3.33).

²⁰ Cf. Hillman 1994.

²¹ Cf. J. H. D'Arms 1998 sobre os jardins de César; também M. Frass 2006: 188-192.

esforçando-se para ganhar o seu favor. Com efeito, emerge aí uma personagem muito diferente do homem ocioso descrito nas anedotas sobre a sua *luxuria* privada.

Segundo dizem Plínio-o-Antigo (*Nat.* 18.32) e Columela (1.4.6), um L. Luculo – ou o cônsul de 74 ou o seu pai – foi censurado uma vez pelo facto de possuir uma *villa* que carecia de terreno arável suficiente. Isto não significa, porém, que os seus domicílios não cumprissem também funções económicas. Como é bem sabido, as *villae* de Luculo produziam vários alimentares de luxo nos seus recintos, aviários e piscinas.²² O valor de mercado dessas iguarias podia ser exorbitante, como indica uma notícia sobre a venda dos seus peixes por Catão-o-Moço depois da morte do consular.²³ Mesmo que esses produtos fossem destinados em primeiro lugar ao consumo próprio, é importante ter também em consideração esse aspecto de *utilitas* económica.²⁴

Em síntese, parece claro que a imagem de Luculo como hedonista retirado da vida pública representa uma interpretação incompleta e tendenciosa dos últimos anos da sua carreira. De facto, o estadista experimentado continuou a ser activo na arena política, lutando contra o seu inimigo Pompeu e tentando ganhar o apoio tanto dos senadores quanto do povo reunido no espaço público da capital. Como se procurou demonstrar na presente comunicação, os domicílios de Luculo, por muito sumptuosos que fossem, serviram neste contexto de local de encontro com amigos estrangeiros bem como políticos e cidadãos romanos.

Este facto não implica evidentemente que as actividades públicas do consular constituíssem a função primordial das suas *villae* magnificentes. Sem dúvida, ele gostava de viver em habitações luxuosas, mas isto vale também para numerosos outros proprietários de *villae* elegantes da sua época, inclusive para os não poucos que pretenderam apresentar-se como exemplos de temperança.²⁵ Dado que o tema da *luxuria* de Luculo foi acentuado e manipulado pelos seus adversários com muito sucesso, as respectivas notícias não devem ser lidas como expressões autênticas das suas atitudes e ambições. Apesar da ampla divulgação das anedotas sobre a sua extravagância, ele não escolheu ser um *outsider* da aristocracia romana.²⁶ Pelo contrário, não deixou de ser um membro activo da nobreza tanto no campo político quanto na vida social, económica e cultural.

Bibliografia

L. Ballesteros Pastor (1999), “Aspectos contrastantes en la tradición sobre L. Licinio Lúculo”, *Gerión* 17 331-343.

²² Cf. as referências recolhidas por W. Rinkewitz 1984: 81 s.

²³ Cf. Varr. *R.* 3.2.17; Plin. *Nat.* 9.170; Col. 8.16.5; Macr. 3.15.6.

²⁴ Cf. as observações de Jolivet 1987: 902-904.

²⁵ Cf. D’Arms 1970: 39-45 a respeito das vilas no Golfo de Nápoles.

²⁶ Pace L. Landolfi 1990: 103-106; D’Arms 1999: 312 s.; E. W. Leach 2004: 87 s.

- H. Broise, V. Jolivet (1996), s.v. Horti Lucullani, *LTUR* 3 67-70.
- J. H. D'Arms (1970), *Romans on the Bay of Naples. A Social and Cultural Study of the Villas and Their Owners from 150 BC to AD 400*. Cambridge-Mass.
- J. H. D'Arms (1998), "Between Public and Private. The *Epulum Publicum* and Caesar's *Horti trans Tiberim*", in M. Cima, E. La Rocca (eds.), *Horti Romani. Atti del convegno internazionale*. Roma 33-43.
- J. H. D'Arms (1999), "Performing Culture. Roman Spectacle and the Banquets of the Powerful", in B. Bergmann, C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*. Washington, DC 301-319.
- T. K. Dix (2000), "The Library of Lucullus", *Athenaeum* 88 441-464.
- C. Edwards (1993), *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge.
- M. Frass (2006), *Antike römische Gärten. Soziale und wirtschaftliche Funktionen der horti Romani*. Horn.
- T. P. Hillman (1993), "When Did Lucullus Retire?", *Historia* 42 211-228.
- T. P. Hillman (1994), "*Hodie apud Lucullum Pompeius cenat*. Neglected History at Plutarch, *Lucullus* 41, 4-7", in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. 7. Bruxelles 190-201.
- V. Jolivet (1987), "*Xerxes togatus*. Lucullus en Campanie", *MEFRA* 99, 875-904.
- A. Keaveney (1992), *Lucullus. A Life*. London.
- L. Landolfi (1990), *Banchetto e società romana. Dalle origini al I sec. a.C.* Roma.
- E. W. Leach (2004), *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*. Cambridge.
- E. Narducci (1989), *Modelli etici e società. Un'idea di Cicerone*. Pisa.
- W. Rinkewitz (1984), *Pastio villatica. Untersuchungen zur intensiven Hof-tierhaltung in der römischen Landwirtschaft*. Frankfurt-Main.
- S. C. R. Swain (1992), "Plutarch's Characterization of Lucullus", *RhM* 135 307-316.
- S. Treggiari (1999), "The Upper-Class House as Symbol and Focus of Emotion in Cicero", *JRA* 12 33-56.
- M. Tröster (2004), "Aspetti della tecnica biografica di Plutarco. A proposito della τρυφή di Lucullo", *Maia* 56 483-499.
- M. Tröster (2008), *Themes, Character, and Politics in Plutarch's Life of Lucullus. The Construction of a Roman Aristocrat*. Stuttgart.
- J. Van Ooteghem (1959), *Lucius Licinius Lucullus*. Bruxelles.
- A. Wallace-Hadrill (1998), "*Horti* and Hellenization", in M. Cima, E. La Rocca (eds.), *Horti Romani. Atti del convegno internazionale*. Roma 1-12.
- A. Zaccaria Ruggiu (1995), *Spazio privato e spazio pubblico nella città romana*. Roma.
- G. Zecchini (1995), "Sallustio, Lucullo e i tre schiavi di C. Giulio Cesare (due nuovi frammenti delle *Historiae*?)", *Latomus* 54 592-607.

(Página deixada propositadamente em branco)

A SICÍLIA E A CILÍCIA NA VIDA DE CÍCERO

VIRGÍNIA SOARES PEREIRA
Universidade do Minho

Abstract

Rome has always been Cicero's land of election. He used to believe it was the only possible place where he could feel accomplished as a politician. However, apart from the time dedicated to his studies and his exile, there were two moments when he had to leave the city for more than a year: first, as a questor in Sicily; later, as the governor of Cilicia. The present study revisits these two places through the eyes of Arpinate.

Keywords: Caelius Rufus, exploitation of the provinces, Sicily, Cilicia, theft of works of art, *Verrines*.

Palavra-chave: Célio Rufo, Cícero, Cilícia, exploração das províncias, roubo de obras de arte, Sicília, *Verrinas*.

1. Introdução

Cícero não nasceu em Roma, mas Roma foi o centro da sua vida. Com reconhecida clarividência, ou puro instinto, sentia que só na capital do mundo podia desenvolver plenamente a sua actividade política, pois só aí lhe era possível ver e, acima de tudo, ser visto. E na verdade, à parte o tempo em que, ainda jovem, viajou até Atenas e Rodes para completar a sua formação, e ainda à parte o tempo em que foi forçado a seguir o caminho do exílio, apenas por duas vezes a vida lhe ditou a necessidade de deixar a Cidade: primeiramente, quando exerceu o cargo de questor na Sicília e, depois, quando se viu obrigado a partir como procônsul para a distante província romana da Cilícia, na Ásia Menor.

A presente comunicação pretende visitar, através das impressões do Arpinate, estes dois espaços tão ligados à sua vida.

2. Cícero e a Sicília

O primeiro cargo desempenhado fora de Roma por Cícero foi o de questor, no ano de 75, em Lilibeu (na Sicília). Esta província ficara, desde o final da primeira guerra púnica, sujeita ao pagamento de um tributo, uma espécie de dízima, estabelecida de acordo com a *lex Hieronica*, que a obrigava a enviar anualmente para Roma 10% da sua produção agrícola, e a vender ainda mais,

quando fosse necessário. Ao questor em exercício competia fixar o preço dos produtos.¹ No exercício do seu cargo, Cícero, além de assegurar o fornecimento e o transporte do cereal para a capital, negociou um preço justo e os Sicilianos agradeceram, reconhecidos. Por outro lado, fez chegar a Roma, num momento de grave crise de abastecimento, grandes quantidades de trigo, conseguindo, com esta medida, fazer baixar os preços. A sua actuação, considerada em ambos os casos meritória, acabaria por ter efeitos benéficos no seu prestígio posterior.

O Arpinate recorda esta primeira estada na Sicília num conhecido passo do discurso *Pro Plancio*, no qual relata um episódio sucedido quando regressava a Roma, no final do cargo: *Estava convencidíssimo de que o povo de Roma se iria desfazer em agradecimentos e louvores*. Todavia, ao chegar à estância balnear de Putéolos, no auge da época turística, ficou desconcertado quando alguém, desejoso de novas, lhe pergunta se acaba de chegar de Roma. Respondeu-lhe que regressava da sua província. “Pois claro”, retorquiu o interlocutor, “estiveste em África.” “Não”, observou Cícero, irritado, “estive na Sicília”. “Então não sabes que ele foi questor em Siracusa?”, acrescentou ainda outro. Que havia de fazer? *Destiti stomachari...*

Ainda jovem e muito ufano do seu cargo de questor em Lilibeu, Cícero pensava que em Roma não se falava de outra coisa a não ser da sua questura...

Data igualmente desta sua primeira estada na Sicília o episódio bem conhecido da descoberta do túmulo de Arquimedes de Siracusa, o famoso geómetra grego que morrera vítima do cerco de Marcelo à cidade siciliana. Referindo-se a este achado, no Livro V das *Tusculanas*, Cícero conclui com evidente orgulho:

*E assim a cidade mais ilustre da Grécia, outrora também a mais culta, teria ignorado o túmulo que conservava a memória do mais ilustre dos seus cidadãos se um indivíduo de Arpino o não tivesse dado a conhecer.*²

Mas a ocorrência mais indelevelmente ligada à vida de Cícero naquela província relaciona-se com o aristocrata Verres, o conhecido governador que, durante os três anos da sua propretura (de 73 a 71 a.C.), roubou, perseguiu, torturou e assassinou grande número de Sicilianos, por “amor” à arte.

Cícero deixara a província no ano de 74. Três anos mais tarde, os Sicilianos decidem apresentar queixa contra Verres e pedem o apoio do antigo questor como advogado de acusação. A forma como o orador ultrapassou as dificuldades e os impedimentos jurídicos que a defesa de Verres, liderada por Hortêncio, maquinou, foi insuperável e digna de registo (Everitt 2004: 99-104). Constituído acusador oficial de Verres, regressa à província, nos inícios

¹ Veja-se H. de la Ville de Mirmont 1960: VI-XI (Notice de J. Martha).

² Veja-se, sobre este episódio, V. S. Pereira 2005: 75-84.

do ano 70, para proceder a pesquisas e ao inquérito judicial, e reúne, em tempo recorde, as provas e os testemunhos que condenarão o governador.

Constituem principal fonte de referência sobre o desenrolar deste caso as *Verrinas*, nomeadamente a *actio secunda*, organizada em cinco discursos, dos quais os mais conhecidos são o *De signis* (com importantes registos dos tesouros artísticos da ilha) e o *De suppliciis* (sobre a crueldade desumana do pretor).³

As inquirições de Cícero e a sua pena acusatória revelaram uma realidade difícil de esquecer: a Sicília viu-se espoliada, ao longo dos três anos da propretura de Verres, do seu incomparável património cultural, histórico e religioso. Para que não restassem quaisquer dúvidas, o orador coloca diante do leitor, de modo sistemático (e retórico), duas Sicílias: a Sicília antes da pretura de Verres (*ante Verrem praetorem*) e a Sicília depois de Verres. O *De sign.* 132 é bastante sintomático a esse respeito. Pela sua riqueza artística, a Sicília era um verdadeiro museu a céu aberto. Ora naquele passo o orador assevera que os guias de então (os chamados *mystagogoi*, ou *periegetai*) tinham alterado a sua forma de mostrar aos visitantes e turistas os objectos de arte; anteriormente, davam a ver o lugar de cada peça e a própria peça; agora assinalam o lugar donde a mesma foi levada (roubada)...

Em dado passo (*De sign.* 74), falando da Sicília artística antes de Verres, Cícero lembra como, durante a sua questura, os Sicilianos o levaram a ver em primeiro lugar, por ser objecto de grande reverência local, a célebre estátua de bronze de Diana, em Segesta, que, roubada pelos Cartagineses, fora devolvida à cidade, no final da terceira guerra púnica, pelo jovem Cipião Africano, com grande contentamento do povo.⁴ Quatro anos depois, viu uma Sicília arruinada e votada ao abandono, como se tivesse sido vítima de uma guerra (*De frum.* 47):

Quando, quatro anos depois, regresssei à Sicília, pareceu-me tão afectada quanto costumam estar aquelas terras que foram vítimas de uma feroz e contínua guerra. Os campos e as colinas que eu vira, antes, tão cuidados e verdejantes, via-os agora de tal forma devastados e abandonados, que o próprio campo parecia sentir a falta de um cultivador e chorar o seu senhor.

O passo acabado de transcrever aproxima-se de outros que representam as continuadas pilhagens de Verres através de impressionantes imagens de guerra. Assim, os roubos praticados em Haluntium (§§ 51-52) são retratados desta forma: era tal o vaivém de quantos carregavam objectos de arte, que *quem presenciasse a cena, diria que o cavalo de Tróia tinha entrado na cidade e que ela fora destruída*.⁵

Ao saque somava-se o sacrilégio. Verres não recuava perante nada e decorou a sua própria residência com estátuas retiradas dos templos. Como regista

³ Recorde-se que os discursos da *secunda actio* não chegaram a ser proferidos em tribunal, dado que o réu se exilou na sequência da *prima actio*.

⁴ Sobre a pilhagem de obras de arte gregas pelos vencedores romanos (como Marcelo ou Mémio) e a sua devolução, veja-se, entre outros, J.-L. Ferrary 1988: 573-588.

⁵ Outras imagens de guerra podem ver-se, por exemplo, em *De suppliciis* 28, a respeito dos festins e da luxúria a que o propretor se entregava em Siracusa, comparados à batalha de Canas do deboche: *ut quiuis cum aspexisset, non ut se praetoris conuiuuium, sed ut Cannensem pugnam ne-*

Pollitt (1998:67), Cícero viu na casa do governador (na Sicília), quando lá se dirigiu a investigar o caso, duas belíssimas estátuas pertencentes ao templo de Hera em Samos e que agora ornamentavam o implúvio da casa: *as duas estátuas que agora estão sós no átrio, abandonadas pelas outras estátuas, aguardam um comprador de bens confiscados.*

De todos os discursos das *Verrinas*, é sobretudo no *De signis* que a veemente denúncia dos roubos é servida por uma contundente veia irónica. Ficaram célebres alguns dos seus ditos espirituosos, caricaturas, jogos de palavras, hipérbolos, tiradas verrinosas, em suma, tudo quanto caracteriza o humor ciceroniano, posto ao serviço de uma causa: mostrar a mania artística e a rapacidade de Verres. Como afirma em citadíssimo passo (*Sign.* 53), o que Verres fez na Sicília, roubando tudo e todos, foi um verdadeiro *euerriculum*, isto é, uma autêntica “varridela”!⁶

Em boa verdade, nem tudo levou o governador. Numa das suas acções, invadiu o sacrário de um particular (o mamertino C. Heius) e de lá retirou todas as estátuas que o ornamentavam, confeccionadas em mármore do maior valor, deixando apenas uma, tosca, de madeira, muito antiga, a estátua da *Bona Fortuna* (§ 7): *Éam iste habere domi suae noluit* (*A essa o réu não a quis ter em casa*), comenta o orador, com estudada ironia. E assim denegriu a figura do réu.

À parte momentos como estes, de sabor anedótico, que contribuem para aligeirar a eventual monotonia resultante do relato continuado, repetitivo quase, de tantos desmandos perpetrados pelo famoso propretor,⁷ as *Verrinas* fornecem preciosa informação sobre os abusos da administração provincial de Roma – que tão responsável foi pela imagem negativa do imperialismo romano –, sobre a história da arte e sobre os roubos de obras de arte na Antiguidade. A peroração do *De suppliciis* – que funciona igualmente como o fecho majestoso das *Verrinas* –, é brilhante a este respeito. Apostado em produzir um grande efeito patético, o orador termina o seu libelo acusatório invocando a protecção dos deuses, não para proteger o réu, como era costume, mas sim para atingir o acusado. Invoca então todos os deuses que foram pilhados e ultrajados por Verres e pelos seus homens de mão. A lista é quase interminável...

3. Cícero e a Cilícia

Em virtude da *Lex Iulia de prouinciis*, que, para evitar situações de clara corrupção eleitoral, requeria um mínimo de cinco anos desde o termo do exercício de uma magistratura antes que um ex-magistrado pudesse exercer o

quittiae uidere arbitraretur.

⁶ Um outro trocadilho digno de nota: no *De iurisdictione Siciliae* 154, Cícero regista que há no fórum de Siracusa uma estátua do filho de Verres, de pé e nu, e uma outra do próprio Verres, que, “do alto do seu cavalo contempla a província que ele pôs a nu”.

⁷ O próprio orador se preocupa (retoricamente?) desta monotonia, como se vê em *Frum.* 10 e 103 (Catherine Steel 2007: 37).

cargo de governador de uma província, Cícero teve de ir para a Cilícia, se bem que a contragosto, como procônsul.

Acompanhavam-no o irmão Quinto, que dera provas de grande capacidade no governo da província da Ásia, o filho e o sobrinho, e ainda o staff de apoio necessário ao exercício das funções que o aguardavam, bem como escravos seus de confiança, como Tirão. Em Roma ficava Célio Rufo, um jovem amigo que se encarregaria de lhe enviar, com pontualidade e espírito criticamente divertido, as últimas novidades que surgiam a cada passo.⁸

A rota seguida pelo Arpinate a caminho da Cilícia é fácil de traçar, graças às contínuas cartas enviadas durante a viagem a familiares e amigos.⁹ Deixou Roma a 1 de Maio de 51 e chegou à província, entrando por Laodiceia, a 31 de Julho.¹⁰ Deixá-la-á exactamente um ano depois, a 30 de Julho de 50. Durante este tempo, dois pesadelos o atormentaram: a eventualidade de ser atacado pelos Partos e a hipótese de ver prolongado o exercício do cargo para lá de um ano (Chr. Habicht 1990:60). E é, de facto, sem entusiasmo que toma conta da província, pois o cargo forçou-o a ausentar-se de Roma justamente quando mais queria estar lá, no âmago da agitação política. Sente falta do ambiente que se vive na capital do mundo, verdadeiro “lugar de glória”:

*Em suma, não é isto que me falta: a ribalta, o fórum, a cidade, a minha casa, todos vós, é isto que me falta.*¹¹

Dirá na mesma carta que não tenciona prolongar o seu proconsulado por mais de um ano e começa desde logo a pressionar os amigos, pedindo a todos, com insistência, que tudo façam para não ter de permanecer na província mais tempo do que o estritamente necessário. E a insistência é tanta que chega a ser deselegante (*Att.* 5.18.3): *Sed turpe est me pluribus uerbis agere tecum.*

Sobre o desempenho de Cícero como governador desta província romana, as opiniões divergem. A. Everitt (2004: 222) escreveu:

Apesar da sua irritação, Cícero mostrou-se à altura do desafio e demonstrou que, tal como durante a sua questura na Sicília, muitos anos antes, era um administrador capaz, dedicado e justo.

Outros críticos, na esteira de Mommsen, desvalorizam o real empenhamento do procônsul no exercício do seu cargo, asseverando que o fez mais preocupado com a fama e prestígio do que com o interesse dos seus administrados. Mas

⁸ Sobre este jovem Célio Rufo, leia-se G. Boissier 1976: 211-276.

⁹ Um ‘calendário’ com as etapas da viagem de Cícero, intitulado “Travel in the Roman Empire: Cicero’s Administration of Cilicia (51/50 B.C.)”, da autoria de John Paul Adams, pode ver-se em: www.csun.edu/~hcf11004/travel.html

¹⁰ Em *Att.* 5.15.1 pede ao amigo que assinale esta data (31 de Julho de 51) como o início do seu proconsulado.

¹¹ *Att.* 5.11.1. Sobre as saudades de Roma e o desejo da *lux rei publicae* por parte de Cícero, veja-se M.-J. Kardos 1997: 163-164 e passim.

as cartas desse período revelam uma real preocupação com os problemas que afectavam os habitantes da província, desde sempre cruelmente explorados por governadores ou investidores sem escrúpulos (Chr. Habicht 1990: 60-61 e nota 29).

Quando partiu para a província, Cícero levava já na bagagem alguma experiência e também um conhecimento reflectido sobre o que deveria fazer um governador romano. Por experiência, fora já um escrupuloso questor e sabia o mal que a administração de Verres fizera à Sicília; do ponto de vista da sua preparação teórica, igualmente, porque cerca de dez anos antes, em 60 a.C., quando o irmão Quinto viu prorrogado o seu cargo de procônsul da Ásia, Cícero lhe fornecera indicações sobre o que entendia ser um bom governador. Como então defendia (*Ad Quint.* 1.1.24), acreditava que “todos os esforços dos administradores devem tender a que os seus administrados sejam tão felizes quanto possível [...]”.

Quando proferiu a *Pro lege Manilia*, o discurso em defesa da atribuição a Pompeu do comando do exército na Ásia, por mais de uma vez o orador lembrou a má reputação de que sofriam os Romanos em resultado das pilhagens e da rapacidade dos seus governadores, militares e cobradores de impostos. Na sua opinião, o ódio que os povos estrangeiros nutrem pelos romanos é resultado “da cobiça e das injustiças daqueles que nós enviámos para estes países com um comando, nestes últimos anos” (§ 65).

Conhecedor do que o anterior governador fizera na Cilícia, distanciou-se dessa prática. Em *Att.* 5.16.2, descreve a forma entusiasta como ele e os seus colaboradores têm sido recebidos, pelo facto de terem prescindido de todas as benesses que o exercício do cargo rendia.¹² Comunica então ao amigo, em tom um tanto ambíguo, talvez irónico:

Por isso de todos os campos, de todas as aldeias ou casas as pessoas acorrem ao meu encontro com uma afluência incrível. Palavra! A nossa chegada provocou uma autêntica ressurreição da justiça, da contenção, da clemência, por parte do teu amigo Cícero, e a coisa ultrapassou a expectativa de todos.

O caso das panteras é igualmente demonstrativo desta preocupação em administrar a província com equidade e justiça. O amigo e informador Célio dirigira-lhe cartas reiteradas a pedir que lhe conseguisse os referidos animais, pois pretendia realizar jogos dignos de louvor durante a sua

¹² As populações tinham o hábito, ou a obrigação, de fazer despesas para sustentar o governador e a sua comitiva, algo que Cícero rejeitou. Apesar disso, não perdeu dinheiro. Como C. Steel observa 2007: 47, n. 23: “Famously, Cícero himself accumulated 2.200.000 sesterces by the end of his governorship of Cilicia ‘saluis legibus’ (*Fam.* 5.20.9)”.

edilidade.¹³ Aos pedidos de Célio, o orador respondeu, com graça e ironia (*Fam.* 2.11.2):

Quanto às panteras, os caçadores profissionais estão a tratar do assunto, por recomendação minha. Mas a escassez do produto é espantosa e aquelas de que dispomos queixam-se amargamente, ao que se diz, por serem os únicos seres da minha província vítimas de perseguição. Por isso, consta que decidiram sair da província e foram para a Cária.

Cícero, que tinha perfeita consciência de que o mau governo trazia graves prejuízos aos interesses do estado romano, não estava na disposição de atender a tal pedido. Encontrara a província em triste estado, o exército desmoralizado, os provinciais pressionados e a reclamar justiça (Grimal 1993: 283). Por isso, tudo fez para se demarcar da administração anterior, de Ápio Cláudio Pulcro (irmão do famigerado Clódio), que praticamente levou à falência os contribuintes locais (*Att.* 5. 15 e 5.16).

Do ponto de vista militar, o procônsul teve de enfrentar e conter a ameaça dos Partos, mas a força bélica de que dispunha era exígua, tanto mais que o antecessor lhe sonegara três coortes (*Fam.* 3.6). A Cilícia era uma província extensa e, durante o governo de Cícero (F. R. Cowell: 368), “acompanharam-no duas legiões e uns modestos oito milhões de sestércios para despesas.” Todavia, antecipando-se a um provável ataque dos Partos, conseguiu deter uma pequena incursão e veio mesmo a gabar-se de, com a sua presença militar por perto, ter dado confiança a Cássio Longino, que então governava a Síria, para atacar o inimigo e defender a província.

Ainda neste campo, Cícero granjeou fama como general numa campanha punitiva contra os Cilicianos livres (os *Eleutherocilices*, como se lê em *Att.* 5.20.5), tribos que viviam nas montanhas e não reconheciam a soberania de Roma, tendo mesmo sido aclamado *imperator* pelos seus soldados (Everitt 2004: 229). Com alguma presunção, chegou a pensar que o Senado faria acções de graças solenes e lhe concederia o Triunfo, ou ao menos uma Ovação, em reconhecimento dos seus sucessos militares, mas tal não veio a acontecer (F. R. Cowell, p. 369), talvez porque o tempo para o fazer coincidiu com o início do ano de 49, quando teve começo a guerra civil entre César e Pompeu.

O relato dessa campanha, exarado na citada carta a Ático em registo auto-irónico e humorístico (5.20), é bem ilustrativo do seu regozijo pela façanha:

Aqui [sc. nos montes Amanos], a 13 de Outubro, infligimos grandes baixas ao inimigo: conquistámos e incendiámos locais militarmente muito bem protegidos, assumindo Promptino o comando durante a noite e eu durante a manhã. Saudaram-me como imperator. Estivemos alguns dias acampados perto de Isso, no exacto local onde Alexandre, imperator haud paulo

¹³ *Fam.* 8.4.5: *Item de pantheris, ut Cibyratas accersas curesque ut mihi uebantur.* Esta carta, de Célio a Cícero, está datada de 1 de Agosto de 51. Célio volta ao assunto na carta *Fam.* 8.9.3.

*melior quam aut tu aut ego, um general consideravelmente melhor do que tu ou eu, atacou Dario.*¹⁴

Nesta campanha, Cícero atacou e cercou Pindenisso, a praça-forte dos rebeldes, tendo-se estes rendido nas Saturnais, a 17 de Dezembro. Ao narrar o acontecimento (*Fam.* 5.20), Cícero lamenta, de forma irónica, não ter conseguido a vitória sobre uma cidade que ostentasse um nome de retumbante prestígio como a Etólia ou a Macedónia...¹⁵

No capítulo da administração da justiça, da qual muito se orgulhava, o governador sublinha o seu zelo em muitas das cartas da Cilícia,¹⁶ pois sempre se empenhou em tratar com equilíbrio as tensões entre as partes envolvidas. No tocante à cobrança de impostos – matéria sempre difícil de solucionar – conseguiu, com equilibrado sentido de justiça, contentar não apenas os contribuintes mas também os publicanos.¹⁷

No final de um ano assim preenchido, Cícero deu por concluído o exercício do seu cargo de governador da Cilícia no verão do ano 50, nem um dia mais além do tempo a que estava obrigado. Chegou a Brundísio nos finais de Novembro, depois de se deter um pouco em Rodes e Atenas. A sua mulher, Terência, foi ao seu encontro na praça do mercado.

Estes e outros dados relativos ao governo da Cilícia têm apenas uma fonte de informação: as cartas que, durante o tempo do exercício do cargo, Cícero trocou com amigos como Célio ou Ático, ou com figuras de relevo da política militar como M. Catão, ou Cássio, ou o tribuno C. Curião.

4. Conclusão

A Sicília e a Cilícia. Que imagem nos ficou destes espaços e paisagens?

Contrariamente ao que supúnhamos de início, Cícero apresenta-se pouco preocupado em descrever o que viu durante as suas deslocações pela província. “Desterrado” num longínquo lugar de que poucos ouviram falar, a Cilícia, os seus interesses estão dirigidos para a narração dos factos e dos problemas que teve de enfrentar, não para a descrição dos lugares. O mesmo se verificou com os textos referentes à pretura da Sicília e ao caso Verres, apesar das visitas a tantas

¹⁴ Em *Fam.* 15.4, Cícero pede a Marco Catão que junto do Senado favoreça a sua pretensão de ver-lhe concedido o louro da glória e o triunfo. Idêntico pedido ocorre na carta *Fam.* 15.10, dirigida a C. Marcellus, cônsul, ou na carta *Fam.* 15.13, ao cônsul L. Paulo.

¹⁵ “*Qui, malum! Isti Pindenissitae qui sunt?*” inquires, “*nomen audiui numquam.*” *Quid ego faciam? Non potui Ciliciam Aetoliam aut Macedoniam reddere.*

¹⁶ Veja-se, por exemplo, *Fam.* 15.4.1, a Marco Catão. Sobre esta carta, e os seus dotes narrativos, ver G. O. Hutchinson 2002: 86-107.

¹⁷ A. Everitt 2004: 232-233 lembra como Marco Bruto, que fazia figura de homem impoluto e austero, emprestara grandes somas de dinheiro ao juro elevadíssimo e ilegal de 4% ao mês. Bruto, que além do mais era senador e, por isso, estava impedido de emprestar dinheiro a juros, enfrentou dificuldades em receber o empréstimo e recorreu à ajuda de Cícero, que foi dilatando a solução e não agiu com a clareza necessária, ao que parece.

idades e a tantos espaços de arte. Num caso como noutro, Cícero revelou-se, isso sim, um exímio narrador. Mas não era este o objectivo da comunicação.

Bibliografia

- G. Boissier (1976), *Cicéron et ses amis. Étude sur la société romaine du temps de César*. Hildesheim – New York, Georg Olms [1865]
- F. R. Cowell (s.d.), *Cícero e a República Romana*. Trad. de Maria Helena Albarran de Carvalho. Lisboa, Editora Ulisseia.
- A. Everitt (2004), *Cícero: uma vida*. Trad. de Maria José Figueiredo. Lisboa, Quetzal Editores.
- J.-L. Ferrary (1988), *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique*. École Française de Rome, Palais Farnèse.
- P. Grimal (1993), *Cicéron*. Paris, Fayard.
- Chr. Habicht (1990), *Cicero the Politician*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- G. O. Hutchinson (2002), *Cicero's Correspondence*. Oxford, Clarendon Press.
- M.-J. Kardos (1997), *Lieux et lumière de Rome chez Cicéron*. Paris – Montréal, L'Harmattan.
- V. S. Pereira (2005), “Cícero e a descoberta do túmulo de Arquimedes”, *Boletim de Estudos Clássicos* 44 75-84.
- J. J. Pollitt (1998), *The art of Rome (c. 753 b.C. – a.D. 337). Sources and documents*. Cambridge, Cambridge University Press.
- C. Steel (2007), “The Rhetoric of the *De frumento*”, in J. R. W. Prag (ed.), *Sicilia Nutrix Plebis Romanae. Rhetoric, Law and Taxation in Cicero's Verrines*. London, University of London, 37-48.

(Página deixada propositadamente em branco)

PÍNDARO E HORÁCIO FACE A FACE

MARIA MAFALDA DE OLIVEIRA VIANA
Universidade de Lisboa
viana.mafalda@sapo.pt

Résumé

L'espace poétique de la *recusatio* au *carmen* 4, 2 d'Horace accueille de façon particulière l'œuvre de Pindare. Le poète latin, en même temps qu'il dit de Pindare qu'il est un poète qu'on ne peut pas *émuler*, poursuit la recherche du sens des vers de celui-ci. Nous croyons que ce discours ambigu est celui d'une sincère modestie qui essaye de transmettre et de *traduire* de façons diverses le texte de Pindare.

Mots clés: *aemulatio*, Horace, Pindare, poésie lyrique, traduction.

Palavra-chave: *aemulatio*, Horácio, Píndaro, poesia lírica, tradução.

Quando Horácio regressa à lírica, escrevendo o livro 4 das odes, podemos hoje dizê-lo, estava assegurada a perenidade de um *monumentum*, cuja durabilidade tem origem no compromisso de quem, ao exprimir o seu desejo em *crescam laude recens*, está consciente de que a grandeza de um poeta se mede pela capacidade de aparecer sempre novo ao longo dos séculos. *Pindarum quisquis studet aemulari* ostenta o desprendimento (mesmo se laboriosamente *ingido*) de quem fortalecera a língua latina com os antigos ritmos arcaicos da lírica de Alceu e Safo. Regressa mais grave, em plena maturidade e muito embora o exercício de *recusatio* da ode 4, 2, ou a expressão de uma pelo menos aparente humildade de quem recua perante a grandiosidade do modelo grego pudessem induzir no leitor a ideia de que o poeta sente a dificuldade própria da inexperiência ou incapacidade pura e simples como poeta, a largueza e o à vontade com que maneja a língua latina para exprimir de forma multifacetada o que é a poesia pindárica obrigam-nos a um recuo. A sua humildade é a da abelha laboriosa. Mestre no labor do pormenor, só ela conhece de que é feita a abundância e multiplicidade de reflexos da poesia de Píndaro e sabe que dizer-se desse poeta que ele é inimitável é coisa justa e própria de quem na sua arte é um *princeps*.

O contexto histórico do mundo grego arcaico, que implica o significado da obra poética de Píndaro, não tem paralelo em épocas posteriores e dificilmente alguma vez se repetiria. Mesmo nas relações entre patrono e poeta não há uma equivalência estreita entre um e outro espaço: a lírica de Píndaro estava socialmente implantada como parte de uma tradição na qual os papéis do poeta e do patrono eram bem conhecidos. Por outro lado, o poeta, ainda que nem

sempre o faça de forma muito clara, mostra frequentemente alguma relutância em imitar o lírico grego, pois prefere a *aemulatio*; com efeito, Horácio, então autor de três livros de odes, embora em muitos casos mostre conhecer bem a lírica de Píndaro, prefere apresentar-se como o poeta que adaptou aos ritmos da língua latina os versos eólicos, experimentando nela possibilidades de alargamento a novos ritmos onde sintetiza uma cadência de vida humana pautada pela consciência justa da necessidade de um fim (2, 14, 21-24):

*linquenda tellus et domus et placens
uxor, neque harum, quas colis arborum
te prater inuisas cupressos
ulla breuem dominum sequetur.*

*a terra se deve deixar, a casa e a complacente
esposa; e dessas árvores que cuidas,
fora o mal visto cipreste, a ti,
breve senhor, nem uma te acompanhará*

Apesar de ser comum a justeza dos versos que se abstêm de dizer mais do que o estritamente necessário, outro e diverso é o modo lírico do *carmen* 4, 2, onde o nome de Píndaro é suficiente para mover a disponibilidade do leitor, que deverá abrir-se ao espaço psicológico do lirismo que modela a vida de acordo com a claridade dos grandes espaços abertos, lugar de triunfo e celebração festiva – tudo o que decerto justificaria o termo *magnificentia* usado por Quintiliano (*I.O.* 10,1,6) para classificar a obra de Píndaro. É certo que não voltaria a repetir-se o contexto específico da lírica arcaica de Simónides, Baquíides e de Píndaro, mas o regresso de Augusto, ausente em campanha na Gália, e todo o aparato dos festejos devidos à sua celebração pareciam conter os ingredientes necessários a uma composição deste estilo. Além disso, poucos anos antes, Horácio compusera o *Carmen Saeculare* a pedido do imperador que, após a morte de Virgílio, procurava restaurar os Jogos Seculares em 17 a. C., inaugurando desta forma uma nova idade para Roma. E embora o convívio com um Horácio desprendido nos habitue a encontrar nos seus versos a cadência de vida, a mesma capacidade da justa e sintética medida com que a canta na sua *aurea mediocritas* servia agora no *Carmen Saeculare* para glorificar a *Roma aeterna*¹. Assim terá parecido a Júlio ao sugerir-lhe a composição de uma ode para integrar os festejos do regresso de Augusto. A Júlio é por isso dirigida a ode 4, 2, mas ao pedido deste responde o poeta em forma de *recusatio*. Recusa de compor uma ode ao modo de Píndaro: mas em que sentido? Porque o poeta – que se orgulha de ter conduzido aos ritmos itálicos os versos eólicos

¹ Tanto o carme horaciano como os epinícios de Píndaro são cantos corais pensados para uma apresentação pública perante uma audiência; para uma equivalência de elementos, v. M. Putnam (2000), *Horace's Carmen Saeculare. Ritual, Magic and the Poet's Art*. New-Haven and London, 104-112.

– se acha incapaz, ou, como sugere E. Fraenkel², porque o poeta consideraria desapropriada uma ode pindárica para este contexto? De acordo com esta interpretação são lidos os versos 45-48, onde há reconhecidamente uma quebra no tom dos versos anteriores. Adequado à ocasião seria o singelo ‘*o sol / pulcher, o laudandè*’.

Porém, não nos parece que devamos levar sempre a sério as afirmações do poeta, quando ele recusa determinada atitude. Píndaro, ao recusar explicitamente o caminho longo, optando por um caminho breve, fá-lo numa ode com 299 versos³, pelo que deverá o leitor procurar outro sentido que não seja o de uma recusa pura e simples. A leitura do pormenor leva-nos a pensar que a *recusatio* tem muito de pose literária, situação de que outras odes dão testemunho e tem enquadramento adequado, porquanto o poeta se insere num movimento de poesia que vê em poetas alexandrinos sofisticados como Teócrito e Calímaco o seu modelo; no entanto, servindo-se de um *topos* que bem conhece, o poeta não deixa de ser sincero na afirmação inicial. Por outro lado, como atitude literária, está em causa também uma opção do poeta que põe em confronto a figura forte e pesada dos touros e das vacas e a de um ligeiro *uitulus* (53-56). A influência da escola alexandrina que recusa a poesia de grande fôlego é um dos aspectos a ter em conta na *recusatio*; no contexto específico da ode, onde se trata de aferir a possibilidade de Píndaro ser igualado, lembramos que a afirmação do poeta relativamente à narrativa de grande fôlego tivera já o seu início, entre outros poetas, com Píndaro: sem rejeitar categoricamente a tradição da narrativa épica, mas assumindo dela muitos elementos, ele indica um caminho novo para a narrativa, referindo-se-lhe mesmo, em alguns casos, de forma explícita⁴. Na imagem de Horácio, a ideia é a de um *uitulus*, um novilho que, muito embora aprenda a tornar-se independente da sua mãe, dela descende. Possibilidade que não anula inteiramente a anterior é a de pensarmos que se trata não de um confronto entre a narrativa de grande fôlego e a lírica, mas entre dois modos líricos: a lírica de Píndaro, majestosa, de que encontramos reflexo no *Carmen Saeculare*, e a lírica de cariz mais individualista⁵.

O problema com a forma de *recusatio* é que o poeta parece ora dizer, ora não dizer: na primeira estrofe, as palavras do sujeito parecem ser completamente dissuasoras da possibilidade de chegar perto de Píndaro; no entanto, no prosseguimento da leitura das estrofes subsequentes, o leitor depara com uma alusão minuciosa a Píndaro que, de forma dissimulada, se entretece por entre as palavras e a sintaxe que numa primeira leitura explanam as várias vertentes da sua obra. Ao antigo exercício de síntese feito por Píndaro, Horácio sobrepõe

² E. Fraenkel (1957), *Horace*, Oxford. 432-440.

³ *Pít.* 4, 247-248: μακρά μοι νεῖσθαι κατ’ ἀμαξιτόν· ὦρα / γὰρ συνάπτει· καὶ τινα / ὄϊμον ἴσαιμι βραχύ: “É longo para mim regressar pela grande via dos carros; a hora converge e também conheço uma via curta [...]”

⁴ A *Pítica* 4 é um bom exemplo do que dizemos. Cf. M.M.Viana, *Natureza e Arte. Leituras de Píndaro* (2005), Dissertação de Doutoramento. Univ. do Algarve, 147-207.

⁵ Lidos os versos à luz da estrofe 9, esta possibilidade parece-nos plausível. Cf. E. Romano (1991), *Le Odi, il carme secolari, gli epodi*, t. 2, commento. Roma, 857.

uma nova síntese. Com Píndaro se testemunha de forma privilegiada no género lírico um movimento paulatino de construção na sombra de um género panorâmico anterior, cuja narrativa dos já então antigos heróis os seus novos versos desafiam e reconfiguram em novo espaço, onde a longa narrativa não tinha já lugar. Como porventura não sem algum sentimento de rivalidade o maior lírico grego respondia à observação de Simónides segundo a qual o novo vinho não era ainda convincente⁶, Horácio, em diferente contexto, mas com não menor sentimento de *aemulatio* desafia agora, também ele, *tener uitulus*, um poeta seu contemporâneo, cuja poesia parecia ter, pelo contrário, o estatuto de *decem tauri*. Mas a analogia de Horácio não termina aqui; a expressão de rivalidade está enquadrada no *topos* da *recusatio*, que, neste contexto, serve ao poeta para exprimir um outro tipo de *aemulatio*: a do poeta latino que como nenhum outro conhece as limitações de se igualar um poeta como Píndaro. É o que fica claro logo na primeira estrofe. A imagem da aparatosa queda de Ícaro, que pretendia subir mais alto do que o devido, ajustada à tentativa de igualar o lírico grego parece-nos, neste contexto da literatura latina, atitude de quem considera a língua grega de Píndaro com a aura atemporal de uma *Ur-Sprache*, numa aurora irrepitível, no sentido em que esta seria intraduzível. Com tal atitude, o poeta parece dar razão àqueles a quem Cícero criticava por desprezarem antigos poetas como Ênio ou Pacúvio, preferindo ler as peças de Eurípidés (*De fin.* 1, 2, 4-5). A esta luz, parece justa a observação de Cupaiuolo que vê a *recusatio* como acto de sincera modéstia de quem está consciente de que a sua poesia não pode alcançar a altura da Musa pindárica⁷. Além da especificidade de Píndaro, poeta que não foi dos mais imitados ao longo dos séculos, o temperamento de Horácio e sobretudo a consciência de quem sabe como ninguém o que significa para a língua latina introduzir-lhe ritmos que lhe são alheios, permitem-nos enquadrar a justeza daquela presunção. No entanto, de forma até usual em Píndaro, após a negação, o poeta ocupa metade da ode com referência explícita à obra deste. Como interpretar o que parece ser inconciliável? O poeta grego é *immensus*; o carácter multifacetado dos seus versos não conhece medida, sendo nesse sentido inigualável. Mas será intraduzível? Que mais dizem os versos para além de uma leitura imediata que ali encontra a enumeração de várias vertentes da obra de Píndaro? Num artigo sobre a *recusatio* horaciana, Peter Smith refere-se a várias facetas de uma “ambivalência” de Horácio⁸. Considerando a justeza da observação, pensemos que o poeta ilude o leitor convencendo-o de que considera o poeta grego inigualável, mas na medida em que procura a reacção do *doctus* que conhece

⁶ Cf. frag. 97 (PMG) de Simónides: ἐξελέγχει νέος οἶνος οὔπω / < τὸ > πέρυσι δῶρον ἀμπέλου: “não convence o novo vinho ainda, a colheita da vinha dos últimos anos”, em cf. com *Ol.* 9, 48-49: αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ’ ὑμνων / νεωτέρων: “louva o vinho antigo e as flores dos hinos mais novos”.

⁷ F. Cupaiuolo (1967), *Lettura di Orazio Lirico*. Napoli 45-46. A. la Penna (1968), *Orazio e la Morale Mondana Europea*. Firenze 155-162, observa que ninguém como Horácio se dava conta da audácia do empreendimento

⁸ P. Smith (1968), “Poetic Tensions in the Horatian *Recusatio*”, *AJP* 89.1 56-65.

o processo literário em causa. Deste modo iludido o leitor, o poeta prossegue com a explanação da obra do lírico grego, com o que parece exprimir um sentimento enquadrável como antecedente da sensibilidade para questões de tradução conforme expressas em S. Jerónimo (*Ad Pamachium*, entre outras; *Prol. in libro Job*, 18), mas já visíveis em Cícero (*De fin.* 3,5). Neste caso, seria a tradução possível da obra de um poeta que, por ser *immensus* no fluir dos versos de múltiplos subentendidos, é por excelência o mais intraduzível dos poetas. É o que parece estar subjacente à estrofe 2. Perante a abundante torrente fértil de versos para os quais é difícil encontrar uma *mensura* que os domestique, Horácio não procura igualá-lo, o que seria imprudente. Mas também não se limita a presumir que é intraduzível a especificidade da língua de Píndaro. Ao mostrar-se consciente de que irrepetíveis são quer a língua específica de Píndaro, quer a língua que o antecede e bem assim o espaço comunitário que a alimenta – apercebendo-se portanto de que a sua apreensão profunda e sentida da obra de Píndaro é impossível de parafrasear –, aceita a historicidade do homem. Renuncia a uma tradução perfeita, ao mostrar-se disponível nos versos subsequentes para o exercício de abertura da sua língua àquilo a que P. Ricoeur se refere como “hospitalidade linguística”⁹: abertura da língua à compreensão do outro e do diferente e estrangeiro que são para a língua de Horácio o espaço e o tempo de Píndaro.

Procurando, pois, dizer em latim o que é essa língua única e intraduzível de Píndaro, Horácio move-se de modo ambivalente. O enunciado dos versos 13 e 14 lembra a formulação dos primeiros versos da *Olimpica 2* de Píndaro¹⁰, parafraseada na ode 1, 12, 1-4. Logo neste primeiro nível nos apercebemos de que o poeta se disponibiliza para esse “manifold act” que, segundo Steiner, preside a toda a leitura e compreensão profunda de um texto¹¹. À antiga pergunta de Píndaro, cuja formulação espera uma resposta em acusativo, Horácio responde com uma enumeração designativa do objecto do canto de Píndaro entre as estrofes 3-6; aqui vão sendo aludidos os vários géneros: o ditirambo, o hino, o epinício, o treno. No entanto, tal como no texto de Píndaro a resposta não fica completa nos termos estritos de um acusativo, no texto horaciano, por entre um discurso enumerativo cuja sintaxe é do tipo sujeito, verbo, complemento directo que parece resolver a questão do *objectum* do canto, um discurso também ele *immensus* é construído para funcionar de modo ambivalente: mais do que indicar o suposto objecto do canto pindárico, ele tece-se de forma a aludir, minuciosa mas subtilmente, ao texto de Píndaro. Tal é o modesto trabalho da abelha. A título de exemplo, na estrofe 5, o que parece ser referência neutra ao canto do epinício – alusão ao cavaleiro e ao atleta do pugilato, que beneficiam de um canto de valor superior a cem estátuas – na

⁹ P. Ricoeur (2004), *Sur la traduction : Sobre a Tradução* (2005), trad. M. Jorge Figueiredo. Lisboa, Cotovia, 23-53.

¹⁰ Píndaro, *Ol.* 2, 1-2: Ἀναξίφορμιγγες ὕμνοι, / τίνα θεόν, τίν' ἦρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαιδήσομεν; “Liras soberanas, ó hinos / que deus, que herói, que homem havemos de cantar?”.

¹¹ G. Steiner (1992), *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford, 1-50.

verdade significa mais do que o permitido pela estrita sintaxe: do discurso emerge a veemente recusa de Píndaro que nos primeiros versos da *Nemeia* 5 afirma o carácter móvel da sua arte, face à imobilidade da obra do escultor. Quando esperávamos que todas as possibilidades de significado implicadas na estrofe 2 associadas à imagem da água estivessem esgotadas, a referência à ode pindárica na estrofe 5 retoma a simbologia anterior, agora associada ao movimento esquivo das águas – simbologia essencial nas odes de Píndaro. Figuras marinhas como Tétis e outras Nereides, cuja simbologia está associada à mobilidade das águas, são elementos importantes na linguagem de Píndaro: na *Nemeia* 5, as qualidades de Hipólita, a heroína do discurso móvel e enganador, são as mesmas do discurso do poeta e da marinha Nereide, a que dificilmente se deixa apanhar, pois conhece a arte de tomar múltiplas formas. O mesmo valor se encontra na simples alusão à Químera, na estrofe 4.

Além destes aspectos, também na construção dos espaços na composição entra toda uma tradição poética cujo expoente é visível em Píndaro. Vários autores, com diferença de pormenor, consideram que a ode 4, 2 apresenta duas partes perfeitamente equilibradas em correspondência recíproca, intercaladas por duas estrofes intermédias de confronto entre Horácio e Píndaro – a abelha e o cisne –, confronto com reflexo ainda na comparação entre a poesia simbolizada pelo touro e pelo novilho. Assim, poderíamos entender a primeira parte da ode como espaço da composição equivalente ao da narrativa mítica nos epínícios. Não será afinal o estatuto de poeta inigualável de Píndaro suficiente para que possamos enquadrá-lo na ode com o estatuto de herói? Tal como sobre o novo herói da narrativa mítica se diz que *laurea donandus Apollinari* (9), a César, em novo espaço, se diga *o sol / pulcher, o laudande* (46-47). Deste modo estariam presentes já no poeta romano os primeiros indícios do tipo de leitura sistematizada no século XIX, por Boeckh e Dissen, que interpretam o mito em Píndaro com função alegórica de relação com o atleta / tirano elogiado.

Por fim, a *translatio* horaciana deixa ainda bem evidenciada a figura da primeira pessoa em *Ego apis Matinae*, a meio do verso 27, de forma a marcar uma paragem no ritmo sintáctico anterior¹². Como em Píndaro, a referência ganha força significativa na medida em que ressoa no restante corpo da composição; na última estrofe, cuja sofisticada elaboração significa para além do efeito decorativo, é, pois, reenquadrada a afirmação de modéstia. A descrição do *uitulus*, cuja simbologia o sujeito tomara para si, reúne alguns termos da antiga descrição de um cavalo no canto 23 da *Ilíada*, que tem também na frente uma marca branca arredondada como a lua. Mas que traz implícito a alusão? A apropriação dos versos não é passiva. Além da sua figura, este cavalo tinha a particularidade de seguir à frente, parecendo libertar-se de Diomedes. Com efeito, a configuração do texto homérico (*Il.* 23, 448-472) parece sugerir que, primeiro, um só cavalo vinha à frente, referindo-se só posteriormente, e após alusão ao dano presumivelmente sofrido na planície pelas éguas, aos cavalos de Diomedes, vencedor. A alusão a este episódio em Mosco (2, 80-87) para

¹² Cf. Píndaro, *Nemeia* 1, 33.

descrever o touro em que Zeus se transformara para seduzir Europa confirma o mesmo movimento de libertação, porquanto o touro se distingue da manada por estar fora do estábulo e não estar preso ao trabalho da charrua. A imagem de Horácio refere-se assim simultaneamente a Píndaro, que, como o cavalo, da lei da narrativa épica se liberta, e a Horácio, *tener uitulus*, que recusa o pedido de Júlio, justamente o autor de uma *Diomedea*.

Não será esta uma atitude equivalente à de um tradutor que disponibiliza a sua língua e de forma multimodal procura compreender o texto que lhe é estranho? A expressão de sincera modéstia que Cupaiuolo encontra na *recusatio* horaciana não nos parece incompatível com o lugar de Horácio entre os poetas latinos. Que pelos séculos os seus versos conheçam merecida expressão renovada na cultura ocidental não constitui obstáculo a que na sua ode 4, 2 Horácio abra um espaço largo, onde, novos, os versos do maior lírico grego crescem e se expandem.

(Página deixada propositadamente em branco)

VIRGÍLIO E A INVENÇÃO DA PAISAGEM SIMBÓLICA

LUÍS M. G. CERQUEIRA
Universidade de Lisboa

Abstract

Virgil's landscape is used, an innovative way in ancient literature, as a literary resource, an element rather active than passive, closely connected with the character's psychology and with the action, working together with other literary procedures towards an artistic creation of great unity and aesthetic effectiveness.

Keywords: *Aeneis*, Virgil's landscape, Virgil's literary art.

Palavra-chave: *Eneida*, arte literária de Virgílio, paisagens de Virgílio.

A utilização da paisagem na obra de Virgílio é uma novidade na literatura antiga. Nos seus modelos mais óbvios, a paisagem era “o resto”, discreto pano de fundo de que se destacavam os vultos grandiosos dos heróis homéricos, Arcádia utópica, refúgio literário de almas sensíveis, espaço idealizado adequado ao canto, mais uma entidade literária do que um espaço físico, mas ainda aí cenário, complemento circunstancial, o lugar onde qualquer coisa se passa.

Mas em Virgílio, especialmente na épica, a paisagem assume um papel de relevo, concertado com recursos artísticos variados, concorrendo para um resultado de conjunto que, ao ser analisado, se torna ainda mais claramente genial, muito para além da eficácia estética imediata que experimentamos num primeiro momento de leitura.

A paisagem vergiliana não é apenas o lugar onde decorrem os acontecimentos, mas assume uma relação sistemática não só com a psicologia das personagens, mas com a própria acção, remetendo para ela, substituindo-a, ecoando-a, compensando-a. Torna-se assim símbolo, objecto em relação com outro objecto, matriz de identificação.

Esta correspondência simbólica atinge em Virgílio uma dimensão, em extensão e qualidade, que não encontra paralelo na literatura antiga, e que constitui uma inovação importante, que designarei por invenção da paisagem simbólica: a paisagem torna-se um recurso estilístico. A análise e a tomada de consciência da multiplicidade de processos envolvidos no gesto poético e da sua coerência e eficácia suscita obviamente a admiração intelectual pelo génio do artista, mas sobretudo eleva a experiência estética inicial a um patamar de

compreensão que torna o estudo da literatura um prazer não só renovado mas intensificado pelo aprofundamento.

Procuramos compreender esse funcionamento da paisagem através do estudo de alguns passos representativos.

1. A paisagem – acção

Explicuemos o aparente paradoxo. O exemplo é retirado dos versos finais da Bucólica I, em que dialogam dois pastores, Títiro e Melibeu, um numa situação precária de expulsão das suas terras na sequência da guerra civil e outro que toca flauta tranquilamente refastelado *sub tegmine fagi*. No diálogo esclarecem-se as razões da situação de um e outro. No final, o pastor Títiro faz um convite ao infortunado Melibeu, oferecendo-lhe a sua comida rústica e uma cama, rústica também ela, para descansar nessa noite. É uma proposta de solidariedade e reconciliação, que ultrapassa sem dúvida as suas pessoas particulares para se estender às facções da guerra civil numa Itália devastada.

Não temos a resposta de Melibeu. Importa o gesto benévolo, solidariedade que ecoa numa desejada reconciliação nacional. Temos isso sim, a descrição de uma paisagem no final da fala de Títiro.

Tityrus

*Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem
fronde super viridi. sunt nobis mitia poma,
castaneae molles et pressi copia lactis,
et iam summa procul villarum culmina fumant
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*

Os cimos dos telhados fumegam, com a preparação do jantar, e as sombras do anoitecer estendem-se por sobre as terras.

Não se trata apenas de um argumento bem intencionado para convencer Melibeu a ficar e aceitar o convite, nem sequer da invenção do crepúsculo como tópico literário: em conjunto com as nasais do verso, com o ritmo sereno dos espondeus, as conotações de aconchego e acolhimento da paisagem, com a fusão dos elementos da paisagem no lusco fusco do entardecer, estes versos são, precisamente através da dimensão literária, a pedra de fecho da abóboda que se foi construindo na primeira bucólica. A antítese das situações de Títiro e Melibeu, cuja oposição, alternada em versos amebus, estrutura todo o poema, resolve-se finalmente.

A descrição da paisagem nos dois últimos versos da fala de Títiro é certamente reflexo das intenções benévolas da personagem, mas é muito mais do que isso: é já a resposta de Melibeu, e uma conciliação não só dos pastores que se entreadjudam mas simbolicamente um modelo de reconciliação nacional,

pacificação almejada de oposições que se esfumam tal com os contornos das coisas neste entardecer.

A paisagem torna-se assim acção, num patamar simbólico. Esta função da paisagem é absoluta novidade.

2. Reflexo da psicologia das personagens

Para os Românticos a paisagem vai ser um estado de alma, mas a invenção do conceito é um pouco mais antiga. Encontramo-la já em alguns autores anteriores a Virgílio¹. Vejamos a descrição do porto de Cartago, *A. 1.* 159-169 *imitatio* da descrição homérica do porto de Ítaca, *Od.*, 13, 96-106:

*Est in secessu longo locus: insula portum
efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.
Hinc atque hinc vastae rupes geminique minantur
in caelum scopuli, quorum sub vertice late
aequora tuta silent; tum silvis scaena coruscis
desuper horrentique atrum nemus imminet umbra.
Fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum,
intus aquae dulces vivoque sedilia saxo,
nympharum domus: hic fessas non vincula navis
ulla tenent, unco non alligat ancora morsu.*

Debaixo do elemento vegetal de Homero, uma oliveira, não há risco nem perigo, mas Virgílio substituiu esta simplicidade solar por um bosque que está sobranceiro ao porto com o seu horrendo negrume. Imitando Homero, transfigura-o, e esta transfiguração passa fundamentalmente pelo aprofundamento da dimensão simbólica da paisagem. Imita a aprazível descrição homérica do porto de Ítaca, espaço de regresso, do amor fiel, com cores sombrias e ameaçadoras, pois estamos no espaço da paixão trágica Dido-Eneias, do amor traído².

Por um lado exprime uma sensibilidade peculiar a Virgílio, mais complexo e subterrâneo, mais angustiado, se quisermos fazer a leitura de Joël Thomas, em que é concedida vida aos elementos da paisagem personificados: os rochedos erguem-se ao céu em ameaça, as águas fazem silêncio, os navios estão cansados, a âncora já não morde com o seu dente adunco. A paisagem toma

¹ Nomeadamente nos trágicos gregos. Cf. cena de abertura de Ésquilo, *PV.*; Sófocles. *Phil.* 1453-68; e no *O. C.*, 668-92, em que o coro de Sófocles exalta a serena beleza de Colono, onde o deambular angustiado de Édipo encontrará finalmente paz. Catulo, carmen 64, faz da paisagem de Naxos um eco dos sentimentos de Ariadne, utilizando a chamada figura de simpatia, que podemos definir como uma hipálage alargada.

² Análise comparativa do modelo homérico e do texto de Virgílio em L. Cerqueira (1995), "A *imitatio* vergiliana nos *Saturnaliorum libri* de Macróbio", *Humanitas* 47 651-655.

vida, apresenta-se cheia de tensões, mistérios e ameaças. Torna-se protagonista. E isto é caracteristicamente vergiliano.

Por outro lado, a descrição do porto de Cartago surge como um reflexo da psicologia das personagens e da acção, dando forma concreta e visível, através do simbolismo da paisagem, aos perigos que os exilados receiam em terra estranha e que de facto o episódio de Dido irá representar para um herói ainda não está na posse do discernimento e autonomia de vontade que só assumirá a partir da catábase do canto sexto. Reflexo indirecto, porque aparentemente visto pelos olhos do narrador, da psicologia das personagens, e simultaneamente prolepse e *omen* do que vai suceder em Cartago.

3. Prolepse da acção

O aspecto proléptico da paisagem vergiliana foi já sentido no tempo do poeta. A descrição de cada amanhecer tem em Virgílio uma formulação adequada às circunstâncias do que vai suceder nesse dia, conforme diz Sérvio a propósito de *A.* 11.183, citando Asínio Polião³.

A chegada a Itália e a entrada na foz do Tibre são o contraponto da chegada a Cartago, e isso é-nos também comunicado através do símbolo da tranquila paisagem marítima na viagem de Caieta à foz do Tibre (*A.* 7-9):

*Aspirant aurae in noctem, nec candida cursus
Luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus,*

Mas sobretudo a chegada à foz do Tibre, *A.* 7.25 ss:

*Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto
Aurora in roseis fulgebat lutea bigis,
cum uenti posuere omnisque repente resedit
flatus, et in lento luctantur marmore tonsae.
atque hic Aeneas ingentem ex aequore lucum
prospicit. hunc inter fluuiio Tiberinus amoeno
uerticibus rapidis et multa flauus harena
in mare prorumpit. uariae circumque supraque
adsuetae ripis uolucres et fluminis alueo
aethera mulcebant cantu lucoque uolabant.*

³ *Asinius Pollio dicit, ubique Vergilium in diei descriptione sermonem aliquem ponere aptum praesentibus rebus.* Sérvio cita vários passos em que tal se verifica e R. Heinze, (1915), *Vergil's epische Technik*, Leipzig, alargou e aprofundou a verdade desta afirmação, e depois dele Gislason (1937), *Die Naturschilderungen und Naturgleichnisse in Vergils Aeneis*, diss. Münster, que alargou a análise desta correspondência às descrições em geral e aos símiles, ideias que foram retomadas e desenvolvidas por Viktor Pöschl (1950), *Vergils Dichtkunst*. Innsbruck-Wien, cap. III. Utilizámos a tradução inglesa, *The art of Vergil. Images and symbol in the Aeneid*. The University of Michigan, 1970.

*flectere iter sociis terraeque aduertere proras
imperat et laetus fluuio succedit opaco.*

O ambiente ameno, o cantar das aves, a claridade desta manhã luminosa, tudo se conjuga para antecipar a conquista do Lácio, um lugar no mundo para este povo em demanda. Só a última palavra acena com os perigos da conquista, permitindo, por outro lado, a transição para o anúncio das guerras que encontramos nos versos seguintes.

A paisagem funciona, pois como criadora de tensões e momentos de serenidade que convergem com o rumo da acção e a intensificam, numa produção artística que resulta da reunião de múltiplos processos orientados num mesmo sentido, criando um gesto estético unificado e extraordinariamente eficaz.

4. Recurso literário de contraste

Se a paisagem era o lugar onde decorria a acção em Homero, em Virgílio vamos agora analisar uma paisagem em que a acção de facto não se passa, *A.* 4. 522-536:

*Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras, siluaeque et saeua quierant
aequora, cum medio uoluuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque uolucres,
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti.
at non infelix animi Phoenissa, neque umquam
soluitur in somnos oculisue aut pectore noctem
accipit: ingeminant curae rursusque resurgens
saeuit amor magnoque irarum fluctuat aestu.
sic adeo insistit secumque ita corde uolutat:
'en, quid ago? rursusne procos inrisa priores
experiar, Nomadumque petam conubia supplex,
quos ego sim totiens iam dedignata maritos?*

O famoso monólogo nocturno de Dido, no canto quarto, é precedido por uma descrição da paisagem em que o sossego da noite serve para contrastar a angústia da rainha. Mas de facto esta paisagem não é o cenário em que desenrola a insónia da Fenícia, que está obviamente no conforto dos seus aposentos régios. A extensão das terras, a vastidão dos lagos, a amplidão das florestas, espaços extra-urbanos, até os longínquos astros são invocados das distâncias em que se encontram com o único fim de criar uma distensão que acentue o sofrimento amoroso da rainha, proporcionando um efeito de contraste. Trata-se de uma moldura literária, que valoriza o quadro central. É certo que tem o seu modelo em Apolónio de Rodas, mas o que está aqui em causa é de natureza

diferente: não uma oposição magia / mundo dos comuns mortais, campo / espaço urbano, mas a intensificação da coita amorosa da Fenícia.

5. Recurso literário de compensação

Pöschl assinala a busca de equilíbrio de zonas sombrias e de zonas luminosas dentro de cada um dos cantos. Há assim uma variação harmoniosa de ambientes, um ritmo das cores. Esta compensação foi assinalada sobretudo nos finais dos cantos, em que há um esforço por compensar o ambiente dominante do canto⁴.

No final do sombriamente violento e desesperado – e magnífico – canto segundo, surge a estrela Vésper, a acender uma luz de esperança; no final do canto quarto Iris vem aliviar o sofrimento de Dido, apressando-lhe a morte.

Esta harmonia musical dos opostos manifesta também uma mundividência estóica: o poeta assume uma continuidade cósmica e histórica em que nenhum princípio é dominante e em que os contrastes se unificam numa entidade superior.

A paisagem assume também ela esta função de equilíbrio composicional, contribuindo para uma harmonia de carácter musical. Assim, aparece-nos normalmente uma descrição da paisagem de carácter mais luminoso, após um episódio especialmente violento e vice-versa: o canto sétimo, que, como vimos, começa com o *locus amoenus* da optimista chegada à foz do Tibre, termina com o adensar das nuvens da guerra a travar; no final do canto nono, Turno, encurralado dentro do acampamento troiano e acochado por todos os lados com golpes que caem sobre ele como granizo, deixando-o a suar e sem fôlego, salta para o rio, que o “recebe no seu abismo louro, leva-o nas suas águas macias e devolve-o aos companheiros, alegre, lavado do sangue dos combates”⁵.

A paisagem aqui, novamente personificada, interage com a acção humana, criando um equilíbrio para a violência do episódio. A paisagem não é um estado de alma: é alma, tem alma, dinâmica autónoma e com consequências, não é mero cenário ou espelho. Da sua tradicional função passiva, foi elevada por Virgílio a um elemento activo da diegese.

6. Criação de distensão rítmica para enquadrar momento importante da acção

O canto décimo reveste-se de extrema importância para a ideologia da Eneida: no tropel dos combates, temos personagens cujo comportamento define uma mundividência e será a razão dos seus destinos, pois é essa a decisão de Júpiter no concílio inicial do canto décimo: *fata sua uiam inuenient*, e são os homens que os definem neste canto. Mezêncio é o vilão da Eneida, muito mais

⁴ Esta ideia de um equilíbrio de *chiaroscuro* é desenvolvida por Pöschl em *Vergils Dichtkunst*, cap. III, com exemplificação. O nosso contributo consiste apenas em assinalar o papel da paisagem neste procedimento.

⁵ *Ille suo cum gurgite flauo/ accepit uenientem ac mollibus extulit undis/ et laetum sociis abluta caede remisit. A. 9. 816-8.*

que Turno, que defende os seus direitos, embora sem respeito pelo adversário, o que, mesmo funcionalmente, ditará o seu destino. Mas Mezêncio é a tirania personificada, a crueldade desnecessária, o homem desligado do seu povo e que não respeita os deuses, *contemptor diuum*, confiado apenas na força do seu braço⁶. E assim Mezêncio é de facto o anti-Eneias, a encarnação do *furor*, símbolo de um estádio civilizacional primitivo e reprovável, tal como Eneias é símbolo da *pietas*. Daí a relevância da sua tomada de consciência e da sua destruição no contexto da ideologia da Eneida.

Afastado do combate por um ferimento e protegido na retirada pelo filho, que se expõe assim à morte, Mezêncio encontra-se numa margem, em que se sente uma pausa marcada, no meio do frenesim dos combates e da vertigem da morte, através de uma descrição em que as armas e homens se misturam com a Natureza (A. 10. 833-842):

*Interea genitor Tiberini ad fluminis undam
uulnera siccabat lymphis corpusque leuabat
arboris acclinis trunco. procul aerea ramis
dependet galea et prato grauius arma quiescunt.
stant lecti circum iuuenes; ipse aeger anhelans
colla fouet fusus propexam in pectore barbam;
multa super Lauso rogitat, multumque remittit
qui reuocent maestique ferant mandata parentis.
at Lausum socii exanimem super arma ferebant
flentes, ingentem atque ingenti uulnere uictum.*

A acção violenta “agarrar-se” literalmente à paisagem, que havíamos esquecido e desaparecera no clímax dos combates e das androctasias. Tal como as armas repousam no prado, nos ramos de uma árvore, tal como Mezêncio se recosta num tronco ou lava as feridas com a água do rio, assim também a acção vai repousar, agarrar-se a esta paisagem, que é margem e afastamento, propiciadora da reflexão e da compreensão, impossíveis na confusão da guerra. Mais do que uma pausa, a paisagem é aqui uma “travagem”, assumindo uma função relevante, possibilitando e salientando a “conversão” de Mezêncio.

A evolução no sentido da criação do espaço reflexivo é também proporcionada pelo contraste entre a vivacidade do movimento da instantânea ansiedade paterna, em sobressalto devido à inquietação pela sorte do filho (*multa rogitat, multum remittit*), e (*at*) o movimento lento, pesado, do cortejo de companheiros que trazem o corpo *exanimem*, privado de movimento.

Esta pausa tem uma função rítmica importante: proporciona o espaço e o distanciamento que permitem a “conversão” de Mezêncio, que, perante o cadáver do filho, num misto de culpa e de vergonha, reconhece o erro que foi a sua vida e parte para a batalha para matar ou morrer, o que é menos relevante

⁶ A. 7.648; 8.7; e 482.

do que a tomada de consciência do seu erro, que é assumido de forma extensa e dramática (A. 10. 834-845):

*agnouit longe gemitum praesaga mali mens.
canitiem multo deformat puluere et ambas
ad caelum tendit palmas et corpore inhaeret.
'tantane me tenuit uiuendi, nate, uoluptas,
ut pro me hostili paterer succedere dextrae,
quem genui? tuane haec genitor per uulnera seruor
morte tua uiuens? heu, nunc misero mihi demum
exitium infelix, nunc alte uulnus adactum!
idem ego, nate, tuum maculaui crimine nomen,
pulsus ob inuidiam solio sceptrisque paternis
debueram patriae poenas odiisque meorum:
omnis per mortis animam sontem ipse dedissem!*

A morte generosa de Lauso é a causa para a mudança no pai, mas foi necessário criar artisticamente um espaço para que esta mudança tivesse lugar e o devido impacto, exigido pela sua importância estrutural, e isso é conseguido através da intromissão subreptícia da paisagem. O carácter imóvel desta paisagem natural contagia o elemento humano e o leitor apercebe-se de uma pausa assinalável no ritmo discursivo, e é em parte por isso que esta cena se nos fixa na memória.

UM REPASTO NA ARCÁDIA AS *BUCÓLICAS* DE VIRGÍLIO

INÊS DE ORNELLAS E CASTRO
Universidade Nova de Lisboa

Abstract:

In the ten compositions that comprised the *Eclogues*, the rural landscape send-in always for an evasion space, not only for the idealized land of Pan, paradigm of the nature-shelter, but also for the campestral universe inspired in the reality (Cisalpine Gaul; Sicily). By accepting that in these spaces, since we can found, in a greater or a minor degree, a coherent organization of the represented world, established either by the conventions of the generic code, either by the author's proper construction of nature, it is our aim to analyse the articulation between the landscape and foods of lyric pastoral. The connection food-landscape will allow us to reflect, among others, about urban space and rural space, the civilized and the uncivilized, and, in parallel, will permit us to define a canon of food decurrent of literary, cultural and ideological implications

Keywords: *Bucolics*, food, Rome, Virgil.

Palavras-chave: Alimentação, *Bucólicas*, Roma, Virgílio.

Herdeiro de uma tradição bucólica alicerçada em Teócrito, o mantuano reatualizou com mestria o código literário recebido e conferiu alguns dos traços genéricos mais paradigmáticos ao objecto artístico que denominamos lírica pastoral. Se mantem como elementos fundamentais os pastores, o canto, o amor e a natureza, a verdade é que estes deixam os campos da Sicília para integrarem uma Arcádia imaginada, um paraíso desenhado à medida das memórias de infância na terra natal. É «un écologiste avant la lettre, pour qui la relation an monde passe par la nature¹». No cenário ficcionado para os pastores-poetas reinventa-se um quotidiano de *otium* que passa por um código alimentar, que se tornará parte integrante do idílio até ao século XIX. É, pois, sobre a interacção entre espaço e alimento de que nos iremos ocupar.

Nas dez composições que perfazem as *Bucólicas*, a paisagem rural, pautada pelo artifício, remete-nos sempre para um espaço de evasão, menos explícito quando se inspira na realidade, em particular a da Cisalpina - alusões aos arredores de Mântua, de Cremona, ou ao rio Mincio -, a província natal do poeta, ou mesmo a da Sicília, mas bem evidente na criação da Arcádia (7, 8 e

¹ J. Thomas (1998), *Virgile, Bucoliques, Géorgiques*. Paris.

10), a idealizada terra de Pã, paradigma da natureza-refúgio em consonância com a frequente melancolia do canto destes pastores de *gabinete*.

Nestes espaços, em maior ou menor grau idealizados, há uma organização coerente do mundo representado, fundada quer nas convenções herdadas do género, quer na própria imagem de natureza do autor. Assim, todo o ideal é concebido através de uma realidade transformada: eliminam-se uns traços do real e modificam-se outros.

Do *canon* acolhido encontramos a visão de um universo campestre conotado com o *otium*, imaginado à medida dos anseios de um cidadão - caso de Teócrito - desejoso de se evadir da vida urbana e dos males da civilização. Virgílio, embora oriundo de um meio rural, estabelece uma deliberada distância dos *opprobria rustica* e exponencia os traços de «mole tranquilidade» numa falsa reprodução mimética do real. O cenário primaveril, em que os cabreiros ou ovilheiros de *simulacrum* surgem mais interessados nas flautas e nas competições melómanas do que nas suas ocupações, retoma um *illud tempus* primordial em que a natureza, reflexo da mítica Idade de Ouro, oferece tudo sem esforço aos homens e aos animais. Vejamos então como situar as referências que, ao longo das dez éclogas, vão sendo feitas aos repastos dos pastores-poetas. Embora nunca presenciemos as suas refeições - tal não faz parte das convenções do género -, abundam as referências aos alimentos². Qual a função destas referências na estrutura da obra?

Partindo do princípio de que no *corpus* em análise distinguimos bucólicas de natureza marcadamente pastoris, as mais próximas do modelo teocritiano (2, 3, 5, 7 e 8), e outras consensualmente alegóricas, as mais originais na sua romanidade, pelas alusões à realidade contemporânea do poeta (1, 4, 6, 9 e 10), poder-se-iam identificar igualmente dois grupos de alimentos, por exemplo uns temáticos e outros ao serviço da alegoria ou do mito. Será assim?

Bucólicas pastoris

A - Alimentos transformados		
Cozinhados	<i>moretum</i>	2,10-11
	bolos (oferenda a Priapo)	7,33
	sacrifício	vitela 3,77 (festa das Ambarvais)
Não cozinhados	azeite (libação a Dáfnis)	5,68
	vinho de Ariúsio (libação a Febo)	5,71

² Além de Vigílio, Calpúrnio Sículo é o autor com mais imagens de alimentos. J. Amat (1995), "L'image bucolique post-virgilienne" in J. Thomas (ed.) *Les imaginaires des latins*. P.U.P., 82-83.

B - Alimentos não transformados: recollecção e caça		
Leite	de ovelha	2,20; 22; 3,5-6; 29-30; 5,67 (libação a Dáfnis)
	leite (libação a Priapo)	7,33
	de vaca	3,21-22
Frutos	marmelos, ameixas	2,50-52
	castanhas	2,51; 7,53-54
	uvas de videira brava	5,7; 32
	maçã	2,50-52; 3,64; 3,71; 8,37
Caça	veados	2,29; 5,60
	javalis	3,75

O levantamento realizado ao 1º grupo de bucólicas revela uma maior variedade e ocorrência de alimentos, em conformidade com o *canon* bucólico que, como não poderia deixar de ser, se situam na esfera ideológica do não civilizado. Os frutos, única conotação com o mundo vegetal, quer evoquem a simples recollecção (castanhas, uvas bravas), quer remetam para uma arboricultura organizada (marmelos, ameixas e maçãs), identificam-se sempre com as dádivas generosas da natureza num espaço utópico de campos férteis. Dos produtos de extracção animal o leite ocupa o primeiro lugar, ou não fosse a bucólica virgiliana um espaço de cabreiros e de ovillheiros³. Trata-se de leite fresco, não transformado, reforçando o *otium* característico da pastoral. Há uma única ocorrência de leite de vaca, pois, em Roma, raro se consumia leite de vaca. Eram inexistentes as raças leiteiras e, não sendo o gado *vacum* criado especificamente para a alimentação, destinavam-no ao trabalho dos campos. Podemos entender esta ocorrência (frequente entre os boieiros de Teócrito) como uma concessão ao código alimentar do género.

Num enquadramento em que os rebanhos são apascentados em liberdade, a alusão à caça - neste caso de veados e de javalis - confirma a relação entre o pastor e o meio físico no estado selvagem, o bosque: ... *nobis placeant ante omnia siluae*. 2, 62. O espaço do pastor é, por inerência, o *saltus*, concretizado pela eutopia virgiliana na idílica terra de Pã, transformado o agreste Peloponeso em amena Arcádia.

Embora o predomínio de alimentos associados à pastorícia em espaço aberto, à caça e à recollecção pressuponha uma valorização dos modos de produção específicos do espaço inculdo ou não civilizado, *i.e.* do ambiente silvo-pastoral, não cremos estar perante um objectivo estritamente ideológico, antes um propósito literário. Estes meios de produção devem ser enquadrados num cenário alargado em que um animismo lírico torna a própria terra um ser vivo, uma metáfora maternal. A terra-mãe, omnipresente no alimento mítico - leite -, tudo proporciona, quer no mundo vegetal, quer no mundo animal (os rebanhos

³ Enquanto os boieiros, que dão o nome ao género, são frequentes na bucólica grega, encontram-se quase ausentes da sua congénere latina.

com fartura de pasto, a caça abundante); funciona como a grande matriz feminina na atmosfera das bucólicas, consubstancia os deuses que, na Idade de Ouro, partilhavam a mesa com os homens. Recreando o mito prometeico, este cenário paradisíaco desconhece quer as penas do *labor* (os alimentos obtidos sem esforço) quer esse artifício chamado Pandora. Excepção feita à pastora da bucólica 8, quando os amores cantados não são homossexuais, as pastoras são as amadas ausentes, a terceira pessoa tornada presente pela evocação. Nos quadros consagrados ao *otium* o alimento não cozinhado coaduna-se com a ausência da mulher.

Em contraste, longe das pastagens, onde a natureza é ordenada pelos trabalhos agrícolas - a dos campos cultivados, dos pomares e das searas - os camponeses, meros figurantes, apesar de igualmente frugais, requerem alimentos proporcionais ao seu esforço, confeccionados por uma mão feminina, como os temperos do *moretum*⁴ para ceifeiros cansados pelo calor violento: *Thestylis et rapido fessis messoribus aestu / allia sorpyllumque herbas contundit olentes* (2, 10-11).

Continuamos, todavia, e eleger o cru, pois o *moretum*, tal como os demais alimentos do quotidiano pastoril, dispensa o cozinhado, nas categorias de cozido ou assado. A apreciação gustativa privilegia, por isso, as cores e as texturas naturais: leite cor de neve 2, 20; leite fresco 2, 22; brancos marmelos com penugem macia 2, 50; ameixas com pele de cera 2, 52; dez maçãs douradas 3, 71; azeite gorduroso 5, 65.

Sem intuito de recriar uma alegoria da infância vegetariana da humanidade, a Idade de Ouro virgiliana actualiza o mito numa Arcádia (mesmo quando as alusões geográficas são itálicas) onde deuses e homens convivem tranquilamente, embora saibam que pertencem a mundos distintos. Por isso, à imagem da realidade, sacrifício animal e oferendas alimentares, os sacrifícios vegetais, operam a *religatio* entre mortais e imortais (Ninfas, Priapo, Dáfnis, Ceres). Assim, a res destinada ao sacrifício, a oferenda de bolos e as libações com leite, azeite e vinho ganham sentido enquadrados numa simbólica do sagrado.

Não é por acaso que a alusão a uma vitela destinada às *Ambarvais*, as festas em honra de Ceres⁵, constituem o único sacrifício animal (3). A vitela representa aqui o alimento prometeico, configura o sacrifício por excelência. Não esqueçamos que, na civilização greco-latina, a cultura cerealífera constitui o contraponto do ritual do sacrifício: Prometeu enganou os deuses ao esconder destes as carnes das vítimas que destinou aos homens, mas estes, por sua vez, foram obrigados a trabalhar a terra - os grãos - para seu sustento⁶. Mas esta ocorrência isolada também nos permite concluir pela quase exclusão da

⁴ P. Heuzé (1998) "Saveurs du *moretum*", in Carmignani, Laurichesse, Thomas (eds.) *Saveurs, senteurs: Le goût de la Méditerranée*. P.U.P.

⁵ Nestas solenidades anuais os camponeses conduziam em procissão o animal a imolar, a *ambarrualis hostia*, em torno do campo, o *ager romanus*, geralmente uma seara, como nesta écloga, para a purificar de modo a obter melhores colheitas. A vítima seria por ordem crescente de preferência um porco, um carneiro ou um boi ou, se os meios o permitissem, as três reses, uma *suovetaurilia*.

⁶ M. Détéienne - J. P. Vernant (1990), *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Paris.

cozinha sacrificial do universo da pastoral. Tal facto poder-se-á explicar de dois modos.

Por um lado, - e esta seria uma explicação polémica - o modelo alimentar destes pastores-poetas que “recusa” o sacrifício assemelha-se a uma opção de teor filosófico, de filiação órfica ou pitagórica. Os seguidores destas duas grandes orientações místicas são marginais ao sistema sacrificial, preferindo o vegetarianismo, não especificamente pelo respeito intrínseco de todas as formas de vida (vegetarianismo ético), mas pela ruptura com a comunidade que tal recusa preconiza, já que o sacrifício, além de *religare* o homem e os deuses, implica o estabelecimento de laços sociais entre os membros de uma colectividade. O repúdio do sistema sacrificial, sobretudo da carne, equivaleria, pois, a escolher outro código de comportamento social, político e religioso.

Porém, a haver intuito de advogar determinada doutrina mística nas bucólicas pastoris, qual o estatuto da caça? Relega-la-íamos para elemento convencional, referência activa na identificação de um código literário que convoca a natureza - vegetal e animal - no seu estado selvagem (2, 28-30).

Por outro lado, é evidente a intenção de manter uma determinada coerência no interior do imaginário construído, daí a correspondência entre a sintaxe alimentar do espaço não civilizado (mundo marginal do pastor⁷) e os elementos tradicionais do *canon* pastoral. Esta correspondência afigura-se-nos ser, antes de mais, o superar de uma tensão face a uma aparente oposição entre a valorização dos alimentos no ambiente sócio-cultural real e seu estatuto simbólico no âmbito do imaginário virgiliano. Enquanto o *canon* alimentar greco-latino difundido por Roma desvaloriza ideologicamente o modo de produção e o consumo do modelo silvo-pastoral, o género bucólico valoriza-os esteticamente e ideologicamente.

Mas se os pastores não privilegiam o sacrifício animal como forma de *religatio*, resta-nos enquadrar as oferendas alimentares e as libações.

O rústico Priapo é presenteado com bolos - alusão aos cereais - e com uma taça de leite (7, 33-34), uma bebida associada ao carácter pastoril da divindade⁸. Dáfnis, o mítico pastor siciliano inventor do canto bucólico, recebe o culto devido a um mortal divinizado, sob a forma de libações com leite e azeite. Estas duas divindades tradicionais da poesia bucólica surgem homenageadas com um alimento natural, o leite fresco, e dois transformados, o bolo de farinha e o azeite. O trigo e o azeite, tal como o vinho oferecido a Febo, constituem um sacrifício vegetal por trituração do grão e da baga. Encontramos, assim, reunida a tríade simbólica da alimentação mediterrânica - trigo, azeite e vinho - em breve convertida no paradigma do repasto civilizado e ideologicamente civilizacional do Império, que a bucólica virgiliana evidencia ao valorizar a paisagem associada à produção destes géneros (cf. o elogio de Dáfnis, 5, 32-34), numa consonância entre repasto e meio ambiente.

⁷ F. Dupont (1996) “Grammaire de l’alimentation et des repas romains”, in Flandrin- Montanari (ed), *Histoire de l’Alimentation*. Paris 197-214.

⁸ Priapo foi abandonado por sua mãe, Afrodite, numa montanha, onde, de acordo com uma das tradições, foi encontrado e educado por pastores.

ALIMENTOS	TEMÁTICOS	SIMBÓLICOS	MÍTICOS
<i>moretum</i>	◇		
bolos		◇	
azeite		◇	
vinho		◇	
leite	◇		◇
marmelos	◇		
ameixas	◇		
castanhas	◇		
uvas	◇		
maçãs	◇	◇	
caça	◇	◇	
vitela		◇	

Neste primeiro grupo, os alimentos apresentados estão ora ao serviço da convenção pastoral, com um estatuto temático, ora o ultrapassam, convertendo-se em alimentos simbólicos ou mesmo míticos, podendo haver convergência de estatutos.

Diferente se afigura, porém, o contexto do segundo grupo de bucólicas (1, 4, 6, 9 e 10), remetido pela tradição exegética para uma permanente interpretação de matiz alegórico: 1 e 9 (drama da confiscação de terras vivido pelo Autor); 4 (celebração da Paz de Brindes, em 40 a.C., associada à Idade de Ouro); 6 (dedicada ao seu amigo Varo, onde apresenta teorias epicuristas sobre a criação do mundo); 10 (a mais romântica *avant la lettre* das bucólicas, onde paisagem e personagens da Arcádia cantam os amores infelizes do poeta Galo).

Bucólicas alegóricas

A - Alimentos transformados		
Queijo	(gordo)	1,34
	(fresco)	1,81

B - Alimentos não transformados: recollecção e caça		
Leite fresco	(cabra)	4,21
	(vaca)	9,31
Vinho		6,15
Frutos	pereiras e videiras (actividades do passado)	1,73
	frutos e castanhas	1,80-81

Amono da Assíria	(erva aromática)	4,25
Mel		1,53-54

Constatamos de imediato uma reduzida alusão a alimentos, mantendo-se, como constante o leite, fresco e sob a forma de queijo, pressentido, todavia, como um signo a conferir «efeitos de real» no intuito de garantir a autenticidade do ambiente pastoril. Já o *licor de Íaco*, o vinho do Sileno embriagado, surge despojado da sua qualidade sacra (libações) e indicia, por si só, que o Poeta transmutou o idílio em elegia amorosa. Enquanto toda a pastoral encontra coerência sob o signo do leite (por vezes implícito), a bucólica 6 assume a sua diferença ao eleger o canto sob a égide do vinho.

Nestas éclogas, quer as que evocam directamente a realidade política (1, 4 e 9), quer as que recriam episódios mitológicos (6 e 10), a pastoral afigura-se mais como um pretexto do que como objecto. As referências alimentares, quais *tromp-l'oeil* na pintura parietal de *simulacrum*, emprestam verosimilhança no âmbito do género.

Apenas a referência aos queijos da bucólica 1 poderá merecer uma interpretação simbólica, na medida em que as qualidades de queijo, gordo (+ transformado) e fresco (- transformado), concretizam a oposição entre o mundo urbano e o rural, espaços cujos traços distintivos ultrapassam o mero *canon* eutópico da pastoral para assumirem funções como cenários políticos. O espaço urbano do passado é, em determinado momento, conotado com o poder gerador de injustiças, incapaz de reconhecer o esforço de produção: *Quamuis multae meis exiret uictima saeptis, / pinguis et ingratae premeretur caseus urbi* (1, 33-34). O queijo fresco, por sua vez, enquadra-se na refeição frugal campestre, perfazendo, com os frutos maduros, o repasto arquetipal dos pastores-poetas. Com efeito, excepção feita ao valor simbólico do vinho (6) e do queijo (1) não se verifica, neste grupo, qualquer aproveitamento alegórico dos signos alimentares, todos se enquadram no código alimentar do género.

O código alimentar da pastoral fixado por Virgílio afirma-se à margem da gramática gastronómica romana pois, embora recupere a tríade simbólica (trigo, azeite e vinho) no contexto da *relegatio*, assenta em categorias insitas ao não civilizado (cf. espécies mais valorizadas, quase ausência de cozinha sacrificial e de técnicas de preparação). O leite, os frutos, o queijo e o mel marcam o quotidiano, enquanto a mesa festiva é assinalada com cordeiros e cabritos ganhos em concursos de canto ao desafio. É este o repasto⁹ do género convencionado pela tradição estético-literária que vigora nas éclogas do renascimento (António Ferreira, Diogo Bernardes, Camões, Pero Andrade Caminha, Agostinho da Cruz) e do neoclássismo (Marquesa de Alorna, Cruz e Silva).

⁹ Por influência dos idílios piscatórios de Sanazzaro, irromperá na península ibérica um novo alimento na pastoral: o peixe (cf. Cruz e Silva).

(Página deixada propositadamente em branco)

A POETIZAÇÃO DO ESPAÇO NAS BUCÓLICAS DE VIRGÍLIO. SIMBOLOGIA DA VIDA HUMANA ENTRE A EUFORIA E A DISFORIA

ANTÓNIO MONIZ
Universidade Nova de Lisboa

Abstract

Space is an ambiguous zone between chaos and cosmos, a natural producer of myths. The poetry of space in *Eclogae* by Virgil is an escape from the routine and the limits of reality, projection of dreams or a simple *ludus*, to seduce the reader surrounding him with a horizon of expectations oscillating between *locus amoenus* and *locus horrendous*.

The painting of this plural space represents the symbiology of human life between euphoria and disphoria: mythic space (*Ecl. III, VI, VII, IX*), utopian and messianic space (*Ecl. IV*), harmonic and “epithalamic” space (*Ecl. III, VIII*), lyric and love space (*Ecl. II*), elegiac space (*Ecl. V, X*), satirical and unhappy space (*Ecl. I, III, IX, X*).

Keywords: *Bucolics*, poetic space, Virgil.

Palavra-chave: *Bucólicas*, espaço poético, Virgílio.

1. Introdução

A poetização do espaço, objecto do texto literário, inscreve-se na capacidade humana de metamorfose criativa do real em imaginário.

Factor condicionante da condição humana e de qualquer intriga romanesca, o espaço, tal como o tempo, não constitui mero cenário da acção representada, mas envolve profundamente a vivência dramática das personagens, dando origem a múltiplas visões e concepções filosófico-culturais.

Fuga à monotonia e limitações do real, projecção onírica ou simples fruição lúdica, a poetização do espaço encontra nas *Bucólicas* de Virgílio uma expressão mítica capaz de envolver e recriar o leitor num horizonte de expectativas que oscila entre a satisfação edénica do *locus amoenus* e a desilusão frustrante do

locus horrendus. Zona ambígua entre o caos e o cosmo¹, o espaço é, por natureza, um criador de mitos².

De que modo se representa o espaço na primeira obra do grande poeta latino do tempo de Augusto? De modo plural e polissémico ou uniforme e linear? De âmbito alegórico e poético ou meramente topográfico e circunstancial?

Vamos procurar a resposta a estas questões, revisitando o rico texto poético em presença.

2. O espaço mítico

A convivência dos pastores-poetas virgilianos com a divindade, mais do que mero procedimento convencional, envolve de ambiência mítica o texto poético, convocando para a esfera humana a sua égide protectora.

Na *III Écloga*, Dametas, no seu canto amebou, prefer evocar a omnipresença de Júpiter, protector das terras³, enquanto Menalcas elege Febo, com seus simbólicos loureiros e o rubro jacinto⁴. Um manifesta a sua ligação à vertente material da existência; o outro opta pela componente espiritual. Mas ambos reconhecem a importância da divindade em suas vidas.

Na *VI Écloga*, antes da narração da criação do mundo, o espaço mítico é representado pelo episódio de Sileno, embriagado, preso por jovens sátiros e libertado pela náiade Egle, que lhe pinta a fronte e as têmporas. Então, ele canta o divertimento dos faunos, o balouçar do carvalho em sua copa, o contentamento do Parnaso, escutando Febo, e do Ródope e do Ísmaro, ouvindo Orfeu. É a interacção profunda entre poética e espaço, espírito e matéria. Na narrativa genesiaca, na linha de Hesíodo e de Lucrécio, de novo a linguagem mítica invade o texto, na evocação do Caos; no aprisionamento de Nereu no Oceano; no repovoamento pós-diluviano da Terra, por Deucalião e Pirra; na revisitação do reinado de Saturno; do mito de Prometeu; da lenda do argonauta Hilas; da paixão de Pasífaa pelo Minotauro; dos falsos mungidos das Prétides; da admiração da jovem Atalanta, ao ver-se vencida na corrida para apanhar as maçãs de ouro das Hespérides, que Hipómenes, seu esposo, deixou cair, das Heliades, irmãs de Fáeton, metamorfoseadas em álamos e choupos.

Na *VII Écloga*, no desafio poético com Tírsis, Córidon apresenta a Diana a oferta de uma cabeça de javali⁵ e das hastes de um veado⁶, enquanto lhe promete

¹ “Perçu par le moyen de la lumière, première saisie dans notre découverte érotisée du monde, zone ambiguë entre le cosmos et le chaos, il s’associe au feu, au mouvement, au rythme, au chant, à l’amour” (Paul Zumthor: *La Mesure du Monde*. Paris, 1993, p. 17).

² Cf. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire. Introduction à l’Archétypologie Générale*, 10^e édition, Paris. Dunod, 1984, p. 385.

³ “Ab Ioue principium, Musae: / Iouis omnia plena; / ille colit terras, illi mea carminae curae” (*Ecl.*.3. 60-61).

⁴ “Et me Phoebus amat; Phoebo sua semper apud me / munera sunt, lauri et suaue rubens hyacinthus” (*Ib.*, 62-63).

⁵ “Saetosi caput hoc apri tibi, Delia, paruos” (*Ecl.* 7. 29).

⁶ “et ramosa Micon uiuacis cornua cerui” (*Ib.*, 30).

uma estátua de mármore⁷. A esta homenagem à deusa da caça, o companheiro contrapõe a oferta anual de um jarro de leite e bolos a Priapo, guardião dos jardins e dos pomares e deus da fecundidade⁸, propondo-lhe transformar em ouro a estátua de mármore a ele erguida, se o gado se reproduzir⁹. Num cenário estival, Tírsis evoca a aridez do campo e a falta de sombra das parras da videira nos outeiros, atribuída a Baco¹⁰, mas, em contraste com a chegada de Fílis, todo o bosque reverdecerá e o majestoso Júpiter descerá com a abundante chuva¹¹. Córídon atribui ao choupo a preferência de Hércules¹²; à videira, a de Baco¹³; à murteira a da formosa Vénus¹⁴; ao loureiro, a de Febo¹⁵; às aveleiras, a de Fílis¹⁶. Enquanto esta as amar, nem as murteiras, nem os loureiros as vencerão¹⁷, numa proclamação subjectiva da sua superioridade sobre Vénus e Febo.

E, se a *IX Écloga* apenas recorda os versos em honra de Galateia, junto da qual brilha a rutilante Primavera, com flores variadas junto aos cursos de água¹⁸, com o cândido choupo, cobrindo sua gruta¹⁹, e com as vinhas, tecendo a sombra²⁰, na *X Écloga*, o espaço mítico percorre todo o texto: desde a invocação à ninfa Aretusa, na qual se formula o desejo de a amarga ninfa Dóris não se misturar com as suas ondas, isto é, que a amargura não contamine o canto em honra de Galo²¹; desde a invocação às Náiades, na qual se alude às sombras do amor de Galo²²; até à chegada de Apolo, questionando a insana paixão

⁷ “Si proprium hoc fuerit, leui marmore tota” (ib., 31).

⁸ “Sinum lactis et haec te liba, Priape, quotannis / exspectare sat est : custos es pauperis horti » (ib., 33-34).

⁹ “Nunc te marmoreum pro tempore fecimus ; at tu, / si fectura gregem suppleuerit, aureus esto” (ib. 35-36).

¹⁰ “Aret ager; uitio moriens sitit aeris herba; / Liber pampineas ionuidit collibus umbras” (ib., 57-58).

¹¹ “Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit, / Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri” (ib., 59-60).

¹² “Populus Alcidae gratíssima” (ib., 61).

¹³ “uitis Iaccho” (*Ib.*)

¹⁴ “formosae myrtus Veneri” (ib. 62).

¹⁵ “sua laurea Phoebo” (ib.).

¹⁶ “Phyllis amat corylos” (*Ib.*, 63).

¹⁷ “illas dum Phyllis amabit, / nec myrtus uincet corylos, nec laurea Phoebi” (ib., 63-64).

¹⁸ “Huc ades, o Galatea: quis est nam ludus in undis? / Hic uer purpureum, varios hic flumina circum / fundit humus flores” (*Écl.* 9. 39-41).

¹⁹ “hic candida populus antro / imminet” (ib., 41-42).

²⁰ “et lentae texunt umbracula uites” (ib., 42).

²¹ “Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem: / [...] Doris amara suam non intermisceat undam” (*Ecl.* 10. 1. 5).

²² “Quae nemora aut qui uos saltus habuere, puellae / Naiades, indigno cum Gallus amore peribat?” (ib. 9--10).

de Galo²³; à vinda de Silvano, ornado de flores²⁴, e de Pã, deus da Arcádia, desmontando a crueldade do Amor²⁵; até à invocação final às Piérides²⁶.

3. O espaço utópico

Em íntima associação com o espaço mítico, o espaço utópico e messiânico domina a *IV Écloga*, independentemente das interpretações concretas sobre a figura do *puer*. Esboço épico da futura *Eneida*, tal espaço constitui um *tópos* essencial do pensamento virgiliano, pleno de optimismo e esperança num mundo novo, espécie de farol no meio da noite romana de então.

Após a invocação das musas da Sicília, o poeta ergue a voz do seu canto para um objecto mais elevado: *paulo maiora canamus*²⁷. Os símbolos poéticos da lírica bucólica²⁸ cedem lugar à promoção épica das *silvae*²⁹. O nascimento do *puer* messiânico é profeticamente assinalado pelos símbolos poéticos da nova *aurea aetas*³⁰: as heras exuberantes por todo o lado, nascidas por geração espontânea, a par do nardo rústico, antídoto contra feitiços, e a colocásia, fundida com o acanto³¹; a fertilidade do gado caprino³², estimulada pela segurança, resultante da ausência da predação animal³³; a sedutora e abundante florescência, associada ao berço do *puer*, simbólica da felicidade³⁴; a morte da perigosa serpente e da erva venenosa e falaz³⁵; a vulgarização do perfumado amomo sírio³⁶.

Nesta sequência simbólica, o reconhecimento épico dos heróis³⁷ será assinalado pelos campos dourados de trigo³⁸, pela presença das uvas em silvados incultos³⁹ e pelo destilar do orvalho do mel no casco duro do carvalho⁴⁰,

²³ “Venit Apollo: / ‘Galle, quid insanis? Inquit” (ib., 21-22).

²⁴ “Venit et agresti capitis Siluanus honore, / florentis ferulas et grandia lilia quassans” (ib., 24-25).

²⁵ “Pan deus Arcadiae uenit, [...] / ‘Ecquis erit modus?’ inquit “Amor non talia curat, / nec lacrimis crudelis Amor” (ib., 26. 28-29).

²⁶ “Hac sat erit, diuae: [...] / Pierides” (ib., 70. 72).

²⁷ *Ecl.* 4, 1.

²⁸ “arbusta”, “humilesque myricae” (ib., 2).

²⁹ “si canimus siluas, siluae sint consule dignae” (ib., 3).

³⁰ “Ultima Cumaei uenit iam carminis aetas; / magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. / Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna; / iam noua progenies caelo demittitur alto. / Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta, faue, lucina: tuus iam regnat Apollo” (ib., 4-10).

³¹ “At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu / errantis hederas passim cum baccare tellus / mixtaque ridenti colocasia fundet acantho” (ib., 18-20).

³² “Ipsae lacte domum referent distenta capellae / ubera” (ib., 21-22).

³³ “nec magnos metuent armenta leones” (ib., 22).

³⁴ “ipsa tibi blandos fundent cunabula flores” (ib., 23).

³⁵ “Occidet et serpens, et fallax herba ueneni / occidet” (ib., 24-25).

³⁶ “Assyrium uolgo nascetur amomum” (ib., 25).

³⁷ “At simul heroum laudes et facta parentis / iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus» (ib., 26-27).

³⁸ “molli paulatim fauescet campus arista” (ib., 28).

³⁹ “incultisque rubens pendebit sentibus uua” (ib., 29).

⁴⁰ “et durae quercus sudabunt roscida mella” (ib., 30).

alimentos indiciários da civilização mediterrânica. Heróis épicos, como Tífis, na nau Argos, e Aquiles, na guerra de Tróia, são, deste modo, ressuscitados⁴¹.

No entanto, estes sinais da idade de ouro não dominarão em absoluto, dado que subsistirão alguns vestígios da idade do ferro⁴²: as tempestades marítimas e os naufrágios⁴³, as guerras⁴⁴, o trabalho agrícola⁴⁵.

Por isso, como sinal profético da nova era, o *puer*, quando se tornar adulto, renunciará às viagens marítimas e à mercancia, já que a terra produzirá espontaneamente todos os bens: *omnis feret omnia tellus*⁴⁶. Não haverá necessidade nem do trabalho agrícola⁴⁷, nem do silvícola⁴⁸, nem do industrial⁴⁹. O próprio poeta intervém directamente no seu texto, para chamar a atenção do *puer* para os sinais de mudança que indiciam uma nova sociedade:

*Aspice conuexo nutantem pondere mundum,
terrasque tractusque maris caelumque profundum;
aspice uenturo laetantur ut omnia saeclo*⁵⁰.

4. O espaço epitalâmico

Na *VIII Écloga*, o canto de Dámon, apoiado num cajado roliço de oliveira, ao amanhecer, à hora do orvalho, que torna a erva tenra, delícias do gado, celebra o casamento de Nisa e Mopso.

A partir do refrão *Incipe Maenalius mecum, mea tibia, uersus*⁵¹, o poeta dirige-se à sua flauta para que o acompanhe na transcrição dos versos cantados no

⁴¹ Alter erit tum Typhis, et altera quae uehat Argo / delectos heroas; erunt etiam altera bella, / atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles» (ib., 34-35).

⁴² “Pauca tamen suberunt priscae uestigia fraudis” (ib., 31).

⁴³ “quae temptare Thetim ratibus” (ib., 32).

⁴⁴ “quae cingere muris / oppida” (ib., 32-33).

⁴⁵ “quae iubeant telluri infidere sulcos” (ib., 33).

⁴⁶ “(ib., 39).

⁴⁷ “Non rastros patietur humus” (ib., 40).

⁴⁸ “non uinea falcus; / robustus quoque iam tauris iuga soluet arator” (ib., 40-41).

⁴⁹ “nec uarios discet mentiri lana colores” (ib., 42).

⁵⁰ “Olha o mundo a mover-se sob a abóbada do firmamento, / olha a terra e o refluir do mar e do alto céu; / olha como tudo rejubila com o século que chega” (ib., 50-52).

⁵¹ *Ecl.* 8. 21, 25. 28^a. 31. 36. 42. 46. 51. 57

monte Ménalo, da Arcádia, que sempre se faz eco do canto amoroso dos pastores⁵², com o seu bosque harmonioso e os seus pinheiros eloquentes⁵³.

Numa linguagem profética, que nos lembra o bíblico Isaías, os grifos unir-se-ão às éguas⁵⁴ e os tímidos gamos irão beber com os cães a uma fonte comum⁵⁵, numa simbologia da paz e da convivência harmoniosa deste casal.

Dirigindo-se a Mopso, Dámon fala-lhe em termos do rito nupcial, a partir das tochas⁵⁶ e do espalhar das nozes⁵⁷, no cortejo nocturno, no monte Eta⁵⁸.

No entanto, apesar deste ritual, aparentemente indiciador da harmonia humana, o Amor é representado com a sua faceta cruel. Dirigindo-se a Nisa, depois de referenciar o distinto par que forma com o esposo⁵⁹, acusa-a de ser displicente⁶⁰ e odiar tudo o que é dele⁶¹, sendo insensível à acção divina⁶², confessando que, ao entrar na adolescência⁶³, se apaixonou por ela⁶⁴, quando a viu colhendo maçãs com a mãe⁶⁵, experiência que lhe valeu o conhecimento do Amor⁶⁶. Desse casamento não poderá sair um filho que seja herdeiro da identidade colectiva⁶⁷.

Depois de invectivar o cruel Amor, capaz de levar Medeia a matar os próprios filhos⁶⁸, compõe profeticamente um quadro alegórico da subversão das forças da Natureza e da realidade, num anseio de representação utópica: o lobo, fugindo das ovelhas⁶⁹; os carvalhos, produzindo maçãs douradas⁷⁰; o narciso, florescendo sobre o álamo⁷¹; a casca do tamarindo, escorrendo sobre o

⁵² “semper pastorum ille audit amores” (ib. 23).

⁵³ “Maenalus argutumque nemus pinosque loquentis / semper habet” (ib. 22-23).

⁵⁴ “Iugentur iam grypes equis” (ib. 27).

⁵⁵ “aeuoque sequenti / cum canibus timidum uenient ad pocula dammae” (ib. 27-28).

⁵⁶ “nouas incide faces” (ib. 29).

⁵⁷ “sparge, marite, nuces” (ib. 30).

⁵⁸ “tibi deserit Hesperus Oetam” (ib.). (O monte Eta situa-se entre a Tessália e a Macedónia).

⁵⁹ “O digno coniuncto uiro” (ib. 32).

⁶⁰ “dum despicias omnis” (id).

⁶¹ A flauta, o rebanho, a barba: “dumque tibi est odio mea fistula dumque capellae / hirsutumque supercilium promissaque barba” (id. 33-34).

⁶² “nec curare deum credis mortalia quemquam!” (id. 35).

⁶³ “alter ab undécimo tum me iam acceperat annus” (id. 39).

⁶⁴ “ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!” (id. 41).

⁶⁵ “Saepibus in nostris paruam te roscida mala / (dum ego uester eram) uidi cum matre legentem” (id. 37-38).

⁶⁶ “Nunc scio quid sit Amor” (id. 43).

⁶⁷ “duris in cautibus illum / aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes / nec generis nostri puerum nec nec sanguinis edunt » (id. 44-45).

⁶⁸ “Saevos Amor docuit natorum sanguine matrem / commaculare manus; crudelis tu quoque mater: / crudelis mater magis, na puer improbus ille? / Improbus ille puer; crudelis tu quoque, mater” (id., 46-50).

⁶⁹ “Nunc et ouis ultro fugiat lupus” (id. 52).

⁷⁰ “aurae durae / mala ferant quercus” (id. 52-53).

⁷¹ “narcisso floreat alnus” (id. 53).

âmbar untuoso⁷²; o mocho, rivalizando com o cisne⁷³; Títiro competindo com Orfeu, nos bosques⁷⁴; Aríon, salvando os golfinhos⁷⁵.

E, paradoxalmente, o amante decide suicidar-se do alto de uma falésia⁷⁶, despedindo-se das florestas⁷⁷ e oferecendo a vida como o seu último dom⁷⁸.

O canto termina com a transformação do *incipit* do refrão em *excipit*⁷⁹.

5. O espaço lírico

A transformação do espaço epitalâmico em espaço de infelicidade indicia o sentimento que predomina nas *Bucólicas* virgilianas: o da melancolia.

O monólogo de Córídon em face da paisagem siciliana⁸⁰, na *II Écloga*, expressa bem o contraste entre a sua paixão ardente pelo jovem Aléxis⁸¹ e a frescura reconfortante da Natureza: a busca do bosque umbroso e denso, a solidão dos montes, em paralelismo com o gado e os lagartos pardos, escondidos nos espinheiros⁸².

Mas, enquanto os camponeses se refrescam, cansados, calcando as plantas odoríferas do caminho⁸³, Córídon, ao pisar os vestígios dos passos do amigo, mais não faz do que juntar ao canto das roucas cigarras o ressoar dos arbustos⁸⁴.

O tópico da morte de amores, recorrente na lírica trovadoresca, surge, então, esboçado a propósito da incorrespondência do cruel amado⁸⁵.

Num cenário de habitação rural e ocupação pastoril e venatória, o ideal estoíco-epicurista da *paupertas* é evocado⁸⁶ ao som da música de Pã nas florestas⁸⁷. Invocando a vinda do amado⁸⁸, o pastor apresenta-lhe os dons das Ninfas, como signos do *locus amoenus*: os lírios, as violetas, as papoilas, os narcisos e outras plantas odoríferas, num quadro idílico, pintado pela

⁷² “pinguia corticibus sudent Electra myricae” (id. 54).

⁷³ “certent et cycnis ululae” (id. 55).

⁷⁴ “Orphis in siluis” (id. 56).

⁷⁵ “inter Delphinas Arion” (id.).

⁷⁶ “Omnia uel medium fiat mare []/praeceps aerii specula de montis in undas”(id. 58-59).

⁷⁷ « Vivite, siluae » (id. 59).

⁷⁸ “deferar; extremum hoc munus morientis habeto” (id. 60).

⁷⁹ “Desine Maenalios, iam desine, tibia, uersus” (id. 61).

⁸⁰ “Mille meae Siculis errant in montibus agnae” (*Ecl.2.* 21).

⁸¹ “Formosum pastor Corydon ardebat Alexim, / delicias domini: nec quid speraret habebat” (ib., 1-2).

⁸² “Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos / adsidue ueniebat; ibi haec incondita solus / montibus et siluis studio iactabat inani” (ib., 3-5).

⁸³ “et rapido fessis messoribus aestu/alia serpullumque herbas contundit olentis” (ib.,10-11).

⁸⁴ “At mecum raucis, tua dum uestigia lustru, / sole sub ardenti resonant arbusta cicadis” (ib., 12-13).

⁸⁵ “O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas? / nil nostri miserere? mori me denique coges” (ib., 6-7).

⁸⁶ “O tantum libeat mecum tibi sordida rura / atque humilis habitare casas, et figere ceruos / haedorumque gregem uiridi compellere hibisco!” (ib., 28-30).

⁸⁷ “Mecum una in siluis imitabere Pana canendo” (ib., 31).

⁸⁸ “Huc ades, o formose puer” (ib., 45).

Náiade⁸⁹. As maçãs, as castanhas e as nozes, amadas por Amarílis⁹⁰, as ameixas colhidas em honra de Aléxis⁹¹ formam uma sugestão sinestésica indiciadora da sedução⁹². Preferindo os bosques às cidades⁹³, Córídon evoca a presença dos deuses e de Páris nesse espaço sagrado⁹⁴. O assédio sexual, patente nos reinos animal e vegetal, fruto da instintiva busca do prazer⁹⁵, anima o amante a atrair a atenção do amado⁹⁶.

O pôr-do-sol põe fim ao dia, permitindo o regresso do gado, mas a paixão permanece⁹⁷. Surge, então, a pergunta⁹⁸: quem põe termo ao amor?

Reconhecendo a demência da sua paixão incorrespondida⁹⁹, Córídon encontra no trabalho o grande remédio para a doença amorosa¹⁰⁰, animando-se com a alternativa de um novo amor¹⁰¹.

6. Espaço elegíaco

A poetização do espaço assume particular relevância na *V Écloga*, quando, no canto amebeu, o *locus amoenus* cede a primazia ao *locus umbrosus*. As aveleiras e ulmeiros¹⁰², Mopso, ao contrário de Menalcas, prefere as sombras flutuantes dos zéfiros ou uma gruta¹⁰³.

Retomando os versos que havia composto, Mopso, já no interior da gruta, apresenta as aveleiras e os cursos de água na sua função prosopopáica de testemunhas das lágrimas das Ninfas pela morte de Dáfnis¹⁰⁴. Em sinal de luto, os pastores não levaram os gados a beber nos ribeiros¹⁰⁵, enquanto

⁸⁹ “tibi lilia plenis / ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais, / pallentis uiolas et summa papauera carpens, / narcissum et florem iungit bene olentis anethi; / tum, casia atque aliis intexens suauibus herbis, / mollia luteola pingit uaccina calta” (ib., 45-50).

⁹⁰ “Ipse ego cana legam tenera lanugine mala, / castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat” (ib., 51-52).

⁹¹ “addam cerea pruna; honos erit huic quoque pomo” (ib., 53).

⁹² “et uos, o lauri, carpam, et te, proxima myrte, / sic positae quoniam suavis miscetis odores” (ib., 54-55).

⁹³ “Rusticus es, Corydon: [...] / nobis placeant ante omnia siluae” (ib., 54. 62).

⁹⁴ “Quem fugis, a! demens? Habitarunt di quoque siluas, / Dardaniusque Paris” (ib., 60-61).

⁹⁵ “Torua laena lupum sequitur, lúpus ipse capellam; / florentem cytisum sequitur lasciuia capella” (ib., 63-64).

⁹⁶ “te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque uoluptas” (ib., 65).

⁹⁷ “Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuueni, / et sol crescentis decedens duplicat umbras; / me tamen urit amor” (ib., 66-68).

⁹⁸ “quis enim modus adsit amori” (ib., 68).

⁹⁹ “A! Corydon, Corydon, quae te dementia cepit?” (ib., 69).

¹⁰⁰ “Semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est. / Quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus, / uiminibus mollique paras detexere iunco ?» (ib., 70-72).

¹⁰¹ “Inuenies alium, si te hic fastidit, Alexim” (ib., 73).

¹⁰² “hic coryllis mixtas inter consedimus ulmos?” (Ecl. 5. 3).

¹⁰³ “siue sub incertas Zephyris motantibus umbras, / siue antro potius succedimus. Aspice ut antrum / siluestris raris sparsit labrusca racemis” (ib., 5-7).

¹⁰⁴ “Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim / flebant (uos coryli testes et flumina Nymphis)” (ib. 20-21).

¹⁰⁵ “Non ulli pastos illis egere diebus / frígida, Daphni, boues ad flumina: nulla neque am-

hiperbolicamente geram os leões cartagineses¹⁰⁶ e os montes e as florestas falaram¹⁰⁷. Palas, deusa dos pastores e dos rebanhos, e Apolo afastaram-se dos campos¹⁰⁸; tornando estéril a terra¹⁰⁹; nasceram os cardos e os espinhos¹¹⁰, em vez das violetas e do narciso¹¹¹. Introdutor na Sicília das danças báquicas¹¹², Dáfnis é declarado glória dos seus amigos e familiares, como a vinha das árvores, a uva da videira, o touro do gado, as colheitas das terras fecundas¹¹³. Neste ambiente funéreo, os pastores são incitados a juncarem a terra de folhas¹¹⁴, a escurecerem as fontes¹¹⁵ e a erguerem um túmulo para Dáfnis¹¹⁶ com um epítáfio encomiástico¹¹⁷.

Menalcas, que já havia cedido entrar na gruta, como o flexível salgueiro diante da pálida oliveira e a humilde valeriana à purpúrea roseira¹¹⁸, elogia os versos do companheiro¹¹⁹, elevando Dáfnis à altura dos astros¹²⁰ e declarando a sua divindade¹²¹, propondo a edificação de quatro altares: dois para Febo; dois para Dáfnis¹²². Como sinal e penhor da duração do seu culto, apresenta a liberdade do javali pelos montes¹²³, ou dos peixes nos rios¹²⁴; o alimento das abelhas com o tomilho¹²⁵ ou das cigarras com

nem” (ib. 24-25).

¹⁰⁶ “Daphni, tuom Poenos etiam ingemuisse leones” (ib. 27).

¹⁰⁷ “interitum montesque feri siluaeque loquontur” (ib. 28).

¹⁰⁸ “Postquam te fata tulerunt, / ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo” (ib. 34-35).

¹⁰⁹ “Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis, / infelix lolium et steriles nascuntur aenae” (ib. 36-37).

¹¹⁰ “carduos et spinis surgit paliurus acutis” (ib. 39).

¹¹¹ “pro molli uiola, pro purpureo narcisso” (ib. 38).

¹¹² “Daphnis thiasos inducere Bacchi” (ib. 30).

¹¹³ “Vitis ut arboribus decori est, ut uitibus uuae, / ut gregibus tauri, segetes ut pinguiibus aruis, / tu decus omne tuis.” (ib. 32-34).

¹¹⁴ “Spargite humum foliis” (ib. 40).

¹¹⁵ “inducite fontibus umbras” (ib.).

¹¹⁶ “et tumulum facite” (ib. 41).

¹¹⁷ “et tumulo superaddite carmen: / DAPHNIS EGO IN SILUIS HINC VSQUE AD SIDERA NOTVS / FORMOSI PECORIS CVSTOS FORMOSIOR IPSE” (ib. 41-43).

¹¹⁸ “Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae, / puniceis humilis quantum saliuca rosetis, / iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas. / Sed tu desine plura, puer; successimus antro” (ib. 16-19).

¹¹⁹ Compara o seu canto ao sono reparador dos que, cansados, se estendem na relva e à água deliciosa de um ribeiro saltitante que sacia a sede na calma estival: “Tale tuom carmen nobis, diuine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restingere riuo” (ib. 45-47).

¹²⁰ “Daphnimque tuom tollemus ad astra; / Daphnimque ad astra feremus; amauit nos quoque Daphnis” (ib. 51-52).

¹²¹ “Deus, deus ille, Menalca!” (ib. 64).

¹²² “En quattuor aras: / ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo” (ib. 65-66).

¹²³ “Dum iuga montis aper, [...] amabit” (ib. 75).

¹²⁴ “fluuios dum piscis amabit” (ib.).

¹²⁵ “dumque thymo pascentur apes” (ib. 77).

o orvalho¹²⁶, evocando o promontório de Arúsio, na ilha de Quios¹²⁷, o espectáculo do Olimpo¹²⁸ e a atmosfera campestre habitada por Pã e pelas jovens Dríades¹²⁹.

Depois de elevar tal canto poético acima do efeito refrescante do Austro¹³⁰, do fluxo das ondas na praia¹³¹ e das torrentes dos rios nos vales fragosos¹³², Mopso recebe a oferta da flauta do companheiro¹³³, enquanto lhe corresponde com a prenda do seu cobiçado cajado¹³⁴.

Por seu turno, o espaço elegíaco é representado na *X Écloga* pelas sombras do amor infeliz de Galo.

Em sinal de solidariedade, choram os loureiros e os tamarindos¹³⁵, os pinheiros¹³⁶ e os rochedos dos montes Ménalo e Liceu¹³⁷. Apolo põe em questão esta insana paixão¹³⁸; Pã desmonta a crueldade do Amor que não se satisfaz com lágrimas, tal como os prados não se satisfazem com a irrigação nem as abelhas com o codesso, nem as cabras com a pastagem¹³⁹. Os pastores da Arcádia, apesar disso, cantarão os sofrimentos de Galo¹⁴⁰: a cor negra das violetas e dos mirtilos marca a infelicidade deste amor¹⁴¹; as fontes frescas, os doces prados e o bosque são convocados como testemunhas¹⁴². Licoris, longe da pátria, olhará, cruel e solitária, as neves dos Alpes e os frios do Reno¹⁴³, embora o poeta apaixonado deseje que ela não seja por eles prejudicada¹⁴⁴.

¹²⁶ “dum rore cicadae” (ib.).

¹²⁷ “uina nouom fundam calathis Ariusia néctar” (ib. 71).

¹²⁸ “Candidus insuetum miratur limen Olympi / sub pedisque uidet nubes et sidera Daphnis” (ib. 56-57).

¹²⁹ “Ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas / Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas” (ib. 58-59).

¹³⁰ “Nam neque me tantum uenientis sibilus Austri / [...] iuuant” (ib. 82-83).

¹³¹ “nec percussa iuuant fluctu tam litora” (ib. 83).

¹³² “nec quae / saxosas inter decurrunt flumina uallis” (ib. 83-84).

¹³³ “Hac te nos fragili donabimus ante cicuta” (ib. 85).

¹³⁴ “At tu sume pedum, quod, me cum saepe rogaret, / non tullit Antigènes (et erat tum dignus amari), / formosum paribus nodis atque aere, Menalca” (ib. 88-90).

¹³⁵ “Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae” (Ecl. 10. 13)

¹³⁶ “pinifer illum etiam sola” (ib. 14).

¹³⁷ “sub rupe iacentem / Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycaei” (ib. 14-15).

¹³⁸ “Venit Apollo: / ‘Galle, quid insanis?’ inquit” (ib. 21-22).

¹³⁹ “Pan deus Arcadiae uenit [...] / ‘Ecquis erit modus?’ inquit ‘Amor non talia curat, / nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuus / nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae’” (ib. 26-30).

¹⁴⁰ “Tristis at ille: ‘Tamen cantabitis, Arcades, inquit. / montibus ac uestris, soli cantare periti / Arcades » (ib. 31-33).

¹⁴¹ “quid tum, si fuscus Amyntas? / et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra” (ib. 38-39).

¹⁴² “Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori; hic nemus” (ib. 42-43).

¹⁴³ “Tu procul a patria (nec sit muhi credere tantum) / Alpinas, a, dura, niues et frigore Rheni / me sine sola uides (ib. 46-47).

¹⁴⁴ « A, te ne frigora laedant 1/a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas! » (ib.48-49).

Diz preferir sofrer os males de Amor e gravá-los na casca tenra das árvores¹⁴⁵, esperando que ele cresça com elas¹⁴⁶.

O poeta propõe-se percorrer o monte Ménalo, habitado pelas Ninfas¹⁴⁷, ou caçar javalis¹⁴⁸. Nem o frio do monte Parténio, situado na Arcádia, o impedirá de fazê-lo¹⁴⁹. Para tanto, invade rochas e florestas retumbantes¹⁵⁰, já que sente prazer em arremessar dardos¹⁵¹. Mas tal distração não passa de mera ilusão, como se pudesse remediar os males da paixão¹⁵², como se Eros se compadecesse das misérias humanas¹⁵³. E já que é assim, então o poeta confessa que a poesia já não lhe dá prazer¹⁵⁴. Por isso, manda afastar os bosques¹⁵⁵ e, se tiver de beber da água fria do rio Hebro¹⁵⁶, se tiver de enfrentar as neves inverniais da Trácia¹⁵⁷ e, se a casca de um alto ulmeiro estiver a morrer de segura¹⁵⁸, então a alternativa será levar as ovelhas etíopes para o trópico de Câncer¹⁵⁹, isto é, enfrentar todos os obstáculos da Natureza hostil¹⁶⁰, já que o Amor tudo vence e nos curvamos perante ele: “*Omnia uincit Amor et nos cedamus Amori*”¹⁶¹.

Em epílogo, o poeta invoca as Piérides, contentando-se por haver feito tais versos, tecendo um cestinho com a malva franzina¹⁶², pedindo-lhes que glorifiquem Galo¹⁶³, a quem ele ama na proporção do crescimento do verdejante

¹⁴⁵ “*Certum est in siluis inter speleae ferarum / malle pati tenerisque meos incidere Amores / arboribus*” (ib. 52-54).

¹⁴⁶ “*crescent illae, crescetis, Amores*” (ib. 54).

¹⁴⁷ “*Interea mixtis lustrabo Maenela Nymphis*” (ib. 55).

¹⁴⁸ “*aut acris uenabor apros*” (ib. 56).

¹⁴⁹ “*non me ulla uetabunt / frigora Parthenios canibus circundare saltus*” (ib. 56-57).

¹⁵⁰ “*Iam mihi per rupes uideor lucosque sonantis / ire*” (ib. 58-59).

¹⁵¹ “*libet Partho torquere Cydonia cornu / spicula*” (ib. 59-60).

¹⁵² “*tamquam haec sit nostri medicina furoris, / aut deus ille malis hominum mitescere discat*” (ib. 60-61).

¹⁵³ “*Non illum nostri possunt mutare labores*” (ib. 64).

¹⁵⁴ “*Iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis / ipsa placent*” (ib. 62-63),

¹⁵⁵ “*ipsae rursus concedite, siluae*” (ib. 63).

¹⁵⁶ “*nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus*” (ib. 65).

¹⁵⁷ “*Sithoniasque niues hiemis subeamus aquosae*” (ib. 66).

¹⁵⁸ “*nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo*” (ib. 67).

¹⁵⁹ “*Aethiopum uersemus ouis sub sidere Cancri*” (68).

¹⁶⁰ Os frios, as neves ou o calor da seca.

¹⁶¹ Ib. 69.

¹⁶² “*Haec sat erit, diuae, uestrum cecinisse poetam, / dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco, / Pierides*” (ib. 70-72).

¹⁶³ “*uos haec facietis maxima Gallo*” (ib. 72).

álamo¹⁶⁴. E reenvia para casa as cabrinhas, já saciadas, já que Vêesper chegou¹⁶⁵ e a sombra faz mal aos cantores¹⁶⁶, ao junípero¹⁶⁷ e às colheitas¹⁶⁸.

7. O espaço satírico

Na *I Écloga*, é flagrante o contraste, no canto amebou, entre a posição assumida por Melibeu e Títiro em relação à dicotomia campo/cidade.

O primeiro apresenta o campo como um espaço de perturbação¹⁶⁹, sem esperança, num cenário de densas aveleiras, rebanhos e pedra nua¹⁷⁰, lembrando-se da predição dos seus males, a partir de um carvalho ferido por um raio¹⁷¹. Em contraste com esse espaço disfórico, o segundo identifica Roma como algo de diferente, grandioso¹⁷², excedendo as outras cidades como o cipreste entre os arbustos¹⁷³, como se fosse possível comparar cachorros com cães¹⁷⁴, cabritos com cabras¹⁷⁵, ou as pequenas coisas com as grandes¹⁷⁶. E justifica a grandeza desse espaço a partir da *libertas* que chegou, ainda que tarde¹⁷⁷, bem como o amor¹⁷⁸ e o dinheiro¹⁷⁹.

No entanto, a Natureza é poeticamente associada à felicidade humana, através de sinais, como os ribeiros e as fontes sagradas¹⁸⁰, o mel das abelhas do monte Hibla¹⁸¹, o canto do pombo bravo na rocha altaneira¹⁸² ou o arrulhar

¹⁶⁴ “Gallo, cuius amor tantum mihi in horas, / quantum uere nouo uiridis se subicit alnus” (ib. 73-74).

¹⁶⁵ “Ite, domum saturae, uenit Hesperus, ite, capellae” (ib., 77).

¹⁶⁶ “solet esse grauis cantantibus umbra” (ib. 75).

¹⁶⁷ “iuniperi grauis umbra” (ib. 76).

¹⁶⁸ “nocent et frugibus umbrae” (ib. 76).

¹⁶⁹ “undique totis / usque adeo turbatur agris” (Ecl. 1, 11-12).

¹⁷⁰ “hic inter densas corylos modo namque gemellos, / spem gregis, a! sílice in nuda conixa reliquit” (ib. 14-15).

¹⁷¹ “saepe malum hoc nobis, si mens non laeua fuisset, / de caelo tactas memini praedicere quercus” (ib. 16-17).

¹⁷² “Urbem, quem dicunt Romam, Meliboeae, putauit / stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus / pastores ouium teneros depellere fetus” (ib. 19-21).

¹⁷³ “uerum haec tantum alias inter caput extulit urbes, / quantum lenta solent inter uiburna cupressi” (ib. 24-25).

¹⁷⁴ “sic canibus catulos similis” (ib. 22).

¹⁷⁵ “sic matribus haedos / noram” (ib. 22-23).

¹⁷⁶ “sic paruís componere magnam solebam” (ib. 23).

¹⁷⁷ “Libertas, quae sera tamen respexit inertem, / candidios postquam tondenti barba cadebat, / respexit tamen et longo post tempore uenit” (ib. 27-29).

¹⁷⁸ “postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit. / namque, fatebor enim, dum me Galatea tenebat, / nec spes libertatis erat” (ib. 30-32).

¹⁷⁹ “nec cura peculi” (ib. 32).

¹⁸⁰ “Fortunata senex, hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum” (ib. 51-52).

¹⁸¹ “hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe laeui somnum suadebit inire sussurro” (ib. 53-55).

¹⁸² “hinc alta sub rupe canet frondator ad auras / nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes” (ib. 56-57).

da rola sobre o ulmeiro¹⁸³, mas também através dos *impossibilia*, ou sinais de utopia: veados pastando no éter¹⁸⁴, peixes boiando na areia¹⁸⁵, o Parto bebendo no exílio o rio Árar¹⁸⁶, ou o Tigre na Alemanha¹⁸⁷, uma eventual viagem a sítios tão díspares, como África¹⁸⁸, Cítia¹⁸⁹, Creta¹⁹⁰, Grã-Bretanha¹⁹¹, ou, mesmo, todo o mundo¹⁹².

Neste contexto utópico, o regresso à pátria e à sua humilde cabana, após tão longo périplo, surge como algo desejado e natural¹⁹³, embora se denuncie a expropriação das terras concedidas aos veteranos de guerra¹⁹⁴ e a guerra civil¹⁹⁵. O abandono da agricultura e da pastorícia¹⁹⁶, associado ao termo do canto¹⁹⁷, expressará simbolicamente a disforia do espaço satirizado.

A *IX Écloga* clarifica a denúncia da espoliação de terras¹⁹⁸, já esboçada na *I Écloga*, e da desvalorização das letras, em comparação com as armas¹⁹⁹: a águia, ave de rapina que simboliza a guerra, vale mais do que as pacíficas pombas do Epiro²⁰⁰. As marcas da passagem do tempo²⁰¹, da perda da memória²⁰² e

¹⁸³ “nec gemere aera cessabit turtur ab ulmo” (ib. 58).

¹⁸⁴ “Ante leues ergo pascentur in aethere cerui” (ib. 59).

¹⁸⁵ “et freta destituent nudos in litore piscis” (ib. 60).

¹⁸⁶ Saône, na França.

¹⁸⁷ “ante pererratis amborum finibus exsul / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim” (ib. 62-63).

¹⁸⁸ “At nos hinc alii sitientis Afros” (ib. 64).

¹⁸⁹ “pars Scythiam” (ib. 65).

¹⁹⁰ “et rapidum Cretae uenimus Oaxen” (ib. 65).

¹⁹¹ “et [...] diuisos [...] Britannos” (ib. 66).

¹⁹² “penitus toto [, ,] orbe” (ib.).

¹⁹³ “en umquam patrios longo post tempore finis, / pauperis et tuguri congestum caespite culmen / post aliquot, mea regna uidens, mirabor aristas?” (ib. 67-69).

¹⁹⁴ “impious haec tam culta noualia miles habebit, / barbarus has segetes” (ib. 70-71).

¹⁹⁵ “en quo discordia ciuis / produxit miseris: his nos consequimur agros” (ib. 71-72).

¹⁹⁶ “ite meae, quondam felix pecus, ite capellae. / Non ego uos posthac uiridi proiectus in antro / dumosa pendere procul de rupe uidebo; [...] non me pascente, capellae, / florentem cytisum et salices carpētis amaras” (ib. 74-76).

¹⁹⁷ “carmina nulla canam” (ib. 77).

¹⁹⁸ A caminho de Mântua, Méris queixa-se a Lícidas de seu patrão ter sido espoliado da sua pequena propriedade (“agelli”): “O Lycida, uiui peruenimus, aduena nostri / (quod nunquam uriti sumus) ut possessor agelli / diceret: “Haec mea sunt; ueteres migrate coloni” (*Ecl.* 1. 2-4). Este, confirmando já saber a notícia, descreve o sítio que tinha recebido, graças aos seus versos, mas, entretanto, espoliado: “Certe equidem audieram, qua se subducere colles / incipiunt molli- que iugum demittere cliu, / usque ad aquam, et ueteres, iam fracta cacumina, fagos, / omnia carminibus uestrum seruasse Menalcan” (ib. 7-10). Os espoliadores são, mesmo, malditos: “quod nec uertat bene!” (ib. 6).

¹⁹⁹ Trata-se da recompensa, no ano 40 a.C., dada aos veteranos de guerra.

²⁰⁰ “sed carmina tantum / nostra ualent, Lycida, tela inter Martia, quantum / Chaonias dicunt aquila ueniente columbas” (ib. 11-13).

²⁰¹ “Omnia fert aetas” (ib. 51).

²⁰² “animum quoque; saepe ego longos / cantando puerum memini me condere soles: / nunc oblita mihi tot carmina” (ib. 51-53).

da voz²⁰³ indiciam, um presente desolador, através dos símbolos da visão dos lobos²⁰⁴, da falta de água²⁰⁵ e da cessação da brisa sussurrante²⁰⁶.

8. Conclusão

Esta visita às *Bucólicas*, de Virgílio, permitiu-nos apreciar uma representação plural e polissémica do espaço geográfico: de Mântua à Sicília, do Mediterrâneo ao centro e norte da Europa, deste Continente à África e à Ásia. Mas, mais do que um espaço topográfico e circunstancial, a poetização inspira no leitor a visualização de um espaço alegórico, igualmente plural, capaz de explorar a mais variada gama de géneros literários e sentimentos humanos.

Espaço mítico, ou da convivência com a divindade, espaço utópico e messiânico, espaço harmonioso e epitalâmico, espaço lírico e amoroso, mas também espaço elegíaco e lacrimoso, espaço satírico e infeliz, a pintura desse espaço plural representa a simbologia da vida humana, no eixo pendular entre a euforia e a disforia.

²⁰³ “uox quoque Moerim / iam fugit ipsa” (ib. 53-54).

²⁰⁴ “lupi Moerim uidere priores” (ib. 54).

²⁰⁵ “Et nunc omne tibi stratum silet aequor” (ib. 57).

²⁰⁶ “et omnes, / aspice, uentosi ceciderunt murmuris aquae” (ib 57-58).

MITOS DE FUNDAÇÃO DE CIDADES E A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO NAS *METAMORPHOSES* DE OvíDIO

MANUEL ROLPH DE VIVEIROS CABECEIRAS
Universidade Federal Fluminense
Rio de Janeiro

Abstract

In the founding myths of the city the Ancients report how they understand the inaugural act of demarcation of the urban space, and through it, their own relationship with the cosmos. Inside their limits not only the field and the city are represented, but the own identity of the people. These are central questions in the Rome of Augustus, new Romulus, and the way they are treated in the Ovid's *Metamorphoses* is our purpose in this paper.

Keywords: Ancient Rome, Augustan Era: poetry, imaginary, mythology, urban space.

Palavras-Chave: Roma Antiga. Século de Augusto: poesia, espaço urbano, imaginário, mitologia.

Inúmeras cidades se sucedem nos relatos de Ovídio em *Metamorphoses Libri XV*. Destacam-se as menções a Tiro, Tebas, Argos, Esparta, Micenas, Tróia, Atenas e, entre todas, presente mesmo quando não citada, a maior, Roma.

No entanto, ao leitor da *Ars Amatoria* e do *Remedia Amoris*, a surpresa: se nelas os comentários às mais diversas situações oportunizam “flashes” de uma gama variada de práticas e paisagens urbanas, já em *Metamorphoses* pouco ou nada desse urbano frescor cotidiano das citadas elegias sobrevive.

Objeto de descrição mais detalhada, no épico ovidiano, são as florestas e campos, grutas e praias. Tal como a Arcádia (um eco das *Eclogae* de Virgílio?) tida por Júpiter após o desastre de Faetonte como a sua maior preocupação e então nos transmite uma vívida imagem, apesar de curta, da reconstrução da área pelo soberano deus¹.

Para um poeta como Ovídio, riquíssimo na construção dos mais variados painéis, não se acha ao longo do poema quase detalhe algum a respeito do cenário e dos aparelhos urbanos. Não fosse a menção de “as grandes cidades e também suas muralhas; as nações perecem com toda a sua população: tudo vira cinzas”², seria legítimo imaginar não existirem estruturas urbanas quando

¹ 2.401-408: “*At pater omnipotens ingentia moenia caeli / circuit et ne quid labefactum uiribus ignis / corruat, explorat. quae postquam firma sui que / roboris esse uidet, terras hominumque labores / perspicit. Arcadiae tamen est impensor illi / cura suae: fontesque et nondum audentia labi / flumina restituit, dat terrae gramina, frondes / arboribus, laesasque iubet reuirescere siluas*”.

² 2.214-216a: “*Parua queror: magnae pereunt cum moenibus urbes, / cumque suis totas populis*

da solar aventura faetônica. É bem verdade, há uma alusão anterior, mas única, *en passant*, e tratada como elemento da paisagem natural, ao citar como submersos pelo dilúvio, as “casas, cidades, parques, bosques”³.

Há, entretanto, nos primeiros versos, uma imagem a traír, em nossa opinião, nítida inspiração cidadina: movido pela enormidade do sacrilégio do selvagem rei Licaão, Júpiter convoca todos os deuses para uma assembléia⁴, e essa vem a se reunir no Palatino, não no Olimpo, transmitindo-nos a idéia dos deuses viverem em uma Roma antes de Roma, pré-figuração da “capital do mundo”⁵. E aqui se acha a grande característica das cidades em *Metamorphoses*: a sua afirmação política. A mais evidente marca das cidades são os templos, apesar delas prescindirem e se acharem em qualquer sítio, onipresentes como um canto a *pietas* a ressoar por todo o poema. É fato, inexistem cidades sem templos e muralhas e, por isso, colocadas sob o império da lei, fornecem proteção e segurança.

Cidade e segurança, um binômio cuja pertinência para a cidade de Roma, dado o seu desmesurado crescimento, vinha sendo posto em questão desde os fins da República. Daí a evasão imagética para um campo cada vez mais idílico, do qual a já citada Arcádia vai se tornando a grande expressão. Todavia o binômio faz morada renitente no imaginário mediterrânico. Assim, fora da “cidade murada de tijolos”, a Babilônia da rainha Semíramis⁶, dois jovens apaixonados, Píramo e Tisbe, se arriscam noturnamente em um encontro furtivo e acabam vítimas da instável mistura de seus temores além-muros mais audácia e enganos que se faz letal diante da chegada precoce e casual de uma leoa ao local marcado.

Para além das florestas e campos, grutas e praias, Ovídio percorre também os céus e a intimidade do lar, imerge nos bosques e nas regiões infernais, tudo é cenário para as façanhas narradas. Nada ocorre, porém, nas praças e nas ruas, no espaço público da ordenada vida urbana. Quando essas são mencionadas o são enquanto lugares de ordem, da afirmação do poder e da soberania. Não há neles espaço para a desordem.

A única exceção são os templos, o que é típico, pois sendo públicos e os mais privilegiados espaços da ordem, se revelam como os mais indicados espaços da contestação, alvos de personagens dominados por uma insana “desmedida”. Contudo, a pressurosa punição que se lhes acarreta tal atitude não é, porém, concedida, no mesmo lugar do desafio. Quando Níobe, p. ex., desafia Latona,

incendia gentis / in cinerem uertunt; (...)”.

³ 1.301-303: “*Mirantur sub aqua lucos urbesque domosque / Nereides siluasque tenent delphines et altis / Incursant ramis agitataque robora pulsant*”.

⁴ 1.164-167: “*Ingenit et, facto nondum uulgata recenti / Foeda Lycaoniae referens conuiuia mensae, / Ingentes animo et digna Ioue concipit iras / Conciliumque uocit; tenuit mora nulla uocatos*”.

⁵ 1.170-180: “*Hac iter est superis ad magni tecta Tonantis / regalemq; domum: dextra laeuoque deorum / atria nobilium ualuis celebrantur apertis. / plebs habitat diuersa locis: hac parte potentes / caelicolae clarique suos posuere penates; / hic locus est, quem, si uerbis audacia detur, / haud timeam magni dixisse Palatia caeli. / Ergo ubi marmoreo superi sedere recessu, / celsior ipse loco sceptroque innixus eburno / terrificam capitis concussit terque quaterque / caesariem, cum qua terram, mare, sidera mouit*”.

⁶ 4.57b-58: “*(...) ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem*”.

mãe de Apolo e Diana, no seu próprio templo, é fora das muralhas de Tebas que seus filhos e filhas, e ela própria, perecerão, por sua soberba presunção, em castigo (6.146-390).

Também a recompensa por uma adequada e satisfatória atitude devota, expressa no templo em justas oração e oferenda, nele não tem lugar, embora ocorra a sua satisfação no intramuros. Esse é o caso de Pigmalião (10.243-297), cuja revolta pelos vícios das mulheres o levava a delas se afastar e, hábil artesão, a esculpir aquela que seria a mulher ideal. Devoto de Vênus lhe dirigiu humildes preces e quando menos esperava, em verdade imediatamente, tão convenientes foram a sua postura e atitude, é atendido.

A contraposição entre a ordem da cidade e a desordem quando se ausentam os valores que lhe fundamentam (*pietas, iustitia, pax, concordia*) é também patene no confronto entre os bordados de Minerva e Aracne. Em Minerva (6.70-102) vemos o Areópago, colina sagrada de Atenas, os doze olímpicos em seus tronos, as ofertas de Netuno e da própria Minerva à recém-fundada cidade que tomará da deusa o nome (Atenas de Atena, o nome helênico da deusa), acrescentando ao conjunto, nos quatro cantos do bordado, as punições a quem ousara desafiar os deuses, emoldurando tudo com ramos de oliveira, remissão clara à cidade e à deusa. Já em Aracne (6.103-128), os deuses são mostrados como enganadores e a ofensa é multiplicada em inúmeros quadros numa sucessão inebriante de desafios, sem qualquer princípio ordenador além da manifesta disposição soberba de contenda num franco desafio à harmonia cósmica.

O disciplinamento do espaço e a sua demarcação são atos fundadores da cidade e a sintonizam com o *cosmos*. Ao universo, por definição, é inerente a ordem. Roma e sua civilização se confundem com a presença da urbanidade. O seu domínio se estende e se consolida com a ampliação da rede citadina. Todavia, é preciso esclarecer, o modo romano de se fazer cidade implica duas faces: cidade se diz *ciuitas* e se diz *urbe*, possui uma dimensão cívica, enquanto conjunto de cidadãos, expressão de uma comunidade legiferante, e possui uma dimensão espacial, da qual não está ausente a integração entre a área urbana e a rural, por mais que a maior parte das pessoas residam nesta última área.

Tal associação se acha bem delineada no mais minucioso mito de fundação nas *Metamorphoses* inscrito. Trata-se do mito de fundação de Tebas por Cadmo (3.1-137). Cadmo é um herói *pius*. Por obediência ao pai, Agenor, rei de Tiro, na Fenícia, parte em busca da irmã Europa sem saber que esta havia sido raptada por Júpiter. Não obstante, como o pai proibira o seu retorno à pátria sem a irmã, ao perceber como um desígnio divino o arrebatamento da irmã, procura conselho junto ao oráculo de Apolo, cuja orientação segue à risca: procura e encontra a novilha que nunca usara canga e a segue até o lugar de seu destino, o qual entenderá como sendo também o local a si reservado pra se fixar.

Pois bem, o re-ordenamento que a fundação de uma cidade exige implica em atos de purificação. A busca de água para a libação a Júpiter o leva a enfrentar uma serpente, a qual vence. Da sementeira dos dentes do réptil,

seguindo orientação divina, após abrir profundos sulcos na terra, surgem-lhe os companheiros com os quais vem a fundar Tebas. Demarcação de espaços, agricultura e pecuária, leis, tudo aqui é mostrado.

O vínculo campo-cidade também é frisado na apresentação da deusa Ceres, “a primeira a rasgar a terra com a relha do arado, a primeira a dar às terras frutos e alimentos maduros. A primeira a dar as leis; tudo é dádiva de Ceres”⁷. Outrossim, Enéias, saído de Tróia incendiada, ao buscar o conselho de Apolo em Delos, a cidade é descrita em seus santuários e nas duas árvores tornadas sagradas por Latona nas dores do parto⁸. Não se pode deixar de mencionar que o mito de Cadmo, na rede de significações construída na narrativa ovidiana, remete justa e estruturalmente ao mito de Enéias.

É nossa hipótese que *Metamorphoseon Libri XV* apresenta uma estrutura redacional quiasmática⁹, fazendo o livro I remeter ao XV, o II ao XIV, o III ao XIII e assim por diante, valendo também o caminho inverso em cada par (XV ao I etc), estabelecendo a cada vez a sua própria relação, seja de complementação, oposição, duplicação, ampliação ou várias delas simultaneamente. Assim, ao mito de fundação de Tebas (livro III) se contrapõe a narrativa da queda e destruição de Tróia (livro XIII), promovendo de tal sorte a entrada em cena de Enéias, paradigma para os romanos de herói *pius*.

E ainda, só para nos limitarmos a alguns exemplos: à ofensa sacrílega de Licaão (livro I) uma outra ao matarem César enquanto Pontífice Máximo (15.745-870) e se, como mostramos, Roma era prefigurada no livro I, no XV se afirma o império e a *pax* de Roma, presentificada como cidade universal, sobre todo o orbe. Ali o Palatino, aqui o Capitólio. Lá Júpiter convocou os deuses e eles foram a ele, aqui uma deusa, Vênus, vai aos deuses todos e, por fim, chega em Júpiter, solicitando intervenção. Lá a intervenção ocorre, aqui não há como ocorrer, ambas as deliberações são *perenni fata*, o que não impede do universo inteiro, como lá, se comover. O *fatum*, o destino, em ambos, uma progressão justa, em prol do ordenamento cósmico, daí o sucessor ser maior que o antecessor: antes, Júpiter sucedia Saturno, agora César deve partir, favorecendo a sua própria deificação e a ascensão de Augusto, o qual como Júpiter, assumirá o seu lugar no universo, trazendo paz e justiça ao mundo e à

⁷ 5.341-343: “*Prima Ceres unco glaebam dimovit aratro, / prima dedit fruges alimenta que mitia terris, / prima dedit leges; Cereris sunt omnia munus*”.

⁸ 13.633b-635: “(...) *temploque domoque recepit / urbemque ostendit delubraque nota duasque / Latona quondam stirpes pariente retentas*”.

⁹ Em Viarre 1976: 89-91, Crabbe 1981 e Solodow 1988: 9-36, p. ex., podem ser achados levantamentos a respeito das pesquisas desenvolvidas no afã de se buscar uma leitura estrutural para as *Metamorphoses* de Ovídio. Entre tais autores cabe destacar: Grimal (apud Herescu 1958: 245-257), resgatando a coerência cronológica dos mitos nela narrados, através da qual seriam fixados os ciclos em torno de uma determinada personagem ou família; Myers 1994, ao propor, a partir de um minucioso estudo das etiologias trabalhadas, um enquadramento filosófico pitagórico; e Otis 1966, que divide a obra em quatro grandes seções, sem afetar a continuidade entre uma seção e outra, mas que estaria, cada uma, no respeitante aos temas, organizada segundo a lógica de um quiasmo. A idéia, entretanto, desse quiasmo abranger, como princípio de inteligibilidade, a obra por inteiro, sugeriu-nos Mendes 1985, ao propor tal estrutura para explicar a arquitetura das *Eclogae* virgilianas.

cidade, *urbi et orbi*, arremate do ciclo de narrativas cantadas pelo poeta e, com a sua chancela, tornadas imperecíveis (15.871-879).

Bibliografia

1. Fontes

- Ovídio. *Les Métamorphoses* (trad. Gustave Lafaye). Paris: Belles Lettres, 1985-1989.
- _____. *Metamorfosis* (trad. Ruben Bonifaz Nuño). Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1980.
- _____. *As Metamorfoses* (trad. David Gomes Jardim Jr.). Rio de Janeiro: EdiOuro, 1983.
- _____. *As Metamorfoses I - V* (trad. Antônio Feliciano de Castilho). Rio de Janeiro: Simões, 1959.
- _____. *Extraits de Métamorphoses* (ed. H. Martin). Paris: Hachette, 1930.
- _____. *Metamorphoses I* (ed. A. G. Lee). Wauconda: Bolchazy-Carducci, 1988.
- _____. *Metamorphoses III* (ed. A. A. Henderson). Bristol: Bristol Classical, 1981.

2. Estudos

- A. Crabbe (1981), "Structure and Content in Ovid's 'Metamorphoses'", in Temporini Und Haase (hrsg.), *ANRN: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel d. neueren Forschung*, Berlin/ New York, Walter de Gruyter & Co., .
- N. I. Herescu (org.). (1958), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*. Paris, Belles Lettres.
- J. P. Mendes (1985), *Construção e arte das 'Bucólicas' de Virgílio*. Brasília: EdUnB.
- K. S. Myers (1994), *Ovid's causes. Cosmogony and aetiology in the 'Metamorphoses'*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- B. Otis (1966), *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge, Univ. Press, 1966.
- J. B. Solodow (1988), *The world of Ovid's 'Metamorphoses'*. Chapel Hill: Univ. of Carolina Press.
- S. Viarre (1976), *Ovide. Essai de lecture poétique*. Paris, Belles Lettres.

(Página deixada propositadamente em branco)

O MUNDO NATURAL E O ESPAÇO DO HUMANO NA
POESIA TRÁGICA DE SÉNECA:
TROADES E THYESTES

MARIANA HORTA E COSTA MATIAS
Universidade de Coimbra
CECH/FCT
marianamatias@sapo.pt

Abstract

Sequi naturam – living according to Nature – was to the Stoic doctrine followers' one of the most vital aphorisms and, in fact, the supreme and highest virtue to accomplish, an ideal that Seneca, poet and thinker, never ceased to reiterate in his philosophical works. That same notion of “naturalism” – in its most diverse semantic shades – manifests itself in Seneca's *corpus tragicum*, namely in two of the plays concerning the mythological nucleus of Atreus' house: *Troades* and *Thyestes*.

In his tragedies the dramatist from *Corduba* embraces nature not as a mere Stoic inert notion, but as an aesthetic and dramatic principle of extraordinary significance. *Natura* shines as a privileged poetic technique of expression of emotions and accurate and distinctive drawing of natural spaces.

Keywords: cosmic *sympatheia*, humanity, humanization, *natura/nature*, Roman tragedy, Seneca, Stoic philosophy.

Palavra-chave: humanidade, humanização, *natura/natureza*, Seneca, tragédia romana.

Finaliza Bocage o soneto intitulado “Descrevendo uma noite tempestuosa” com os seguintes versos: «Quer no horror igualar-me a Natureza:/ Porém cansa-se em vão, que no meu peito/ há mais escuridade, há mais tristeza».¹ Julgamos, em certa medida, encontrar nestas breves palavras do pré-romântico português algum do sentimento poético-filosófico que Séneca tão bem soube transpor para a sua negra tragediografia: a inquebrável relação entre Homem e Natureza.

O filósofo Ernst Cassirer afirma que o estóico, à semelhança do homem primitivo, comunga de uma visão da natureza que é, na sua essência, *simpática*, na medida em que o ser humano vivencia um profundo sentimento de harmonia com o mundo natural.² Esta convicção de que existe um laço comum que une todas as coisas, nomeadamente o homem e a natureza, e que aquele é uma parte desse todo, relaciona-se também, de forma directa, com

¹ Bocage 2005: 65.

² Cf. E. Cassirer 1995: 78.

as noções de macro e microcosmos. A organização do Universo – entendido como *macrocosmos* – serve de modelo³ ao ser humano – o *microcosmos* –, numa visão posteriormente reaproveitada pelo Humanismo, e radicada no contexto da cultura renascentista.

Assim, foi apoiado em ideais filosóficos como a concepção da *natura* na sua intrínseca relação com Razão e Providência, e as noções de *sympatheia ton olon* e de macro e microcosmos, que Séneca, o poeta-filósofo, abraçou os “ensinamentos” da doutrina do Pórtico e “moldou” uma natureza que, nas suas tragédias, se revela mais do que um mero conceito de filosofia em actuação passiva, e que se assume como um factor verdadeiramente estético, de inigualável expressividade retórica e poético-dramática. Charles Segal considera mesmo a existência de duas formas distintas, mas complementares, da afirmação dramática do herói senequiano, que se consubstanciam no “I-statement”, a auto-dramatização da magnitude emocional, do sofrimento; por outro lado, na estratégia dramática da projecção cósmica que significa, por sua vez, o envolvimento de todo o mundo na desgraça humana, na relação de base estoica da *sympatheia*.⁴

O Cordubense, exímio na construção de quadros vivos, herança de um pictorismo de que Pacúvio foi precursor, privilegia a descrição de ambientes naturais, e modela a natureza para que esta deixe de funcionar como simples cenografia sobre a qual se vão desenrolando os acontecimentos. O que Séneca faz é conferir personalidade própria à Natureza universal e racional de que tanto fala nos seus escritos filosóficos, corporalizando-a na influência directa que esta exerce no comportamento das personagens; por outro lado, a natureza (*physis*) humana e particular das figuras por si criadas também ela influi sobre os elementos físicos que a circundam, numa verdadeira ligação de interdependência. Muitas das vezes, senão quase sempre, a paisagem natural (exterior) é o reflexo metafórico de uma paisagem interior, o espelho racional dos estados de alma das personagens intervenientes.

Troades, verdadeira liturgia fúnebre, “tragédia de luto” nas palavras de Florence Dupont⁵, abre com Tróia em ambiente de destruição e de morte. O fogo, o fumo e as cinzas (vv. 15-21) são protagonistas e estabelecem a imagem de uma cidade arrasada, de uma pátria vencida, mas também o espelho da alma de um povo e, em especial, de Hécuba, despojada, que sofre sem esperança de ressurreição.

A natureza envolvente partilha da dor do povo troiano e assistimos a uma verdadeira *sympatheia* entre as duas realidades. A escuridão, o clima de terror e o desolamento que enformam este ambiente exterior, carregado de simbolismos e presságios, são o reflexo de uma paisagem interior conturbada – a do espírito de Hécuba. Falamos de uma figura que se identifica, logo desde o início da peça, com a própria cidade, numa espécie de simbiose emocional, de relação de interdependência, como se as duas fossem uma e a mesma entidade: *me uideat et te, Troia* (v. 4).

³ Cf. J. A. Segurado e Campos 1997: 80.

⁴ C. P. Segal 1983:173.

⁵ F. Dupont 1985: 206.

Ainda no mesmo drama, encontramos a *rhexis* de Taltíbio, a descrição pormenorizada do cataclismo que o espectro de Aquiles desencadeia com a sua anábase (vv. 170-202). Uma revolução que nos mostra, num primeiro momento, uma natureza revoltada que prepara a chegada do fantasma do herói grego, verdadeiro reflexo do *ethos* desta personagem, entidade infernal, vencedora também na morte. Em seguida, a natureza volta à sua ordem natural, qual fiel serva do espectro, e todos os seus elementos se mostram complacentes, agora que a ira de Aquiles foi aplacada, ao reclamar a morte de Políxena (vv.199-202).

Em *Thyestes*, atente-se no *furor* que invade todo o espírito de Atreu, nos versos 260-266. A tremenda agitação que toma conta do tirano leva a que a terra ruja desde as profundezas (*imo mugit e fundo solum*), o dia sereno troveje (*tonat dies serenus*), a casa ranja (*ut fracta tectis crepuit*) e os próprios Lares, atemorizados, desviem o olhar (*et moti lares/ uertere uultum*). Mais uma vez, a projecção da violência interior na paisagem natural.

Também o desenho pormenorizado do bosque secreto, onde tem lugar o assassinio dos filhos de Tiestes às mãos de Atreu (vv. 650-682), preenche os requisitos daquela que é a representação da natureza, por excelência, da tragediografia senequiana – o *locus horrendus* –, ao apresentar todos os elementos convencionais: a fonte de águas estagnadas; a escuridão; os fantasmas, entre outros. Séneca projecta nesta paisagem todo um mundo interior vivido por Atreu e pela família dos Pelópidas. numa profunda e completa identificação entre o *furor*, a *insania* de um *genus* criminoso e o seu *habitat* natural: a *domus impia*.

Destacamos outra “forma” de natureza: a exploração da paisagem geográfica do poder, designadamente através do uso da imagem arquitectural, como modo elaborado de pensar e concretizar esteticamente uma organização sociopolítica. Nesta medida, a mansão dos Pelópidas ocupa estrategicamente a parte mais elevada da cidade, numa estrutura, remota no tempo e inacessível no espaço, que domina e controla uma *urbs* aterrorizada (vv. 641-645):

*In arce summa Pelopiae pares est domus
conuersa ad Austros, cuius extremum latus
aequale monti crescit atque urbem premit
et contumacem regibus populum suis
habet sub ictu;*

Falamos, pois, de uma topografia que surge como representação deliberada de uma paisagem de controlo, espelho fiel da natureza terrível desta família.

Deste modo, a natureza senequiana não é uma natureza morta, nem muda. Na verdade, ela fala, à sua maneira, com a galeria de figuras senequianas. Assim, na esteira da concepção providencial e racional da *natura* estóica, os elementos naturais intervêm, sempre que podem, na acção, influenciando o seu poder nas personagens que o Cordubense constrói para as suas míticas histórias. Em nada se mostra alheia à diversidade das atitudes humanas, ao revelar o seu

acordo ou desagrado, ao manifestar o seu júbilo, a sua tristeza ou a sua revolta perante os passos tremidos que as personagens vão trilhando.

A sensibilidade, a humanização da natureza senequiana é bem patente, por exemplo, no relato do ritual sacrificial de Atreu (vv. 696-702): todo o bosque estremeceu (*lucus tremescit*); a sala tremeu (*tota succusso solo/ nutavit aula*); o vinho libado escorreu sobre o fogo, transformado em sangue (*libata in ignes uina mutato fluunt/ crueenta Baccho*); da frente de Atreu tombou mais do que uma vez o diadema (*regium capiti decus/ bis terque lapsum est*); e o marfim do templo chorou o mal que era obrigado a testemunhar (*fleuit in templis ebur*). E quando o tirano se prepara para cozinhar os corpos dos sobrinhos, os elementos rebelam-se novamente: o fogo foge, mas é forçado a arder, e o próprio fumo se evola de forma estranha (vv. 767-775).

No fim do relato, surge a referência a uma das alterações naturais que domina toda a acção dramática de *Thyestes*, a fuga do sol aquando do crime de Atreu: *O Phoebe patiens, fugeris retro licet/ medioque ruptum merseris caelo diem,/ sero occidisti* (vv. 776-778). O motivo do eclipse solar, o *leitmotiv* do *mundus inuersus*, vivido pelas várias personagens em diferentes perspectivas, como se ocorresse uma e outra vez, enforma metaforicamente toda a peça e inscreve-se na imagética moral dos céus como reflexo da ordem ou desordem moral da vida humana, símbolo da completa inversão da harmonia cósmica. Séneca abraça esse motivo tradicional, conferindo-lhe uma dimensão bem mais alargada.⁶ Perante as atrocidades cometidas pelo ser humano, o cosmos vê-se obrigado a alterar o seu curso habitual, e a fuga do sol revela-se a sua reacção mais violenta.

No funesto banquete, ainda em *Thyestes*, é a natureza que tenta alertar o irmão de Atreu para o perigo que corre e o mal que comete, e é ele próprio, embriagado pelo álcool e inebriado pelo cheiro e sabor das paixões, que conta que lhe tombam da frente as flores festivas, que o seu cabelo repentinamente se eriça com horror, que lhe caem lágrimas involuntariamente e que solta gemidos sem querer (vv. 947-951):

*Vernae capiti fluxere rosae,
pingui madidus crinis amomo
inter subitos stetit horrores,
imber uultu nolente cadit,
uenit in medias uoces gemitus.*

Tiestes, porém, teima em seguir o *affectus*, não dando ouvidos à *ratio*, materializada aqui pela *natura*.

No momento em que o pérfido Atreu oferece ao irmão o copo que contém o sangue dos sobrinhos a beber e este fraternalmente o aceita, também os elementos naturais se revoltam e manifestam a sua repulsa de forma vigorosa: dos lábios lhe foge o vinho; o fogo deixa de reluzir e a noite esconde-se, e as próprias mãos se negam a segurar a taça (vv. 985-995).

⁶ Vide W. H. Owen 1968: 291-313.

Note-se o interesse que a natureza humana, isto é, física desperta em Séneca, nomeadamente aquando do delineamento dos caracteres das figuras, num comprazimento tipicamente estoíco na descrição da sensação, ou melhor, da expressão exterior dos sentimentos. Falamos da exploração da “fiscalidade” do ser humano, que o tragediógrafo eleva à sua expressão máxima numa relação de (quase) interdependência com o seu gosto acentuado pelo macabro e pela morbidez. É visível esse sentido de “corporalidade”, por exemplo, no ritual de *dolor* desbragado das cativas troianas que, em *Troades*, em honra de Heitor, soltam os cabelos, os cobrem com cinza, desnudando o peito e lacerando-o com violentos golpes. Um lamento e um luto que se consumam numa automutilação em que o corpo surge como templo da dor (vv. 117-124); ou no relato pormenorizado das mortes dos jovens Astíanax e de Políxena, autênticos modelos de *sapientia* estoíca (respectivamente, vv. 1110-1116; 1157-1164).

Quando, em *Thyestes*, o mensageiro relata o assassinio cruel dos filhos de Tiestes e a preparação dos corpos para o banquete da pretensa reconciliação entre os irmãos, a alargada descrição (vv. 683-738) revela bem o “goût de l’horrible” que o poeta-filósofo explora, não pelo mero gosto do macabro, mas porque o pictorismo da crueza contribui de forma impressionante para a caracterização apurada das personagens e dos ambientes.

Verificamos facilmente que uma das preocupações vitais do drama senequiano se centra no delineamento dos caracteres das figuras, e é nesse desenho burilado que o Cordubense revela a sua maior mestria. Concorre para o aprofundamento psicológico dos *ethe* o recurso a comparações, metáforas e símiles com elementos do mundo natural, animal e vegetal. A título de exemplo, em *Troades*, a grandeza da *physis* hereditária de Astíanax é ilustrada através da comparação com um tenro novilho que, desde cedo, comanda o gado, à semelhança do pai (vv. 537-540); ou, equiparada à cinza de um grande fogo que depressa recupera as suas forças e se ateia novamente (vv. 544-545).

Mireille Armisen-Marchetti constata que, apesar de o autor enriquecer a sua tragediografia com motivos tradicionais, a personalização desse legado passa por uma opção e selecção de imagens que não se define somente como estratégia estilística, mas é ela também um dos meios que Séneca elegeu para nos dar a conhecer algum do seu mundo psicológico, ético e estético.⁷ Nota-se, assim, especial predilecção – que se vem a revelar uma constante no imaginário senequiano – pelo movimento e pela metamorfose, influência porventura ovidiana. Um movimento que resulta, habitual e consequentemente, em violência, e numa exacerbação do *pathos* dramático ao servir-se de elementos “móveis” como o mar, o fogo, o vento, ou a natureza violenta dos animais selvagens, na expressão magnífica do *furor*, do descontrolo humano.⁸ Veja-se a comparação de Atreu, primeiro com um tigre, depois com um leão, na sua ferocidade sem limites aquando do assassinio dos três sobrinhos (respectivamente, vv. 707-713 ; 732-738), à semelhança de Ulisses, em *Troades*, quando se acerca de Astíanax

⁷ M. Armisen-Marchetti 1989: 374.

⁸ Ibid., 360.

(vv. 796-799). A movimentação irracional das feras surge como metáfora dos comportamentos de cólera, *furor* e *insania* do ser humano.

Não podemos deixar de fazer alusão à vertente toponímica, à geografia trágica que Séneca abraça no seu drama e que não deve entender-se como gratuita estratégia retórica, pois esta alcança um valor verdadeiramente metafórico. Por exemplo, os perfumes de distância, exotismo e de violência que alguns topónimos emanam contribuem para o delineamento preciso dos caracteres – veja-se a comparação de Atreu com um tigre das florestas do Ganges, Índia (vv. 713-716), ou um leão da Arménia (vv. 732-738), em referências a paragens remotas, entendidas como locais de costumes selvagens e de barbárie.⁹ Ou, por exemplo, em *Troades*, o extenso catálogo de referências geográficas, locais para onde o coro de cativas conjectura ir parar (vv. 814- -850). Também aqui concordamos com Zélia de Almeida Cardoso, quando afirma que a geografia do desconhecido e do longínquo simboliza o estado de alma destas mulheres perdidas no espaço e no tempo.¹⁰ Como defende Gianpero Rosati, poder-se-á falar de uma espécie de “determinismo do espaço”, na medida em que cada personagem parece estar vinculada aos locais, às paisagens que povoa e em que se move. As figuras senequianas *são* os lugares que habitam.¹¹

Em jeito de conclusão, e aceitando a premissa de Rossana Mugellesi de que os dois elementos cardeais do drama senequiano são a participação da natureza e o aprofundamento psicológico do *pathos* emocional¹², julgamos poder afirmar que a natureza trágica senequiana é ela uma verdadeira *natura animata*, paisagem que deixa de ser pura cenografia, elemento unicamente descritivo, para adquirir o estatuto de “paisagem trágico-dinâmica”. Esta revela-se como uma personagem dramática real que se distingue, acima de tudo, pela sua humanização e humanidade.¹³

Bibliografia

- F.-R. Chaumartin (1999), *Sénèque, Tragédies*. T. I-III. Paris.
 M. Armisen-Marchetti (1989), *Sapientiae Facies: étude sur les images de Sénèque*. Paris.
 M. M. B. Du Bocage (2005), *Obras Escolhidas*. I vol. Lisboa.
 M. Grant (2000), “Seneca’s tragic geography”, *Latomus* 59.1 88-95.
 E. Cassirer (21995), *Ensaio sobre o Homem*. Carlos Branco (trad.), Lisboa.
 R. Mugellesi (1973), “Il senso della natura in Seneca tragico” in *Argentea aetas in memoriam E. V. Marmorale*. Génova, 29-66.
 W. H. Owen (1968), “Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca’s

⁹ Vide M. Grant 2000: 88-95.

¹⁰ Z. A. Cardoso 1997: 21.

¹¹ G. Rosati 2002: 229.

¹² R. Mugellesi 1973: 65-66.

¹³ Vide R. Mugellesi 1973: 56.

- Tragedies”, *TAPhA* 99 291-313.
- G. Rosati (2002), “La scena del potere. Retorica del paesaggio nel teatro di Seneca” in *Hispania terribus omnibus felicior. Premesse ed esiti di un processo di integrazione*. Pisa 225-239.
- C. P. Segal (1983), “Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy”, *A&A* 29 172-87.
- J. A. Segurado e Campos (1997), “*Ratio* e *Voluntas* no Pensamento de Séneca”, *Classica* 22 79-92.

(Página deixada propositadamente em branco)

OS ESPAÇOS DAS *TROADES* DE SÉNECA

PAULO SÉRGIO FERREIRA
Universidade de Coimbra

Abstract

After a necessarily brief reflection on the history of the three tragic unities and some considerations on the setting of *Troades'* initial scenes and on the apparent contradiction between the *kommos* of 67-164 and the choral intervention of 371-408, this paper agrees with C. W. Marshall's claim (2000, "Location! Location! Location! Choral absence and theatrical space in the *Troades*", in G. W. M. Harrison (ed.), *Seneca in performance*. London 27-52) that *Troades* suggest six different locations, but the use of characters as anchors and the chorus' movements in and offstage are not enough to create a clear sense of space in public's mind. That's why the use of *periaktoi* or *scaenae ductiles* must be taken into account.

Keywords: characters-anchors, chorus, *periaktoi*, *scaenae ductiles*, unities of action, of space and of time, *Verfremdung*.

Palavras-Chave: coro, personagens-esteio, *periaktoi*, *scaenae ductiles*, unidade de acção, de espaço e de tempo, *Verfremdung*.

Embora as várias localizações da acção de algumas tragédias de Séneca (*Troades* e *Phoenissae*) possam decorrer de uma poética trágica que, com claras afinidades com a *Verfremdung* brechtiana, se define por oposição às preferências dramáticas aristotélicas, convém ter presente que a única unidade que o Estagirita verdadeiramente formulou foi a de acção. Abriu caminho à de tempo, ao afirmar que a tragédia «...se esforça o mais possível por durar uma só revolução do Sol ou demorar pouco mais...» (*Po.* 5.1449^b12-13)¹, mas quem a fixou foi Agnolo Segni, em 1549. Decorrente desta foi a de espaço, formulada por V. Maggi, em 1550. A Lodovico da Castelvetro coube, em 1570, reunir as três unidades e dar-lhes a forma definitiva.

Como sucede com outras opções trágicas senequianas que vão de encontro ao que Aristóteles considera as melhores práticas, também a dispersão da acção por vários espaços não constitui uma novidade no panorama teatral greco-latino: já Ésquilo, nas *Euménides*, transferira, com um eventual lapso temporal de semanas,² para a Acrópole de Atenas, a acção que, até 234, decorrera diante do templo de Apolo, em Delfos.

Ora, no que toca às *Troades* de Séneca, as diversas localizações de várias cenas e os modos de assinalar as transições têm sido alvos de acesa polémica

¹ Cito a partir da tradução de A. M. Valente 2007: 47.

² É, pelo menos, o que O. Taplin 1978: 36 depreende de 286: «o tempo, envelhecendo, tudo

entre os críticos. Nas anotações que serviram de base a uma produção escolar e a uma actualização no palco do teatro Stabile, em Catânia, Amoroso descreve um fundo cénico composto pelas ruínas fumegantes de um palácio real, e sustenta que o túmulo de Heitor é a única construção que se mantém de pé. Na praia estão as prisioneiras troianas. Os comandantes gregos esperam condições propícias para a partida.³

Embora persuadida de que o teatro senequiano não teria sido escrito para o *pulpitum*, mas para a leitura e a recitação, Fantham, ao imaginar uma actualização moderna da peça, coincide com Amoroso num cenário de destruição do palácio, mas concretizado num conjunto permanente de colunas de pé, de outras quebradas e de outras derrubadas, enquadrado numa silhueta que delineasse os muros e as torres do palácio.⁴

Enquanto Amoroso não entra em pormenores relativamente ao modo de representar o túmulo, Fantham, algumas páginas antes da descrição mencionada, já tinha aventado duas hipóteses: poderia aparecer no centro do *pulpitum* (cf. *Coéforas*, *kommos* de abertura de Ésquilo) ou ser representado pela *scaenae frons*, apesar das dimensões grandiosas que esta atingia nos teatros públicos.⁵ A ideia de fazer, da *ualua regia*, como sugere a investigadora, ou de um dos *hospitalia* a entrada de um túmulo (eventualmente a sugerir a do Tesouro micénico de Atreu) não será de todo descabida, até porque, embora só em 483ss. se explicita a ideia de que a acção decorre diante do túmulo, a verdade é que, quando Hécuba, em 98, diz *Hectora flemus*, as mulheres poderiam apontar ou voltar-se para a referida porta.

Se as perplexidades invocadas e as razões aduzidas por Amoroso, para retirar 166-7 ao Coro de cativas troianas e atribuir os referidos versos a Agamémnon,⁶ carecem de fundamento, porquanto não têm em conta, entre outras coisas, a convenção horaciana, segundo a qual não deveria o Coro revelar nada do que lhe tivesse sido confiado (Ars 200-1) – já o contraste entre o teor do *kommos* de 67-164, onde o Coro refere a vida feliz de Heitor e Príamo no além, e a intervenção coral de 371-408, que preconiza um nihilismo post mortem, requer uma tentativa de explicação.

No plano cotextual, vale a pena notar que as ideias sustentadas na primeira intervenção parecem comprovadas pela aparição do espectro de Aquiles, a exigir o sacrifício de Políxena, ao passo que, para a jovem troiana, seria muito mais reconfortante a inexistência de vida depois da morte, uma vez que se não teria de unir ao inimigo.

Ao pôr em causa as informações veiculadas por Taltíbio e ao isentar o sacrifício de Políxena de qualquer justificação religiosa e moral, a ode coral realça, no entender de Amoroso, a barbárie humana subjacente ao acto que se

apaga».

³ F. Amoroso 1984: 99.

⁴ E. Fantham 2000: 20.

⁵ Fantham 2000: 16.

⁶ Amoroso 1984: 120-2.

vai realizar.⁷ Baseada nas palavras que Andrómaca dirige ao Coro, no sentido de este acabar de vez com o violento pranto (409-11), conclui Fantham que a ode II não afecta as crenças mais profundas das cativas troianas e que se trata de uma «editorial intrusion»⁸, que, «like the linking material of an omniscient upstage narrator»⁹ ou como os breves apartes pontuais do poeta épico (cf. Virgílio, A. 3.56-7 ou 10.501-2), condicionará o modo como o leitor interpretará o sonho de Andrómaca com Heitor.¹⁰

Se se pensar que, eventualmente por influência das *suasoriae* e das *controuersiae* romanas na prosa e no drama de Séneca, o pensamento do Filósofo não é uniforme no tocante a este aspecto;¹¹ e que, como mais tarde se verificará no teatro de Brecht, o autor sacrifica a sequência causal de acontecimentos e uma certa verosimilhança à eliminação dos entraves a um diálogo mais directo com o público, a teoria de Fantham faz todo o sentido.

Outra explicação para a mudança de perspectiva do Coro tem que ver com o facto de a tragédia de Séneca ser, como já sustentou Boyle, psicológica: quer as personagens, quer os coros podem ter dúvidas e, no que hoje se designaria por “coping mechanism”, rever os seus pontos de vista.¹² Convicto de que as palavras do Coro resultariam directamente do sucedido no acto II, Davis, de resto, já reconhecera a presença do coro na cena 1, uma vez que interage verbalmente com Taltíbio.¹³

Às explicações anteriores acrescenta Marshall outra, de ordem estrutural: os versos 371-408 criam o efeito de um segundo párodo, que remove, em definitivo,

⁷ Amoroso 1984: 143.

⁸ Fantham 1982: 85.

⁹ Fantham 1982: 263.

¹⁰ Sobre a forma de assinalar, no texto ou numa actualização, este ponto de vista, sustentou a investigadora 1982: 85 que, na edição, bastaria omitir a forma *Troades* no início dos anapestos; e, na recitação por um solista, poderia entender-se que seria o poeta a falar, se a personagem ou o coro não aparecessem identificados. Numa actualização no *pulpitum*, poderia o encenador confiar a refutação a uma personagem neutra, como o Prólogo terenciano, ou a um dos coreutas. Na esteira de A, onde, antes de 164, se lê: *Taltibius chorus Graecorum* –; de Wilfried Stroh, que actualizou as *Troades* em Munique, e, posteriormente, de outro encenador, que as fez representar em Xavier; e inspirada no Coro de soldados da adaptação eniana da *Iphigenia Aulidensis* de Eurípides (fr. XCIX 195-202 Jocelyn) – atribuiu, posteriormente, Fantham 2000: 17 os versos 166-7 e 371-408 a um Coro de soldados gregos. Mas, na boca de soldados aqueus, o cepticismo descrito soaria ainda mais injustificado do que nas palavras das cativas troianas.

¹¹ Fantham 1982: 78-82, com efeito, já demonstrou que, embora, na esteira de Epicuro e de Lucrécio, o Cordubense tenda para a ideia de que nada existe depois da morte, o pensamento do filósofo, nas obras em prosa, não é uniforme (cf. *Dial.* 11.9.3): oscila consoante o contexto e, às vezes, sobretudo na *Consolatio ad Marciam*, promete a imortalidade da alma como recompensa da virtude (*Dial.* 6.25.1), mesmo que, no cataclismo final, ela se transforme nos antigos elementos (*Dial.* 6.26.7). A situação, segundo a investigadora, inverte-se nas tragédias, uma vez que, como em Homero, nos trágicos gregos, no *Somnium Scipionis* ciceroniano e em Virgílio, a ideia predominante é a de que a alma sobrevive à morte, apesar de o segundo coro das *Troades* e o carácter vão do sonho de Andrómaca a contestarem.

¹² Apud C. W. Marshall 2000: 37.

¹³ P. J. Davis 1993: 25 e 48.

qualquer réstia de esperança que ainda subsista do *kommos* e estabelece um cenário de profundo pessimismo para a restante acção da peça.¹⁴

Ao perguntar *Lamenta cessant?*,¹⁵ Hécuba, no entender do investigador referido, sugere que o Coro de cativas troianas já se encontrava no *pulpitum*: tinha de lá estar pelo menos a partir de 56 e talvez tivesse começado, em 7, a chegar aos poucos e a entoar um sussurrante lamento.¹⁶

Partindo dos pressupostos de que «Each location shift was clearly marked in performance by the presence or absence of the chorus.»; de que «*Troades* create *Troas*»;¹⁷ de que Séneca teria escrito as suas peças para um *pulpitum* de três frentes, à maneira do *logeion* grego clássico, mas adaptável a um espaço no interior de uma casa; de que as palavras poderiam suprir uma falta de elaboração de cenários; e de que o Coro seria composto por três elementos – Marshall propôs-se discutir o “fluid sense of space” ou o “fluid stagecraft”¹⁸ das *Troades*, e, do confronto dos pontos de vista de Fantham, Davis, Ahl e Boyle, concluiu que a peça identifica, quer no *pulpitum*, quer fora dele, um total de seis localizações, que indicou num quadro que aqui se reproduz:¹⁹

<i>i</i> <i>Troy</i>	<i>ii</i> <i>Hector's tomb</i>	<i>iii</i> <i>Achilles' tomb</i>	<i>iv</i> <i>Battlefield near Sigeum</i>	<i>v</i> <i>Greek camp</i>	<i>vi</i> <i>seashore</i>
<i>site of Astyanax's death</i>	<i>setting of act 1, act 2 scene 1, and act 3</i> <i>Astyanax</i>	<i>site of Polyxena's death</i>	<i>setting of acts 4 and 5</i> <i>Polyxena</i>	<i>setting of act 2 scene 2</i> <i>Calchas</i>	<i>Site of Priam's death, journey to Greece.</i>

O que de tal quadro se deduz imediatamente é que Marshall coincide com Sutton na ideia de que as ruínas fumegantes de Tróia não deveriam estar à vista do público, mas situadas, por quem ocuparia o *pulpitum* no início da peça, numa das alas laterais; e de que o túmulo de Aquiles, visível do alto do de Heitor (1086s.), se deveria imaginar na ala oposta.²⁰ Na esteira do que já havia proposto Fantham,

¹⁴ Marshall 2000: 38.

¹⁵ Cito a partir de Zwierlein 1986.

¹⁶ Marshall 2000: 27.

¹⁷ Marshall 2000: 28.

¹⁸ Marshall 2000: 28 e 33. Ocorre em 30-33 a reflexão sobre o espaço e o público aos quais Séneca teria destinado o seu drama.

¹⁹ Marshall 2000: 40, fig. 2.

²⁰ D. F. Sutton 1986: 9.

convenciona Marshall que uma das portas do que corresponderia à *skene* grega clássica daria acesso ao túmulo de Heitor. Acrescenta, porém, que o caminho correspondente ao *eisodos* da esquerda, no teatro grego, conduziria à fortificação de Tróia, enquanto o que corresponderia ao da direita daria para a costa. Ora se Hécuba e o Coro, no acto I, tivessem entrado do lado de Tróia, ambos se retirariam, no final da cena 1 do acto II, por onde tinham vindo. Fazendo de Calcas um *anchor* ‘esteio’, isto é, uma personagem cuja simples presença denuncia ou marca um espaço, considera o investigador que o adivinho já se encontraria silenciosamente em palco desde o início da cena 2, para situar a acção no campo aqueu. Deste lado entrariam ainda Pirro e Agamémnon.

Após a saída de Calcas, o Coro regressaria, para a ode II, do lado troiano, e repositonaria a acção no mesmo espaço onde teria decorrido até ao fim da cena 1 do acto II. Entoadado o canto, o Coro retirar-se-ia, segundo Marshall, em 425,²¹ mas, desta feita, para o lado grego. Invocadas as sucessivas referências, por parte de Andrómaca e Ulisses, às afinidades entre Astíanax e Heitor, bem como o facto de a criança se esconder no túmulo do pai, em total confusão ontológica com o cenário, sustentou Marshall que o neto de Príamo seria outro *anchor*, que talvez ocupasse o lugar deixado vago por Calcas e precisaria que a acção se realizasse diante do túmulo de Heitor. A criança seria levada para o lado troiano e, por este mesmo lado, reentraria o Coro.

À circulação nos bastidores e à entrada do Coro por sítios diversos daqueles por onde tinha saído já haviam recorrido Ésquilo, nas *Eumenides*, e Sófocles, no *Ajax*, para mudarem o local da acção.²² O palco fica momentaneamente vazio entre a saída das personagens no final do acto III e a entrada do Coro que não alude a quem acabara de sair. Baseado nestes factos, sustenta Marshall que a presença do Coro indicia uma localização completamente diferente das anteriores, que, desta feita, seria “ancorada” por Políxena, que estaria no *pulpitum* desde o início do acto 4. A Andrómaca, que teria entrado do lado de Tróia, cabe explicitar verbalmente essa localização, ao perguntar, em 893^b-5^a e 930b-2 respectivamente, a Helena, que teria chegado do acampamento grego, se vê os túmulos dos reis e as nuas ossadas espalhadas pelos campos e se Políxena vai ser lançada do Sigeu para o mar.

Quando Pirro viesse buscar Políxena, chegaria da direita do *pulpitum*, mais concretamente do campo aqueu, e partiria, pela esquerda, para o túmulo de Aquiles. Uma vez que o espaço diante do túmulo de Heitor já teria sido encerrado pela saída de Astíanax; que o do campo aqueu já se teria dissipado com a partida de Calcas; e o campo de batalha, perto do Sigeu, se não dissiparia com a partida de Pirro – o que restaria a Hécuba e às demais Troianas seria este derradeiro espaço e ouvir relatos desoladores do que se passava nas zonas que lhes estavam interditas.²³ O

²¹ cf. Fantham 1982: 38: «before 435, surely.»

²² Uma convenção parecida era a do *angiportum* da comédia latina, que, segundo R. C. Beaucham 1991: 61, «appears to have been thought of as an open area affording access to rear of the houses (or to the gardens, often referred to as behind them).» cf. Plauto, *As.* 741-3, *Mos.* 1043-4, *Per.* 444-6, 678-9, *Ps.* 1234-5.

²³ Marshall 2000: 44.

investigador acaba, no entanto, por admitir que os versos 1178-9, que Ahl atribui a Táltíbio, sugerem uma deslocação das mulheres na direcção da costa.

A engenhosa interpretação de Marshall é atraente, mas peca, desde logo, por sustentar que não há motivo para Hécuba, depois de convidar o Coro a associar-se ao seu pranto, se voltar a separar dele²⁴: esse motivo, com efeito, existe e tem que ver com o desconhecimento, que a personagem revelará, da intenção dos Áqueus de sacrificarem Políxena e Astíanax. Quanto aos coros senequianos, embora Marshall e Calder sustentem que cada um seria composto por três membros,²⁵ a cena de Estrófilo no *Agamemnon* e a do *extispicium* no *Oedipus* sugerem um *pulpitum* capaz de comportar os sete coreutas que Bieber detectou nuns frescos de um túmulo, agora destruído, da necrópole de Cirene.²⁶

É certo que o fr. IV, 289-91 R² dos *Epigoni* de Ácio, onde o ritmo anapéstico sugere uma intervenção coral, a anunciar a entrada em cena de uma personagem e a intenção do emissor de regressar ao acampamento, é um argumento de peso em favor da possibilidade de os coros republicanos se terem movimentado entre o *pulpitum* e o extracénico, mas, nesse caso, que sentido faria a recomendação horaciana de que não revelasse o coro os segredos que lhe tinham sido confiados?

Para justificar as cenas onde as personagens falam de seus pérfidos planos, invoca Sutton o depoimento de Beare, segundo o qual cada personagem, no *pulpitum*, só ouviria o que o dramaturgo desejaria que ouvisse; e propõe uma solução do tipo do monólogo-aparte.

Quem, no entanto, parece encontrar uma solução de compromisso, que concilia o anúncio, por parte de Teseu, em *Her. f.* 827-9, da aproximação do Coro, com a estética grega clássica, que, salvo raras excepções, costumava manter continuamente o coro na orquestra e justificava o preceito horaciano referido, é Shelton, que propõe a hipótese de o coro se ter mantido no fundo do *pulpitum* durante os episódios, de modo a não ouvir as personagens, e a avançar para um espaço de maior visibilidade quando sentisse necessidade de intervir ou fosse interpelado.²⁷

Finalmente, não nos parece que o recurso a anchors possa substituir convenientemente indicações mais explícitas relativas à localização, como as que poderiam ser fornecidas, p. ex., pelos *periaktoi* ou pelas *scaenae ductiles*.

Bibliografia

- F. Amoroso (1984), *Seneca, uomo di teatro? Le Troiane e lo spettacolo*. Palermo.
 R. C. Beacham (1991), *The Roman theatre and its audience*. London.
 M. Bieber (1961). *The history of the Greek and Roman theater*. 2nd ed. (1st ed. 1939). Princeton (New Jersey) – London.

²⁴ Marshall 2000: 29.

²⁵ W. M. Calder 1975: passim.

²⁶ M. Bieber 1961: 239.

²⁷ J.-A. Shelton 1978: 41 n. 4. cf. 23.

- W. M. Calder III (1975), “The size of the chorus in Seneca’s *Agamemnon*”, *CPb* 70 32-5.
- P. J. Davis (1993). *Shifting song: The Chorus in Seneca’s Tragedies*. Hildesheim – Zürich – New York.
- E. Fantham (1982), *Seneca’s Troades*. Princeton.
- (2000), “Production of Seneca’s *Trojan Women*, ancient? and modern”, in G. W. M. Harrison (ed.), *Seneca in performance*. London 13-26.
- H. D. Jocelyn (1967), *The tragedies of Ennius. The fragments*. Cambridge.
- R. Kassel (1965), *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford.
- C. W. Marshall (2000), “Location! Location! Location! Choral absence and theatrical space in the *Troades*”, in G. W. M. Harrison (ed.), *Seneca in performance*. London 27-52.
- J.-A. Shelton (1978), *Seneca’s Hercules furens. Theme, structure and style*. Göttingen.
- D. F. Sutton (1986), *Seneca on the stage*. Mnemosyne Suppl. 96. Leiden.
- O. Taplin (1978), *Greek tragedy in action*. Berkeley and Los Angeles.
- A. M. Valente (2007), *Aristóteles. Poética*. 2ª ed. Lisboa.
- O. Zwierlein (1986), *L. Annaei Senecae tragoediae*. Oxford.

(Página deixada propositadamente em branco)

SALOMÃO PARODIADO: ELEMENTOS JUDAICOS NA PAISAGEM POMPEIANA

NUNO SIMÕES RODRIGUES
Universidade de Lisboa
nonnius@fl.ul.pt

Abstract

From Pompeii, from the so-called House of the Doctor, comes three frescoes, dated from the 1st century, containing scenes starred by Pigmies. The paintings show: a fight between the little creatures and animals from the Nile; a banquet where some of the invited are entertained with sexual intercourse; and a judgement, where a very young child is upon an altar and woman cries to the judge. There have been several interpretations for this triptych, defending the main one the Alexandrian origin of its subjects. With some other researches before, we agree that the last panel depicts the biblical theme of «The Judgement of Solomon», but we also propose that one must read the three panels as being part of a decorative program, which pretends to show ethnic stereotypes of some of the Roman subdued people, like the Egyptians, the Greeks and the Jews.

Keywords: Jews 1st century, Pompeii, Roman painting, Rome 1st century.

Palavras-chave: Judeus séc. I, pintura romana, Pompeios, Roma séc. I.

Em Pompeios, num peristilo da chamada Casa do Médico¹, havia três frescos com cenas protagonizadas por pequenas criaturas disformes, identificadas como Pigmeus. Esta série de frescos foi descoberta por António Sogliano, em 1882, que os transferiu para o Museu Arqueológico de Nápoles, onde se encontram ainda depositados. As pinturas em causa têm sido datadas do tempo de Augusto².

Um dos frescos representa as pequenas criaturas, travando um combate contra animais selvagens: crocodilos, de aspecto dinossáurico, íbis e um hipopótamo, que engole, ou regurgita, uma delas. Vêm-se embarcações, no

¹ Casa 6, 6, 8. Ver J.R. Clarke (2006), «Three Uses of the Pygmy and the Aethiops at Pompeii: Decorating, “Othering”, and Warding off Demons» in L. Bricault, M.J. Versluys and P.G.P. Meyboom (eds.), *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World*. Leiden, 163; R.A. Tybout (2003), «Dwarfs in discourse: the functions of Nilotic scenes and other Roman *Aegyptiaca*», *JRA* 16 505-515.

² J.R. Clarke, op. cit., 156. O tema dos Pigmeus, porém, aparecia já em Homero (*Il.* 3, 6), em Heródoto (2, 32; 3, 37) e na arte grega do século VI a.C., designadamente na cerâmica.

canto superior direito, enquanto, ao centro, um complexo arquitectónico, sugerindo uma ilha, domina toda a cena (fig. 1).

Um segundo painel mostra um simpósio em que alguns pigmeus se entregam a devaneios sexuais, pouco íntimos, porém. Uma hetera coroadada protagoniza o momento de sexo explícito. Um músico acompanha o banquete, enquanto duas personagens parecem filosofar. Do lado esquerdo, repete-se a imagem de um hipopótamo que engole/regurgita um pigmeu, enquanto outro tenta arrancar o companheiro às mandíbulas do animal. O íbis está igualmente presente (fig. 2).

O terceiro fresco, por fim, apresenta uma cena algo mais complexa. Tudo se passa num pretório, em que três soldados se mantêm perante um juiz/rei. Dois desses soldados usam uma túnica branca com armadura e capacete, de tipo romano. Um destes segura numa das mãos uma espada, que ergue sobre uma criança, deitada num altar. O terceiro soldado veste uma túnica vermelha e posa como se fosse um grande general ou até mesmo um deus. Três outras figuras, sobre um estrado, ouvem atentamente uma mulher, que se ajoelha perante elas. Das três, evidencia-se a personagem central, ao segurar uma lança como se fosse um báculo, denunciando o seu protagonismo em toda a representação. Junto ao altar, uma segunda mulher acompanha o acto do soldado. A tudo, assistem vários soldados, de pé e atrás dos juizes, e ainda outros homens, dos quais se destaca um que enverga uma toga branca de tipo senatorial. O burlesco, conseguido através da morfologia disforme das personagens de cabeças desmesuradas e tronco e membros demasiado curtos, domina a cena (fig. 3).

Este último painel tem sido alternadamente interpretado pelos investigadores ora como uma representação de uma cena do primeiro livro dos Reis (1Rs 3,16-28), popularmente conhecida como a «Sentença de Salomão», ora como a de um rei egípcio da XXIV^a dinastia (sec. VIII a.C.), chamado Bakenranef e conhecido entre os Gregos como Bócoris. Este surge nos textos greco-latinos como uma espécie de legislador e sábio matricial da cultura egípcia³. Acreditamos, contudo, estar perante o primeiro caso. Eis os nossos argumentos.

Em primeiro lugar, há que ter em conta o contexto judaico de Pompeios e da região envolvente da cidade. Algumas inscrições revelaram nomes como Jesus, Marta e Maria⁴. Outra antroponímia, ainda que não explicitamente judaica, sugere uma proximidade a essa cultura, sendo, todavia, de origem indubitavelmente oriental: *M. Valerius Abinnericus*, *A. Coss(ius) Liban(us)*, *Libanis* ou ainda o possível *Felix(?) Youdaikou*⁵. A existência de uma inscrição que refere

³ Aparentando, porém, ser igualmente uma síntese da imagem popularizada de Salomão de Israel. Ver Man. *Hist.* 64-65; Ael. *NA* 12, 3; D.S. 1, 65-79; Tac. *Hist.* 5, 3.

⁴ Sobre estes nomes, ver A. Varone (1979), *Presenze giudaiche e cristiane a Pompei*, Napoli, 11-13. Sobre «Maria», não está excluída a hipótese de se tratar do feminino de *Marius*.

⁵ *CIL* IV, 1943; 1507; 3763; 4287; 5244; 5630; 7866; 8010; 8866; 9757. A problemática em torno destes nomes pode ser lida em A. Varone, op. cit., 11-13. Aqui se contesta, por exemplo, que *Felix Ioudaikos* seja um antroponímo, sugerindo-se, em alternativa, que se trata de uma mera

a expressão *princeps libertinorum* levou alguns autores a sugerir a existência, em Pompeios, de uma sinagoga semelhante à que se menciona no livro dos *Actos dos Apóstolos* e que é identificada como a «Sinagoga dos Libertos»⁶. Mas esta não é uma conclusão linear nem pacífica, não estando fora de questão que se trate tão-somente de uma associação ligada aos *liberti* da cidade campanense. Outros dados, contudo, confirmam a existência de judeus em Pompeios, como a nota de Josefo acerca de Agripa, o filho de Félix e Drusila, que terá perecido naquela cidade campanense, juntamente com a mulher, aquando da erupção do Vesúvio, no tempo de Tito⁷. Há ainda informações que permitem perceber a vitalidade da comunidade judaica que ali residia. A mais emblemática é talvez o *graffito* que menciona dramaticamente «Sodoma e Gomorra» (fig. 4)⁸. Foi já sugerida a autoria cristã ou judaica do mesmo, consistindo talvez numa imprecação feita à cidade, derivada eventualmente da liberdade de costumes que por ali grassava, na perspectiva judaico-cristã; ou num desabafo feito na sequência do terramoto que atingiu a cidade no ano 62 d.C.; ou talvez ainda no âmbito da própria erupção que arrasou Pompeios, e cidades vizinhas, em Agosto de 79 d.C. Apesar de o *ductus* dos caracteres ter sido datado de uma fase mais antiga, é particularmente atraente, e igualmente perturbador, pensar na possibilidade de que alguém poderá ter traçado tais palavras na parede, no momento em que o enxofre caía sobre a cidade, numa dramática alusão ao fim das duas cidades bíblicas. Seja como for, o autor de tal inscrição conhecia sem dúvida a história narrada no livro do *Génesis*, pois de outro modo não se encontraria sentido na referência⁹. É ainda a forma *GENESIS* que se lê em outras duas inscrições, sugerindo igualmente uma forma onomástica judaica ou simplesmente oriental, apesar da origem grega do termo.

Além do mais, podemos levar ainda em conta a ligação da segunda mulher de Nero, Popeia Sabina, à cidade de Pompeios, onde mantinha uma *uilla* sumptuosa, e simultaneamente a proximidade que a imperatriz tinha com a comunidade de judeus de Roma e com a própria fé judaica. As relações e os contactos que esta dama imperial manteve com o actor judeu de nome Alituro e com o próprio Flávio Josefo são disso evidência¹⁰. De igual modo, não será

inscrição numa ânfora vinária, identificando o vinho aí guardado.

⁶ Act 6,9. Ver J.-B. Frey (1933), «Les Juifs à Pompéi», *RBi* 42, 370-372; M. Della Corte (1949/1950), «*Fabius Eupor princeps libertinorum*. Elementi giudaici in Pompei», *Atti Acc. Pontaniana* 3, 347-353; E. Miranda (1979), «Due iscrizioni greco-giudaiche della Campania», *RAC* 55, 337-341; A. Varone, op. cit., 14-15; e o nosso estudo (2007), *Iudaei in Vrbe. Os Judeus em Roma de Pompeio aos Flávios*. Lisboa. Há ainda evidência da existência de comunidades judaicas em várias localidades da Campânia, designadamente em Putéolos, Josefo, *Antiguidades Judaicas* 17, 330; *CIL* X, 1893; 1931; 2258; 3303; C. Giordano, I. Kahn (1979), *Gli Ebrei a Pompei*. Napoli, 19-40; A. Varone (1979), «Giudei e cristiani nell'area vesuviana» in *Pompei 79. XLIX centenario*, sup. *Antiqua* 15, 131-146.

⁷ Josefo, *Antiguidades Judaicas* 20, 144.

⁸ *CIL* IV, 4976.

⁹ *Gn* 13, 13; 19, 24-25.

¹⁰ Ver nosso estudo, op.cit., 636-654 e bibliografia aí citada. E ainda *CIL* IV, 259; 1499; 1545; 6682.

inverosímil que a própria Berenice, uma princesa judia da casa real da Judeia, tenha passado algum tempo naquela cidade¹¹. E podemos citar ainda a inscrição encontrada em Marano, perto de Pompeios, que refere uma cativa de nome Cláudia Ester, originária de Jerusalém, e que poderá ter sido mulher de Tibério Cláudio Másculo, libertado do imperador¹². Estes são dados suplementares que nos permitem acrescentar algumas reflexões mais acerca da existência de um contexto judaico pertinente na cidade de Pompeios no século I d.C. De referir ainda que há vestígios judaicos em Putéolos, Nola, Bacoli, Marano, Cápua, Herculano, Estábias e Nápoles¹³.

Em segundo lugar, há a necessidade de perceber qual foi o programa decorativo que presidiu à organização dos painéis na sala da Casa do Médico. Na verdade somos herdeiros de um pensamento aristotélico, que busca sempre um sentido e uma ordem na organização do real. Talvez o autor do programa decorativo não estivesse necessariamente preocupado em garantir um sentido na escolha dos temas decorativos do aposento, mas o facto é que esse mesmo autor seria um dos mais prováveis herdeiros desse aristotelismo, pelo que o mais provável é que tenha efectivamente havido uma harmonia e um sentido que acabou por presidir à escolha dos temas ali representados.

Os autores que se têm dedicado a esta questão são unânimes em aceitar a ideia de que o recurso à figura do Pigmeu para protagonista do complexo pictórico (sendo ainda de referir que este não é caso único em Pompeios) deverá corresponder a uma espécie de código em que o «disforme» corresponde ao Outro não romano, diferente, como sempre, do Eu diferencial¹⁴. Note-se que, ao pigmeu, se associam com frequência o anão e o etíope, entendidos amiúde e simultaneamente como paradigmas da diferença e como imagem do Egipto¹⁵.

¹¹ Ver nosso estudo, op. cit., 781-798.

¹² CIL X, 1971: [CL]AVDIA ASTER/ [H]IEROSOLYMITANA/ [CA]PTIVA CVRAM EGIT/ [TI] CLAVDIVS AVG. LIBERTVS/ [MAS]CVLVS ROGO VOS FAC./ [PRAE]TER LEGEM NE QVIS/ [MI]HI TITVLVM DEICIAT CV/ [RA]M AGATIS VIXIT ANNIS/ XXV. «(Aqui jaz) Cláudia Ester, natural de Jerusalém, cativa. Tibério Cláudio Másculo, libertado de Augusto, tomou a seu cuidado este monumento. Peça-vos (a vós que passais) que façais com que ninguém, contra a lei, me destrua esta inscrição e que a tomeis ao vosso cuidado. Viveu vinte e cinco anos.»

¹³ C. Giordano, I. Kahn, op. cit., 19-40. Outros dados, porém, parecem-nos menos evidentemente judaicos. Referimo-nos à estatueta que representa um vendedor e cuja principal característica é o pénis desmesurado e que, por esse motivo, tem sido identificado como um judeu. Sobre esta peça, também depositada no Museu de Nápoles, refira-se que a identificação como judeu tem sido feita apenas com base na fisionomia, designadamente a barba e o cabelo, e por analogia com Mart. 1, 42. Na verdade, a representação do órgão sexual masculino em estado flácido, ainda que de tamanho desmesurado, apoia essa leitura, uma vez que os Romanos associavam a prática da circuncisão ao tamanho alargado do pénis. Mas a referida peça não apresenta o pénis circuncidado, pelo que baseado apenas no tamanho nos parece pouco sustentável para afirmar tratar-se de um judeu. Ver nosso estudo, op. cit., 647-650.

¹⁴ J.R. Clarke, op. cit., 155-156; F. Hartog (1980), *Le miroir d'Hérodote*. Paris, *passim*.

¹⁵ J.R. Clarke, op. cit., 160.

Essa imagem de alteridade pretenderia evidenciar a superioridade da cultura referencial por contraposição à do Outro¹⁶.

Apesar de se ter já sugerido o episódio de Jonas, numa versão de paródia, como leitura para o primeiro painel, essa tese não tem tido grandes adeptos, sendo considerada de débil sustentabilidade. Por outro lado, é verosímil que a escolha deste tema se tenha baseado num passo de Plínio, no qual se lê uma descrição nilótica aproximada do que se vê nesta representação¹⁷. De facto, a fauna ali presente é característica do ecossistema definido pelo rio Nilo. Este fresco representará, portanto, os Egípcios numa cena do seu quotidiano¹⁸. Seguindo esta linha de raciocínio, há também unanimidade em aceitar essa cena como intencionalmente concebida, com um sentido de desprezo étnico pelos Egípcios no seu ambiente natural. Refira-se, aliás, que os temas egípcianizantes parecem ter sido frequentes neste contexto, demonstrando uma ambígua relação de atracção/desprezo por essa cultura e povo. Além disso, este tipo de representação sugere igualmente uma provável influência alexandrina, em que as imagens positivas deram lugar à crítica satírica que tem como objectivo inferiorizar o Outro. Tenha-se ainda em atenção que, na Antiguidade Clássica, Alexandria estava às portas de Pompeios, uma vez que a viagem feita por via marítima ligava as duas cidades de uma forma quase directa.

Quanto ao segundo painel, poucos se têm demorado na sua leitura, reduzindo-o à representação de uma outra cena nilótica e acentuando sobretudo o carácter algo pornográfico do mesmo, quer por um hipotético acanhamento quer por excessivo pudor intelectual. O centro da acção, todavia, é o banquete propriamente dito, em torno do qual tudo acontece. Ora, o tema simposíaco está principalmente associado ao universo helénico. Entre os Gregos, o simpósio era de tal modo importante que se tornou tema iconográfico e literário de excelência, como testemunham Platão, Xenofonte, Plutarco e Ateneu, por exemplo. Sabemos também que, associado ao banquete, estava algum desenfreamento, que incluía actividade sexual¹⁹. A representação do músico, da hetera coroadada com flores e as personagens que parecem filosofar são, quanto a nós, argumentos suplementares para considerarmos estar perante a representação satírica de um banquete grego e, conseqüentemente, dos seus principais cultivadores: os Gregos. É verdade que a cena é igualmente assombrada por um hipopótamo que devora um pigmeu e por um íbis, evocando o universo do Nilo. Mas cremos que isso não invalida a representação enquanto sátira dos Gregos. Apenas a coloca igualmente em ambiente nilótico, de acordo com a moda na época. Além disso, sendo uma cidade egípcia, Alexandria era sobretudo um centro cultural grego²⁰.

¹⁶ J.R. Clarke, op. cit., *passim*.

¹⁷ Plínio 8, 92. É também Plínio que se refere aos Pigmeus, radicando-os no Egipto. Mas, como anotámos, também já Heródoto o fazia (2, 32; 3, 37).

¹⁸ W.B. McDaniel (1932), «A Fresco picturing Pygmies», *AJA* 36/3 260-271.

¹⁹ M.T. Schiappa de Azevedo (1991), «Introdução» in Platão, *O Banquete*. Lisboa 11.

²⁰ De igual modo convém referir que em Alexandria havia uma hostilidade particular contra o Judaísmo ver nosso estudo, op. cit., 45-47.

Assim, se o primeiro painel representa os Egípcios e o segundo os Gregos, é então plausível que o terceiro represente uma terceira etnia e cultura, igualmente significativa no Mediterrâneo do século I a.C.-I d.C.: a dos Judeus. Estes surgem igualmente através da expressão iconográfica, em forma de paródia a um passo literário, como acontece com os casos anteriores (em parte a Plínio, no primeiro caso, e a sátira ao tema do banquete, no segundo): a «Sentença de Salomão»²¹. Este episódio teria sido transmitido por via oral (o tema seria facilmente conhecido em Alexandria) ou através da leitura da tradução dos LXX. Neste sentido, não é de desconsiderar a hipótese de o artista, ou o seu mentor, ter estado bem familiarizado com o ambiente alexandrino. Por outro lado, que as elites romanas conheçam passos e episódios bíblicos é um facto comprovado por vários estudos²². Esta seria assim apenas mais uma representação dessa natureza.

Em síntese, consideramos estar na presença de uma harmonia estética, de um programa decorativo, que assenta na representação do Outro. Estaremos assim perante uma paisagem preenchida com representações de alteridade, numa evocação que se faz através de uma imagética satírica e paródica, que denuncia igualmente a vivência de uma cidade cosmopolita e ligada pelo mar ao mundo mediterrâneo, atraindo gentes e culturas. A presença de gregos em Pompeios está atestada, bem como a de egípcios e judeus. A mesma fazia-se notar particularmente através da expressão religiosa, como eram os cultos místéricos de origem helénica, a devoção a Ísis, particularmente importante em Pompeios como demonstra o templo aí dedicado a essa deusa, ou as práticas relacionadas com os diversos tabus comportamentais judaicos. Estas eram não só as culturas estrangeiras mais presentes nas principais cidades romanas, como também as eventualmente mais concorrenciais: a Grécia, o Egipto e a Judeia-Palestina eram gigantes culturais, que Roma tinha necessariamente de enfrentar e com que lidar. A partir do século I a.C., em especial, a reacção dos Romanos a tais estrangeirismos, em particular aos orientalismos, não foi a mais simpática, como aliás lemos em autores como Petrónio ou Juvenal²³. Até mesmo a hostilidade para com a cultura grega não era inédita em ambiente romano²⁴. O tipo de iconografia aqui apresentado virá, portanto, nessa linha. Como tal, o objectivo de tais representações seria, sobretudo, troçar e fazer rir, constituindo eventualmente até um instrumento de função apotropaica, como, aliás, foi já demonstrado²⁵.

²¹ Dado o seu carácter mais concreto, por ser baseado num texto concreto pré-existente, é mais correcto falar-se de paródia no caso da «Sentença de Salomão».

²² Ver e.g. G. Rinaldi (1989), *Biblia Gentium. Primo contributo per un indice delle citazioni, dei riferimenti e delle allusioni alla Bibbia negli autori pagani, greci e latini, di età imperiale*. Roma, *passim*.

²³ Ver nosso estudo, op. cit., 738-751, 821-825.

²⁴ Recordamos a realidade do tempo de Catão, por exemplo. O filo-helenismo de Nero sugere também a existência de uma posição anti-helénica em Roma.

²⁵ J.R. Clarke, op. cit., 156. A tese segundo a qual estamos perante três cenas nilóticas, e em que a terceira se reporta à figura de Bócoris em vez da de Salomão, não é totalmente desprovida de sentido. Os elementos egípcios são comuns aos três painéis, da figura do pigmeu à fauna ali



Fig. 1 – Cena nilótica com luta de pigmeus contra animais



Fig. 2 – Cena de banquete

presente. Mas a cena do banquete, com a presença da hetera coroada leva-nos a preferir a hipótese que aqui propusemos. Por outro lado, a cena que se centra na criança que está prestes a ser repartida por duas mulheres fortifica a hipótese salomônica, também. Não nos parece viável a hipótese de o primeiro painel representar os monstros citados no livro de Job, Beemot (o hipopótamo) e Leviatan (o crocodilo), visto que, aparentemente, essa ideia não confere coerência ao conjunto de painéis. Não deixa de ser curiosa, porém, a coincidência entre as criaturas primordiais ali descritas e a representação iconográfica. Sobre essas criaturas, ver Jb 40, 15-24; 41; e o apócrifo 1Enoc 60, 7-8.



Fig. 3 – Cena representando julgamento

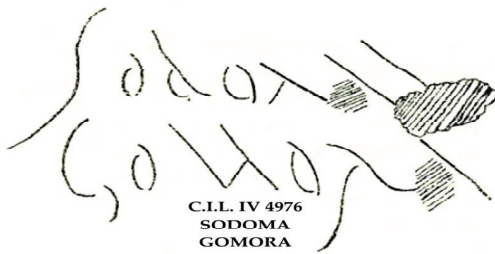


Fig. 4 – Graffito indicando Sodoma e Gomorra (CIL IV, 4976).

O ANFITEATRO DE CÉSAR A ÚNICA OBRA QUE A FAMA HÁ-DE CELEBRAR

JOANA MESTRE COSTA
Universidade de Aveiro
Bolseira de Doutoramento da FCT
joanamestrecoستا@ua.pt

Abstract

Accepting the invitation sketched through Martial's *Liber de Spectaculis*, this work aims to clarify the importance of the Colosseum's edification for the *Vrbs Aeterna*.

Keywords: Epigram, Flavian Amphitheatre, urban space, games, Martial, *Liber de Spectaculis*.

Palavras-chave: Anfiteatro Flaviano, epigrama, espaço urbano, jogos, *Liber de Spectaculis*, Marcial.

*“Quamdiu stabit coliseus, stabit et Roma; quando cadet coliseus, cadet et Roma;
quando cadet Roma, cadet et mundus.”*

Beda, o Venerável

Ao cair por terra, o Colosso de Roma cedeu, com o seu nome, o simbolismo a uma bem mais colossal construção e o Anfiteatro dos Flávios foi rebaptizado como Coliseu¹. E, ainda que exposto às vicissitudes da sucessão de vinte séculos, “happily about one third of the building has survived”²!

Conquanto não seja razoável que, da queda do Coliseu, pudesse resultar uma profunda alteração no curso do mundo, é incontornável que as relações de mutualismo mantidas entre Roma e o Coliseu muito contribuíram para assegurar àquela o estatuto de *Vrbs Aeterna*.

“Atitude inteligente, Flavianos!”³

Apetece-nos fazer coro com Lindsey Davis, embora não sejam estas palavras se não um eco das de Marco Valério Marcial!

Ao bilbilitano, que, em epigrama, retratou todo o quotidiano do *caput mundi* do século I⁴, não podia falhar o registo de um dos seus momentos mais marcantes: a sagração da edificação do colossal Anfiteatro Flaviano em grandes

¹ Rivalizando com o Colosso de Rodes, Nero mandou erguer em Roma a sua própria estátua colossal que viria a abdicar do seu posto em favor do Coliseu. Cf. B. Levick 1999: 128.

² B. Levick 1999: 205.

³ L. Davis 2004: 374.

⁴ Cf. Marcial 2000: 11.

jogos inaugurais! Tão significativo para ele próprio que veio a ser, no mesmo ano 80, o marco do dealbar da sua obra literária com a publicação do *Liber de Spectaculis*⁵!

Foram, pois, estes dois aspectos — o projecto de construção do Anfiteatro e a escolha do local em que veio a erguer-se, por um lado, e, por outro, a novidade e a diversidade que a nova arena trouxe ao mundo do *panis et circenses* logo com os seus jogos inaugurais — que, por junto, ditaram o Coliseu como uma maravilha do seu tempo e justificaram o canto que Marcial lhe dedicou.

O Coliseu foi criado como um prodígio à escala de um império! E, se hoje ainda nos deslumbra, imaginemo-lo intacto, acabado de erguer⁶...

Poderíamos citar aqui a interessante descrição esboçada por Bomgardner⁷; no entanto, não seria feliz da nossa parte limitarmo-nos aos estudos, quando temos em Marcial a obra-prima!

O maior anfiteatro que o mundo Romano veria, com uma altura de quarenta e nove metros, impõe a sua fachada de múltiplas arcadas, no centro da Urbe, como uma imensa construção de tijolos e argamassa, coberta de pedra, ladeada pelo que fora a estátua colossal de Nero e que possui agora, sobre cem pés de altura, a face raiada do sol⁸:

*“Hic ubi sidereus propius uidet astra colossus
et crescunt media peggmata celsa uia” (Sp. 2.1-2)⁹*

Por fora colunas Jónicas, Dóricas e Coríntias embelezam o edifício mais do que o sustêm e inúmeros nichos albergam estátuas; por dentro dispõem-se, em quatro níveis, intermináveis filas de bancadas, onde cada um dos cinquenta mil espectadores chega através de setenta e seis arcos de entrada numerados que os conduzem por uma série de elaboradas galerias circulares e quarenta e cinco mil dos quais se senta, de acordo com uma rígida hierarquia: partilhava os andares superiores — *summum maenianum in ligneis* e *media cauea* — a massa de indiferenciados espectadores, seguidos de anónimos Cidadãos Romanos, abaixo, na *ima cauea*, os Cavaleiros, já embaixadores estrangeiros, sacerdotes de importantes cultos e Senadores Romanos (ou qualquer Rufo que por um deles se fizesse passar!¹⁰) sentavam-se no primeiro nível — *podium* — em lugares de honra — *subsellia* — à mesma altura que o Imperador.

Imediatamente oposto ao *tribunal editoris* que, a sul, albergava a Imperatriz,

⁵ Cf. B. Levick 1999: 77.

⁶ Porém, ao tempo da inauguração, o Coliseu não estava ainda concluído — tarefa que caberia a Domiciano (Cf. D. L. Bomgardner 2000: 30).

⁷ D. L. Bomgardner 2000: 5-23.

⁸ Ao substituir a cabeça odiosa do tirano pela do original Colosso (Cf. B. Levick 1999: 128), o novo César, simbólica e simultaneamente, desacredita a figura de Nero e acredita a colossalidade da sua obra.

⁹ O texto latino é, em todos os casos, o estabelecido por D.R. Schackleton Bailey 1990, a tradução portuguesa seguida a constante em Marcial 2000 que o toma como texto de referência.

¹⁰ Cf. *Ep.* 2.29.

as mulheres do Palácio, as Virgens Vestais e os Magistrados em cujo nome os jogos eram oficialmente dados, impunha-se, a norte, o *puluinar*, ocupado pelo Imperador e pela sua corte — eram os melhores lugares para ver e ser visto!

Frente ao camarote imperial estacavam, numa saudação ao César¹¹, homens adestrados e animais amestrados:

“Quod pius et supplex elephas te, Caesar, adorat” (Sp. 20.1)¹²

com os olhos postos nele estacava, perscrutando aos mãos imperiais, a multidão dos espectadores:

*“Cum peteret pars haec Myrinum, pars illa Triumphum,
promisit pariter Caesar utraque manu.”* (Sp. 23.1-2)

Das bancadas, e olhando ao redor, sobressaía a entrada oeste, usada pelos gladiadores que entravam em cortejo na arena para dar início ao espectáculo; lançando os olhos ao alto, avistava-se o esboço do que seria o último nível do Anfiteatro, coroado por mastros que haveriam de sustentar o *uelarium*, passível de se recolher por um sofisticado sistema de roldanas; voltando o olhar para baixo, alcançava-se uma elipse de 76,90 por 46,18 metros, a arena, designação metonímica para nos referirmos à zona coberta de areia onde se desenrolavam os combates, findos os quais, a superfície tinta era alisada, enquanto absorvia o sangue:

“Praeceptis sanguinea dum se rotat ursus harena” (Sp. 13.1)

Sob a arena, dois níveis de passagens e galerias subterrâneas, cobertas por madeira, conduziam aos albergues dos lutadores, aos cárceres dos prisioneiros e às jaulas dos animais, muitas vezes, conduzidos até à arena com recursos de soberba maquinaria. Assim, a somar aos mais vulgares expedientes do engenho, como as *pilae*¹³ ou o *uiscum*¹⁴, erguia-se no coração de Roma “*pegmata celsa*”, como refere o citado segundo epigrama do *Liber de Spectaculis*, fazendo cobrir e descobrir os céus do Anfiteatro, fazendo chegar os animais à arena:

*“Orphea quod subito tellus emisit hiatu
ursam inuasuram, uenit ab Eurydice.”* (Sp. 25)

ou erguendo-os aos céus:

¹¹ Com efeito, “al empezar el espectáculo los gladiadores desfilaban [] y al llegar a la tribuna del emperador le dirigían el fatídico saludo: *Aue, Caesar, morituri te salutant*” (J. Guillen 1986: 356) e “os animais eram amestrados para que, tal como os gladiadores, saudassem e prestassem homenagem ao imperador.” (Marcial 2000: 31).

¹² Cf. Sp. 33.

¹³ Cf. Sp. 11 e 22.

¹⁴ Cf. Sp. 13.

*“Raptus abit media quod ad aethera taurus harena,
non fuit hoc artis, sed pietatis opus.” (Sp. 18)*

fazendo surgir o mar em plena Urbe:

*“ne te decipiat ratibus naualis Enyo
et par unda fretis: hic modo terra fuit.” (Sp. 27.3-4)*

No entanto, não podemos perder de vista que o Coliseu não foi, nem sequer em Roma, o primeiro dos anfiteatros¹⁵...

Contudo, a construção do Império Romano que sempre contou com alicerces de pedra, sobretudo dos que escorrassem edifícios que tivessem um grande impacto sobre o público, como sugere Giovannoni¹⁶, foi verdadeiramente impulsionada por esta obra, até porque nenhum anfiteatro anterior se lhe assemelhou e todos os posteriores, construídos em cidades importantes, o tiveram por cânone¹⁷.

Valeu aos Flavianos a visão do seu patriarca!

Procurando superar as mazelas infligidas ao Império pelas loucuras de Nero, pelo fatídico Ano dos Quatro Imperadores, pela crise económica, pela desorganização do exército, ao mesmo tempo que diligenciava no sentido de promover uma nova Família Imperial, Vespasiano, primeiro, seguiu o modelo de sucesso de Augusto¹⁸, depois, ousou superá-lo e, sobre os planos perdidos do primeiro César¹⁹, lançou-se na construção de um monumento triunfal²⁰ que lhe celebrasse o júbilo passado de *Imperator* e inaugurasse o futuro êxito de *Princeps*²¹ e ergueu com o Coliseu um símbolo e uma metáfora do poder imperial de Roma²².

¹⁵ Cf. K. Welch 2007: 128.

¹⁶ C. Bailey (ed.) 131923: 430.

¹⁷ Cf. K. Welch 2007: 128-162.

¹⁸ Cf. B. Levick 1999: 73.

¹⁹ “His <de Vespasiano> greatest building, the Colosseum, had originally been planned by Augustus” in B. Levick 1999: 73.

²⁰ Cf. B. Campbell 2002: 139.

²¹ “The early history and development of the amphitheatre have been closely linked [] with the distinctively Roman military virtues []. It is, therefore, significant that the first of the soldier-emperors of the Roman empire should choose to commemorate his accession [] to erect a permanent, monumental stone amphitheatre in the heart of Rome.” in D. L. Bomgardner 2000: 4.

²² Cf. D. L. Bomgardner 2000: 1.

Porém, o simbolismo desta obra deve tanto à sua magnificência quanto ao lugar que veio a ocupar na geografia da cidade: “Era o local mais bem situado de Roma, mesmo no final da Via Sacra, na principal via de acesso ao Fórum.”²³

Ao encontro das palavras de Lindsey Davis, as de Barbara Levick²⁴, Lea Strirling²⁵, Bomgarner²⁶...

E todas ao encontro das de Marcial!

Foi o filho adoptivo da Urbe o único capaz de verter em palavras, pelo famoso segundo epigrama do *Liber de Spectaculis*, o sentimento da cidade restituída a si mesma e das delícias distribuídas pelo povo!

De facto, a decisão de edificar sobre o espaço outrora ocupado pelo lago da *Domus Aurea* o seu Anfiteatro assegurou que Vespasiano, de um só golpe, para além de embelezar a cidade com um edifício público que a ambos dignificaria, fizesse retroceder pela base o impopular plano de ordenamento da Urbe concebido por Nero, pondo fim à apropriação de terrenos públicos para uso pessoal e devolvendo o coração da cidade ao Povo de Roma.

E se o lugar concedido ao Coliseu era, sobretudo, delicioso para os habitantes da Urbe, já os seus espectáculos faziam as delícias de todo o Orbe:

“*Quae tam seposita est, quae gens tam barbara, Caesar,
ex qua spectator non sit in urbe tua?*” (*Sp.* 3.1-2)²⁷

A *Vrbs Aeterna* sempre teve no jogo um alicerce — dos *ludi circenses* aos *ludi scaenici*, passando pela introdução dos *ludi gladiatorii* (*munera*, com mais propriedade) em 246 a.C., das *uenationes* em 186 a.C. e das *naumachiae* em 46 a.C..²⁸

Entre teatro, circo e, depois, anfiteatro, um Romano tinha múltiplas opções de entretenimento. Todavia, os gladiadores, prontos “to be burned by the fire, bound in chains, to be beaten, to die by the sword”²⁹ tornaram os seus jogos dos mais populares.

Tito, revelando a argúcia dos Flavianos, apoderou-se do gosto da turba e, surpreendendo-a, preparou para a abertura do Coliseu grandiosos jogos que se prolongaram por cem dias, entre Abril e Julho, de dia e de noite, com o abate de milhares de feras e a exibição de centenas de gladiadores, para gáudio de cinquenta mil espectadores diários das mais variadas proveniências por quem distribuiu *missilia*³⁰ e aspergiu açafrão.

²³ L. Davis 2004: 375.

²⁴ B. Levick 1999: 126-127.

²⁵ D. S. Potter (ed.) 2006: 80.

²⁶ D. L. Bomgardner 2000: 2-4.

²⁷ Cf. *Sp.* 27.

²⁸ D. S. Potter e D. J. Mattingly 2002: 206-207, 224-243.

²⁹ D. Kyle 2001: 87.

³⁰ Marcial 2000: 21.

Pela primeira vez, tudo foi possível e passível de se fazer representar e apresentar na arena:

*“Nec se miretur, Caesar, longaeua uetustas:
quidquid Fama canit, praestat harena tibi.”* (Sp. 6.3-4)

Marcial, como ninguém, dá-nos conta da pluralidade e novidade dos jogos e das suas cores variegadas, apresentando-nos em sucessão e ao ritmo do epigrama: as famosas e concorridas *pugnae* entre gladiadores, como em Sp. 31³¹, parecendo para esta arena terem sido escolhidos só os merecedores de pratos e presentes, da *missio* imperial e da palma da vitória, ou até da vara da dispensa; as actuações de *bestiarii* invencíveis e incansáveis, segundo Sp. 17³²; as lutas em que participavam ferozes mulheres gladiadoras, rivalizando com o próprio Hércules, ao darem luta até às mais temidas feras, como sucede em Sp. 8³³; os surpreendentes confrontos entre homens e animais em *uenationes* em que ora era caçado o caçador — Sp. 19 —, ora a presa que não tinha salvação era salva por desejo humano — Sp. 13 —, ora o desígnio divino, ou o acaso, da morte fazia vida e a Diana que sacrifica a javalina prenhe é a Lucina que lhe assiste o parto — Sp. 16³⁴; os brutais recontros com animais exóticos, conforme Sp. 22³⁵; as acérrimas e históricas naumaquias, como em Sp. 27, contrastando com os graciosos *ballets* aquáticos capazes de surpreender a própria Tétis, segundo Sp. 30; os brilhantes jogos nocturnos com o inolvidável hidromimo de Leandro, referido em Sp. 28³⁶; e ainda a apresentação pública de punições exemplares, desde a simples exibição na arena dos delatores, tão odiados do Imperador, relatada em Sp. 4, até aos rebuscados destinos a dar aos condenados *ad bestias* que pereciam, encarnando, na representação de *fabulae*, personagens mitológicas como Pasífae — Sp. 6 —, Dédalo — Sp. 10 —, Orfeu — Sp. 24³⁷ —, ou em alternativa, reproduzindo mimos sobre realidades convertidas em lenda, como a punição de Lauréolo, descrita em Sp. 9.

Enfim, engenho e arte parecem nunca ter concorrido na criação de esplendor semelhante, por isso o bilbilitano repetidamente adverte o passado de que o futuro só recordará o presente desta arena: o Anfiteatro sempre falará por si próprio, pelos jogos inaugurais as palavras do poeta!

À imponência do edifício e à opulência do espectáculo acrescia a multidão entusiasta dos espectadores, como escreve Mário de Carvalho inspirado pelo bilbilitano:

³¹ Cf. Sp. 23.

³² Cf. Sp. 32.

³³ Cf. Sp. 7.

³⁴ Cf. Sp. 14 e 15.

³⁵ Cf. Sp. 11, 20, 21, 26 e 30.

³⁶ Cf. Sp. 29.

³⁷ Cf. Sp. 25.

“Hiante, a populaça acompanhava em coro: «Derruba!», «fere!».”³⁸

Da multidão dependia em muito a festa, como depende nos nossos estádios de futebol; contudo um movimento da turba poder significar a morte ou a vida dos contendores, como sucede em *Sp.* 23, constitui uma abismal diferença!

Sendo a principal responsável pela decisão imperial entre a *missio* e o *munus sine missione*, a multidão exigente de *panis et circenses* por quem principiavam os jogos também tinha a palavra no seu desfecho. E, como nos lembra Cristina Pimentel: “Marcial está entre os espectadores e é dos mais atentos e deslumbrados”³⁹.

Nós arriscamos mesmo que, das bancadas do Anfiteatro, Marcial nos convida a tomar parte! Só cerrando os nossos olhos temos como não ver pelos seus, pois, a cada epigrama, nos instiga “*credite [] uidimus*”⁴⁰!

Por isso, se, renitentes em acreditar nas suas palavras inaugurais, iniciámos a leitura do *Liber de Spectaculis*, ao finalizá-la, incertezas não nos devem mais restar: estamos perante a mais maravilhosa maravilha da Antiga Roma e do mundo contemporâneo que a teve por herança!

Aos que ainda assim duvidarem, resta-nos apelar aos milhões que, após uma votação ocorrida em simultâneo em todo o planeta, elegeram, no ano transacto, as sete novas maravilhas do mundo⁴¹...

É que, entre elas, contava-se o Coliseu, a quem a Fama concedeu que silenciasse as sete maravilhas do mundo antigo, cumprindo-se assim as proféticas palavras de Marcial:

*“Barbara pyramidum sileat miracula Memphis,
Assyrius iactet nec Babylona labor;
nec Triuiaie templo molles laudentur Iones,
dissimulet Delon cornibus ara frequens;
aere nec uacuo pendentia Mausolea
laudibus immodicis Cares in astra ferant.
Omnis Caesareo cedit labor Amphitheatro,
unum pro cunctis Fama loquetur opus.” (Sp. 1)*

Bibliografia

C. Bailey (ed.) (¹³1923), *The Legacy of Rome*. Oxford, Clarendon Press.
P. Basso, (ed. exec.) (²2007.), *As grandes Maravilhas do Mundo*. Funchal, Euro Best.

³⁸ M. de Carvalho 2003: 179.

³⁹ Marcial 2000: 10-11.

⁴⁰ Cf. *Sp.* 6

⁴¹ P. Basso (ed. exec.) 2007: 27.

- Beda (1975) *Bedae Venerabilis Opera – Pars I Opera Didascalica*. Vol. 1. Turnholt, Typographi Brepols Editors Pontificii.
- D. L. Bomgardner (2000), *The Story of the Roman Amphitheatre*. London/New York, Routledge.
- B. Campbell (2002), *War and Society in Imperial Rome 31 BC–AD 284*. London/New York, Routledge.
- M. Carvalho (⁸2003), *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*. Lisboa, Caminho.
- L. Davis (2004), *O Ouro de Poseidon*. Lisboa, Gótica.
- J. Guillen (³1986), *Vrbs Roma: Vida y Costumbres de los Romanos*. Vol 2. La Vida Pública. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- D. Kyle (2001), *Spectacles of Death in Ancient Rome*. London/New York, Routledge.
- B. Levick (1999), *Vespasian*. London/New York, Routledge.
- Marcial (2000), *Epigramas*. Vol. I. Tradução, Introdução e Notas de C. S. Pimentel, D. F. Leão, J. L. Brandão e P. S. Ferreira. Lisboa, Edições 70.
- Martial (1990), *M. Valerii Martialis Epigrammata*. Established by D.R. Shackleton Bailey. Stuttgart, Teubner.
- D. S. Potter (ed.) (2006), *A Companion to the Roman Empire*. Malden, Blackwell Publishing.
- D. S. Potter, D. J. Mattingly (⁴2002), *Life, Death and Entertainment in the Roman Empire*. Michigan, The University of Michigan Press.
- K. Welch (2007), *The Roman Amphitheatre From Its Origins to the Colosseum*. Cambridge, C. U. P.

DE RIO LAMACENTO A CORRENTE CRISTALINA:
A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO E DA PAISAGEM EM
SILVAS 4.3

ANA MARIA DOS SANTOS LÓIO
Faculdade de Letras de Lisboa
ana_loio@fl.ul.pt

Abstract

The inauguration of the Via Domitiana provided Statius with a new reason to dedicate a poem to the Emperor: *Silvae* 4.3. The piece celebrates this event described by a number of different voices. The voice of Volturnus, the river of Capua, is most relevant in this composition, embodying the impact suffered by the Italian space and landscape. This point has attracted different interpretations, suggesting to some a magnificent eulogy of the Emperor, and to others a hidden critique to the enterprises' hubristic character and, therefore, to his mentor.

In the present paper, I propose an approach from a generic point of view, analysing the use of traditional topics such as space and landscape.

Keywords: Domitian, *Silvae*, Statius, Via Domitiana.

Palavras-chave: Domiciano, Estácio, *Silvae*, Via Domiciana

Se Estácio terá recitado o seu panegírico comemorativo da inauguração da Via Domiciana¹, no ano 95, é questão que continua em aberto. Também não sabemos se terá sido em viagem inaugural ou numa grandiosa cerimónia que o imperador celebrou o evento². Tratava-se da grande obra pública do programa de construções de Domiciano³, destinada a aproximar Roma de Nápoles⁴, como lembra uma lápide comemorativa recentemente encontrada⁵. Estátuas e arcos ao longo da nova via enriqueciam e consolidavam a manobra propagandística⁶. A nova estrada, benesse para os habitantes de Roma, mais próximos das suas *villae* da Campânia e do porto de Putéolos (moderna Puzzuoli), favorecia, em

¹ Uso o texto estabelecido por K. Coleman '2001; ver também D.R. Shackleton Bailey (2003). Loeb, Cambridge (Mass.).

² Cf. Nauta 2002: 356-364.

³ A obra revestia-se de tal importância, que Domiciano criou um posto para o responsável por ela (Coleman 2003: 102). O volume de construções em Roma sob Domiciano excedeu o de Vespasiano e Tito juntos (Darwall-Smith 1996: 105).

⁴ A respeito do que motivou a obra, cf. Coleman 2003: 102.

⁵ Para a localização da lápide, leitura e tradução da inscrição, ver Flower 2001: 625-635.

⁶ Sobre os arcos ao longo da Via Domiciana, leia-se *Silv.* 4.3.97-99 com Coleman '2001: 127-128.

particular, os habitantes desta região, de que Estácio era originário, e isto uns dezasseis anos depois da erupção do Vesúvio⁷.

Hoje, porém, mais importante que ter essas respostas, será examinarmos como Estácio se apodera dos instrumentos da tradição poética, feita de temas, motivos e ecos, e a transforma para criar um original panegírico. Com efeito, num poema em que o espaço como referente se estende de Sinuessa a Putéolos, os elementos respeitantes à dimensão espacial e à paisagem são determinantes enquanto requisitos genéricos. Trata-se de material vastíssimo, que proporciona ao poeta possibilidades criativas quase ilimitadas. No tratamento do material disponível e da circunstância que se lhe oferece, Estácio exibirá notável originalidade, que dois elementos do poema ilustrarão.

1. O poema 4. 3 das *Silvas* de Estácio é, a meu ver, um *anathematikon*, ou seja, um poema de dedicação. Originalmente, este era um género epigramático. O helenismo incentivou a sua expansão, como a de outras formas curtas, com materiais de diversa ordem⁸. Assim, existem testemunhos deste procedimento, por exemplo, em Teócrito e em Horácio⁹. Também Estácio praticou este subgénero. O livro 3 abre justamente com o poema de dedicação do templo de Hércules, mandado reconstruir por Pólio Félix. A identidade genérica deste poema não levanta dúvidas: Estácio escreveu este *anathematikon* recorrendo de maneira clara aos tópicos que o género exige¹⁰, localizando-se numa bem atestada tradição de poemas de dedicação de templos¹¹.

Ora, se é clara e até esperável a opção de Estácio quando se trata de elogiar Pólio Félix pelo patrocínio de um templo, desconhece-se, de facto, a existência de uma tradição de poemas de dedicação de vias¹². Mas isso, julgo, não impediu Estácio de criar um *anathematikon* para esta circunstância, trabalhando sabiamente o material que o tema em mãos lhe proporcionava. E aqui reside a primeira manifestação da sua capacidade criativa: dar corpo a um panegírico pela expansão do referido género epigramático, baseando-se no modelo da dedicação de templos. Estácio podia fazê-lo, com efeito, sem infringir as regras do poema de dedicação. É que o eu poético não tem necessariamente de identificar-se com aquele que dedica o objecto, pelo que Estácio pôde escrever um poema acerca da dedicação feita por um terceiro, transfigurando o panegírico em *anathematikon*. E quem será este terceiro, vê-lo-emos mais à frente.

Assim, a comparação dos tópicos que dão consistência genérica ao poema dedicado a Pólio Félix com os de *Via Domitiana* evidencia, por si só, vários pontos de contacto. Atentemos no realce emprestado à transformação da paisagem, a par

⁷ Nauta 2002: 387-389. Os projectos de engenharia constituíam uma maneira de os governantes impressionarem as populações locais (outros exemplos em Coleman 2001: 102).

⁸ Cairns 1977a: 534, Hardie 1983: 125.

⁹ Leia-se Teoc. 28; Hor. *Carm.* 3.13 e 3.23; cf. Cairns 1977a: 533.

¹⁰ Para um elenco dos tópicos e elementos secundários do *anathematikon*, ver Cairns 1977b: 294-295.

¹¹ Leia-se Hardie 1983: 125 e *Silv.* 3.1.1-22 com Laguna-Mariscal 1992: 122-123.

¹² Coleman 2001: 103.

do imponente ruído que a acompanha (3.1.130-2, 4.3.4-8). O assombro causado, evocativo de nada menos que um ataque dos exércitos de Aníbal, transfere-se para a imagem da capacidade do próprio Domiciano, em luta com uma paisagem árida e pouco moldável para oferecer aos seus súbditos a comodidade de uma nova via. Senão, vejamos: o léxico empregue por Estácio para caracterizar o solo da Campânia é coincidente, nos poemas em causa¹³. E se tal se pode explicar pelo facto de ambos os cenários se localizarem na Campânia, é preciso justificar de outro modo a coincidente estratégia de exposição da dificuldade do terreno e do ruído provocado pela obra. Os procedimentos narrativos e descritivos são, de facto, idênticos: a insistência na enormidade da massa humana envolvida na obra, a distribuição de tarefas para tentar superar imanes obstáculos, o desbatar do terreno; os paralelos lexicais são de coincidência óbvia¹⁴. Parece aceitável, com efeito, pela exploração dos mesmos tópicos, afirmar uma relação entre o poema de dedicação do templo e o de *Via Domitiana*.

2. O material usado por Estácio para expandir este *anathematikon* apresenta, em alguns momentos, matizes condizentes com uma voz épica, o que vai ao encontro da sua prática em 3. 1¹⁵. A prosopopeia do rio Volturmo, bem como a descrição da obra e a distribuição de tarefas remete, com efeito, para a *Eneida*¹⁶. Centremo-nos, então, no elemento espacial para o qual Estácio reserva o protagonismo na primeira parte do poema, o Volturmo.

O rio dirige um discurso de agradecimento ao imperador (vv. 72-94)¹⁷; a construção da via implicou obras que o melhoraram, ao ponto de só agora poder assumir-se como um verdadeiro rio (4.3.80). De caudaloso, imundo e intransitável, o Volturmo transformou-se em corrente cristalina e límpida, com um curso certo, útil e orgulhoso da sua nova condição¹⁸. A transformação do Volturmo constituiu, assim, parte da difícil obra, e resulta dela. Por isso, Estácio integrou o rio no *anathematikon*, ou, por outras palavras, aplicou-lhe também os tópicos do género, já cumpridos em relação à estrada. Julgo que poderemos encarar o fenómeno, no que respeita ao discurso do rio, de duas maneiras: como

¹³ Cf. *steriles harenas* (3.1.12) com *sterilis soli* (4.3.87), *indomitus... silex* (3.1.122) com *duri silicis* (4.3.1).

¹⁴ Cf. *innumerae coiere manus* (3.1.118) com *o quantae... manus laborant* (4.3.49); *his caedere silvas* | *et levare trabes, illis...* (3.1.118-119) com *hi caedunt nemus...* | *hi... trabesque leuant* | *opus-que texunt* (4.3.50-52), *... nudos* | *texisti scopulos...* (3.1.98-99); *praecipuus... labor est excindere...* (3.1.123) com *... primus labor incobare...* | *et rescindere...* (4.3.40-41). Ver também Laguna-Marsical 1992: 167.

¹⁵ Hardie 1983: 125.

¹⁶ Leia-se *Silv.* 4.3 67-8 com *A.* 8.34, *Silv.* 4.3.69 com *A.* 8.31, *Silv.* 4.3.72-73 com *A.* 6.107, *Silv.* 4.3.75 com *A.* 8.57 e *A.* 8.63, *Silv.* 4.3.76 com *A.* 6.296, *Silv.* 4.3.77-78 com *A.* 8.728, *Silv.* 4.3.61 com *A.* 4.407, 409, *Silv.* 4.3.62 com *A.* 4.665-6. (Smolenaars 2006: 228-230).

¹⁷ Para a prática de introduzir o discurso de uma divindade em vez de um discurso à divindade, ver Hardie 1983: 128. No *anathematikon* o discurso pode ser feito pelo objecto ofertado (Cairns 1977b: 297 com exemplos).

¹⁸ Para a transformação sofrida por Volturmo como um acto de civilização, cf. Coleman 2001: 104.

a repetição dos tópicos do *anathematikon*, ou como um novo *anathematikon*, um exercício minimalista do género em que situa a estrutura maior. De facto, o próprio Volturno dá conta do seu aspecto antes (vv. 73-4, 76-7, 79-80) e depois (vv. 78, 80) da obra, narra o trabalho de construção de que o seu novo eu resulta (vv. 75, 85-87 [88-94]), opõe à sua anterior inutilidade uma prestabilidade que agora apregoa (v. 78). O rio socorre-se ainda de um outro tópico do *anathematikon*: o da comparação com os seus pares (vv. 88-94)¹⁹. Volturno orgulha-se de poder rivalizar, agora, com rios de proverbiais qualidades, como, por exemplo, o doce Líris. Ora, se é certo que não temos notícia de qualquer *anathematikon* de uma estrada, algo existe que pode ter sugerido ao poeta o de um rio. Trata-se da famosa composição de Horácio à mítica fonte Bandúsia (*carm.* 3.13). Não pretendo afirmar a dependência do texto de Estácio em relação ao de Horácio; cumpre-me registar, de qualquer modo, um aspecto que os aproxima, além de ambos tratarem de cursos de água²⁰. Cairns reconhece que a verdadeira oferta de Horácio à fonte é a imortalidade; ao trazê-la para o seu poema, foi esse o efeito conseguido. Pergunto-me se não foi essa, em última análise, a dádiva de Domiciano (ou de Estácio) ao Volturno: torná-lo um rio “literário”, isto é, imortal²¹. Quando o Volturno profetiza a imortalidade de Domiciano, indica-lhe: “tu...serás lido” (4.3.83-84). O leitor de Estácio não podia deixar de recordar palavras como as de Ovídio (*Met.* 15.871-9), Horácio (*Carm.* 3.30, *ep.* 1.20) e Virgílio (*G.* 4.559-66), hinos (entre muitos outros) de exaltação da imortalidade pelas letras. E tal é tão verdadeiro para o orador como para o visado pelo discurso, pois o poema implica ambos. Isto explica como o rio purificado pode tornar-se acessível, num aparente desafio da poética calimaquiiana que claramente evoca: foi a purificação sofrida que lhe outorgou o progresso para o nível literário. É que, dantes, o rio não era acessível a muitos, como o rio caudaloso de Calímaco. Pelo contrário; ele não era, de todo, acessível, porque não existia, enquanto caminho real e enquanto caminho literário. Agora, ele foi escrito e será lido, porque possui as características que viabilizam a sua “promoção” a rio literário. O processo a que o imperador o submeteu valeu-lhe isso. Ora, um rio associado a que género? Na minha opinião, não interessa ao Volturno ser uma voz épica; não é com os épicos que Volturno se compara, nem com os compositores de épica que Estácio rivaliza. O poeta aproveita material épico para ampliar o seu *anathematikon*, mas adapta-o às suas necessidades. Por isso, longe de apoiar uma perspectiva depreciativa do processo sofrido pelo Volturno (um rio diminuído em corrente, espartilhado num leito artificial), Estácio insiste no orgulho de aquele se poder comparar aos rios horacianos, puras correntes de que um calimaquiiano poderia beber.

E poder-se-á descobrir em Estácio um calimaquiiano? Um tal poeta preocupar-se-ia com a surpresa, descortinaria uma maneira de frustrar

¹⁹ Hardie 1983: 128.

²⁰ Para a hipótese de a fonte poder ser encarada como um rio “em miniatura”, cf. Cairns 1977a: 531.

²¹ Em *carm.* 3.13, além de *me dicente* (v. 14), atente-se em *loquaces* (v. 15), aplicado às águas. Ver Nisbet & Rudd 2004: 175, 178-179, Cairns 1977a: 525, 527, 532.

ou baralhar as expectativas do leitor. Isto afirma Cairns a respeito da fonte Bandúsia de Horácio: num *anathematikon*, a arte poderia residir em não deixar totalmente clara a função dos intervenientes²²: quem dedica, o que é dedicado, a quem.

Ainda não abordámos estes aspectos. Eles merecem diferente tratamento, ainda segundo Cairns²³, consoante a oferta se destine a um deus ou a um homem. Domiciano é, sem dúvida, uma das partes. Portanto, como o género exige, é cuidadosamente identificado (vv. 9-26) – dado o carácter panegírico de *Silv.* 4.3, isto é feito pela alusão às suas principais acções enquanto imperador. Acontece que Estácio inverte a relação esperável entre as partes, neste *anathematikon*: o objecto oferecido, a Via Domiciana – e, com ela, o novo Volturmo –, é oferecido não a um deus, mas por um deus, o imperador Domiciano, sendo o destinatário o conjunto dos seus súbditos²⁴. Ora, este quadro traduz na perfeição a imagem divulgada pela corte imperial, que passa pela identificação de Domiciano com um deus, nomeadamente Júpiter²⁵. Aliás, talvez certo aspecto do poema sugira isto mesmo. Regressemos ao discurso do rio, um hino de agradecimento. Domiciano é interpelado como uma divindade a quem o deus Volturmo, que reconhece só agora poder dizer-se um rio, agradece o seu ser e o seu novo estado²⁶. Trata-se, na verdade, de um renascimento, o que faz de Domiciano uma figura paterna, e portanto, de certa forma, “um Júpiter”, pai dos deuses.

3. Este aspecto traz-nos de novo à relação entre a escrita de *Silv.* 4.3 e o próprio imperador. Terá o poema nascido em resposta a uma solicitação da casa imperial?²⁷ Será Estácio um “cantor” do regime, cumprindo directrizes propagandísticas? Ou, pelo contrário, terá Estácio minado de ferozes críticas os poemas dedicados a Domiciano, deixando no texto sinais dos seus descontentamento e sentimento de constrição?

A última hipótese enunciada é a tese mais recente e engenhosa a respeito das *Silvas*, defendida por Carole Newlands em *Statius' Silvae and the Poetics*

²² Cairns 1977a: 526.

²³ Cairns 1977b: 293.

²⁴ Os tópicos do *anathematikon* divino não diferem totalmente dos do humano (Cairns 1977a: 524, 526-527). Ao explorar as possibilidades do género, Estácio dá forma literária à perspectiva contemporânea, segundo a qual o Imperador era o responsável directo pelos benefícios ofertados à população (Coleman 2001: 102). Ver Flower 2001: 631 para a expressão da ideia na lápide de Putéolos.

²⁵ Ver, além de *Silv.* 4.3.128-9, 139, 160-161, *Silv.* 1.6.27, 3.4.19-20, 4.2.14-5, 5.1.111-2. Domiciano é o espelho de Júpiter na terra e *pater*, como na lápide de Putéolos. É possível que figurasse uma representação de Júpiter com o trovão por cima do Arco Felice. Ver Smolenaars 2006: 224, 235, n. 21, Nauta 2002: 328-329, 331-332.

²⁶ Nos elementos secundários do *anathematikon* cabe a expressão dos sentimentos para com o ofertante (Cairns 1977b: 294). Estácio aproveita-o para uma sofisticação, pois não só Volturmo constitui parte da oferta – pois resulta da obra – como exprime os expectáveis sentimentos do destinatário. Leia-se o discurso de Hércules em *Silv.* 3.1 com Laguna-Mariscal 1992: 185 ss.

²⁷ A respeito da hipótese de recitação espontânea numa cerimónia oficial, ver Nauta 2002: 355, 359 ss, Smolenaars 2006: 225, Coleman 1986: 3100.

of *Empire*²⁸. A autora apoia a sua tese também no tratamento dos elementos espaciais e paisagísticos em *Silv.* 4.3. Por isso, a defesa da categorização genérica que propusemos convida-nos a entrar em diálogo com Newlands. Retomemos os tópicos da dificuldade e do ruído da construção. Se lermos o poema como um *anathematikon*, o trabalho deste tópico deixa de constituir uma forma de evidenciar a atitude destrutiva e desregrada de um imperador soberbo, como aventa Newlands, para exaltar a assombrosa capacidade dos seus engenheiros e construtores. Mais, mostrámos que a narrativa da transfiguração do espaço se traduz num mesmo quadro, construído mediante os mesmos tópicos, o mesmo léxico e as mesmas estratégias de composição em *Silv.* 3.1 e 4.3. Ora, para aceitarmos a tese de Newlands, teríamos de assumir que o mesmo quadro serviria duas funções opostas: no poema dedicado ao templo de Hércules, viria realçar o valor do templo, cuja construção foi tão difícil quanto é grande a piedade do seu mandante, Pólio Félix; no poema dedicado à Via Domiciana, viria simplesmente denegrir a imagem do outorgante, o Imperador. Quanto à contradição enunciada por Newlands²⁹, o rio purificado tornar-se acessível, sugerimos atrás que ela se desvanece se entendermos que a obra de Domiciano abriu ao Volturmo as portas da literatura, fazendo dele, pela primeira vez, um “percurso” possível. Por isso se torna difícil aceitar, com Newlands, que o rio seja uma voz anti-imperial, despojado da dignidade épica da sua matriz virgiliana: o Volturmo não pretende ser um Tibre virgiliano, pois, na sua nova condição, nos moldes da poética calimaquiiana, já o superou.

Outros motivos nos levam a discordar da resposta de Newlands. Primeiramente, motivos de ordem histórica: Estácio dependia financeiramente de patronos; a Domiciano, o mais cobiçado mecenas³⁰, dedicou seis poemas, que mais tarde publicou nas *Silvas*³¹. O acesso ao Imperador, uma das questões

²⁸ Newlands 2003: 284-325 (cf. L. Morgan (2002), *BMCR* 9 (sem paginação); F. Delarue (2002), *REL* 80 327-328; C. Leach (2003), *N & Q* 50.3 340-341; E. Liddell (2004), *NECJ* 31.4 449-451; S. Myers (2004/5), *CJ* 100 213-216; W. Dominik (2006), *CR* 56 359-360). A proposta de Newlands situa-se numa corrente interpretativa defensora de que a poesia panegírica dedicada a Domiciano possui, na realidade, um subtexto onerado de insinuações hostis (elenco de trabalhos que exploram esta tese em Darwall-Smith 1996: 271, n. 37; Smolenaars 2006: 225, n. 3; apreciação da tese em Smolenaars 2006: 224-225, Darwall-Smith 1996: 272). Este tipo de interpretação esquece, entre outros aspectos, que Domiciano, também poeta, não só não seria incapaz de desmontar construções literárias que ocultassem posições críticas, como estava predisposto a fazê-lo (*vide infra*, n. 33).

²⁹ Newlands 2002: 299-300. Para a interpretação deste choque como humorístico, ver Smolenaars 2006: 233.

³⁰ Sobre o interesse genuíno e a predisposição do imperador para as letras, cf. Coleman 1986: 3095-3098 e Nauta 2002: 327-335.

³¹ *Silv.* 1.1, 1.6 e 2.5 em 93 ou antes; 4.1, 4.2, 4.3 entre o Inverno de 94 e o Verão de 95 (Nauta 2002: 384). Sobre a relação entre Estácio e Domiciano, cf. *Silv.* 3.1.61-4, 4.2, Feeney 2003: 1439, Darwall-Smith 1996: 273. Antes de os integrar na coleção de *Silv.*, os poemas tinham sido oferecidos por Estácio aos dedicatários. Na estrutura da obra transparece a importância do imperador: Domiciano encabeça a coleção, em 1.1, em conformidade com o explicitado em *praef.* 1.17, a *Ioue principium* (Nauta 2002: 280, 374-376).

mais interessantes do mecenato imperial, implicava uma complexa rede de relações com figuras que lhe fossem próximas, e que tinham de ser, elas mesmas, agraciadas. Sabemos que Estácio contava com o auxílio de um *broker* na casa imperial, Abascanto, funcionário *ab epistulis* de Domiciano³². Questiono, pois, o sentido de um poeta em busca de apoio financeiro, e portanto a braços com o problema da manutenção de um raro canal de comunicação com o imperador, lhe fazer chegar às mãos invectivas disfarçadas de panegírico – para mais, quando Domiciano nervosamente eliminava qualquer suposto foco de oposição³³. Parece mais adequada a resposta de Ruurd Nauta: a pressão imperial constituiria uma “directriz indirecta”. Não é preciso supor, assim, que os poetas respondessem a solicitações, pois saberiam claramente que tipo de material seria apreciado e que “mensagem” os levaria ao sucesso. Recompensas diferenciadas e ideias propagandísticas abundantemente divulgadas por outros meios (como o planeamento urbano, a arquitectura e o cerimonial) encaminhariam o panegírico imperial num sentido esperável e que exploraria um conjunto de símbolos sobejamente conhecidos e claramente associados a Domiciano³⁴.

Em segundo lugar, e regressando ao ponto de vista poético, não me parece que Estácio se tenha subtilmente insinuado um poeta diminuído ou espartilhado. Não entendo assim a opção pelo hendecassílabo, metro a que falta um pé para tornar-se épico, nem a transformação do material épico a que recorre. Por referência a elementos espaciais – como o *Volturmo* e *Cumas* com a sua *Sibila* –, Estácio transforma o poema em viagem ao longo da nova via, no sentido do sul. Por isso, com Coleman, afigura-se-me mais interessante ver na rapidez do metro escolhido uma maneira de sugerir a rapidez do novo trajecto³⁵. Quanto ao material épico, notámos já quão inteligente é o aproveitamento que dele faz, para expandir o *anathematikon*.

Por fim, o facto de o *Volturmo* garantir ao imperador que este será lido constitui sintoma de orgulhosa auto-consciência do poeta: na verdade, se Domiciano “será lido”, é porque o poeta “o escreveu”.

Em suma, a originalidade de Estácio no tratamento dos tópicos herdados da tradição poética, de que abordámos apenas dois aspectos de entre muitos, é evidente. Partindo da celebração de uma circunstância solene, Estácio elabora uma complexa composição, de múltiplos níveis de leitura, onde as vozes do *anathematikon* se misturam, entre outras, com as da épica, da lírica e, eventualmente, do *genethliakon*.

³² Sobre o acesso do(s) poeta(s) ao imperador, cf. Nauta 2002: 193-194, 336, 341ss, 348.

³³ No caso da supressão de figuras relacionadas com as letras, recorde-se o caso de Helvídio, morto pela interpretação que Domiciano fez da sua peça sobre Páris e Enone. Cf. Coleman 1986: 3111-3115, esp. 3115.

³⁴ Nauta 2002: 354-355.

³⁵ Coleman 2001: 105. Para outros elementos miméticos da realidade em *Silv.* 4.3, ver Smolenaars 2006: 226.

Bibliografia

- F. Cairns (1977a), "Horace, Odes, III, 13 and III, 23", *AC* 46 523-543.
- F. Cairns (1977b), "The distaff of Theuigenis – Theocritus Idyll 28", *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 1 293-305.
- K. Coleman (1986), "The emperor Domitian and Literature", *ANRW* 2.32.5 3087-3115.
- K. Coleman (2001), *Stattius: Silvae IV, edited with an english translation, commentary and bibliography*. London.
- R. Darwall-Smith (1996), *Emperors and architecture: a study of Flavian Rome*. Bruxelles.
- D. Feeney (2003), "Stattius, Publius Papinius" in S. Hornblower & A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford, 1439.
- H. Flower (2001), "A tale of two monuments", *AJA* 105 625-648.
- A. Hardie (1983), "Silvae 3,1. The Anathematikon and the Ceremony of Dedication", *Stattius and the Silvae*. Liverpool, 125-164.
- G. Laguna-Mariscal (1992), *Estacio, Silvas III: Introducción, edición crítica, traducción y comentario*. Madrid.
- R. Nauta (2002), *Poetry for patrons: Literary communication in the Age of Domitian*. Leiden.
- C. Newlands (2002), *Stattius' Silvae and the poetics of Empire*. Cambridge.
- R. Nisbet & N. Rudd (2004), *A commentary on Horace, Odes III*. Oxford.
- J. Smolenaars (2006), "13. Ideology and poetics along the Via Domitiana: Stattius Silvae 4.3", in R. Nauta (ed.), *Flavian Poetry*. Leiden, 223-244.

PAISAJE FÍSICO Y PAISAJE HUMANO DE LA GERMANIA SEGÚN CÉSAR Y TÁCITO

AURORA LÓPEZ
Universidad de Granada
auroral@ugr.es

Resumen

La visión del paisaje físico y humano de la Germania y sus pueblos que ofrecen César en *De bello Gallico* y Tácito en *Germania* es muy distinta, tanto en la forma como en el contenido; tal diferencia corresponde a una concepción literaria distinta. César hace una descripción progresiva de los germanos, a medida que los va descubriendo y conociendo, de modo que su relato, fresco y vivo, resulta de una indudable maestría literaria. Tácito recoge y maneja información no directa sobre los germanos, la elabora como un tratadito etnográfico, sin conseguir el interés literario que poseen el resto de sus obras.

Palavras-chave: César, Germânia, paisagem, Tácito.

1. Sobre el paisaje germano en la literatura latina.

Si pensamos en la Germania y los germanos desde la perspectiva de las fuentes latinas, lo primero que nos viene a la memoria es el opúsculo de Tácito conocido como *Germania*, quizá con más exactitud titulado *De origine et situ Germanorum*, de acuerdo con los manuscritos, corta obra de personalidad muy particular dentro de la producción del gran historiador imperial, que ocupa además un puesto especial en la literatura latina clásica como único ejemplo de estudio etnográfico de un pueblo extranjero, al no habérsenos conservado los libros de Séneca de tal naturaleza concernientes a Egipto (*De situ et sacris Aegyptiorum*) y a la India (*De situ Indiae*). A continuación, recordamos de inmediato las múltiples consideraciones que sobre los germanos nos hace Julio César en su *De bello Gallico*, de forma especial en los libros 1, 4 y 6, en que debe ocuparse por fuerza de este enemigo del pueblo romano que se entremezcla inexcusablemente en sus campañas contra los galos. Y de este tan breve elenco de fuentes queda marginada, debido a su pérdida, una obra que pudo ser fundamental para nuestro tema, los *Bellorum Germaniae libri XX* de

Plinio el Viejo¹, que, en opinión bien fundamentada de Syme², pudo ser la principal fuente de información para la monografía de Tácito.

Pero la *Germania* de Tácito o los comentarios de César sobre los germanos no me interesan aquí como fuentes de documentación etnográfica o histórica, aspectos que se alejan mucho de mi dedicación habitual y sobre los que existe una abundante bibliografía especializada³. Lo que ha suscitado mi atención hacia este tema, cuyo punto de partida se encuentra en la convocatoria de este Congreso de tema tan sugestivo, es el deseo de acercarme, en el caso de los dos historiadores romanos, a las razones de su curiosidad por el conjunto de los pueblos germanos, tan alejados, pero sentidos como una amenaza siempre constante y siempre susceptible de rápido acercamiento. De modo especial, mi curiosidad se centró desde el comienzo de mi trabajo en el planteamiento y posibles intenciones por parte de César a la hora de transmitir noticias sobre los germanos, un pueblo que parece ir descubriendo a medida que va entrando en contacto con él, y que sin embargo pretende hacer creer a su público lector que lo conoce a fondo, cosa que al menos consiguió que creyesen sus paisanos, según se comprueba a través de textos de Catulo, Suetonio y por la *Germania* de Tácito.

2. El conocimiento de los germanos por César según Catulo, Suetonio y Tácito.

Sin haber escrito jamás una obra específicamente dedicada a la Germania o a los germanos, César, debido a las múltiples noticias que ofrece sobre estos pueblos y sus varios enfrentamientos con ellos durante las prolongadas campañas en la Galia en su *De bello Gallico*, fue inmediatamente considerado experto conocedor del belicoso pueblo del Norte.

La primera alusión en este sentido se encuentra en el poema 11 de Catulo: el poeta se presenta en las tres estrofas sáficas iniciales de esta pieza dispuesto a dirigirse, acompañado por sus imaginarios amigos Furio y Aurelio, a los lugares más exóticos y alejados de Roma, donde habitan los indios, los hircanos, los árabes, los sagas, los partos, los egipcios, se acerca al fin a los pueblos de la Europa central, situados más allá de los Alpes, y se encuentra con los que se asientan junto al "gálico Rhin" y los britanos, vencidos por César (11,9-12).

El Rhin y los terribles britanos, objeto de la expedición de César en el otoño del año 55 a. C., son en aquellos tiempos lugares y pueblos lejanos, ignotos, exóticos para los romanos, apenas conocidos por las campañas de César, el

¹ Cf. K. Sallmann (1984), "Der Traum des Historikers: Zu den *Bella Germaniae* de Plinius und zur julisch-claudischen Geschichtsschreibung", *ANRW* II 32,1, 578-601.

² R. Syme (1958), *Tacitus*. Oxford, 127.

³ Cf. de modo especial: sobre César, J. Kroymann (1973), "Caesar und das Corpus Caesarianum in der neueren Forschung. Gesamtbibliographie 1945-1970", *ANRW* I 3, 457-487; G. Walser (1956), *Caesar und die Germanen. Studien zur politischen Tendenz römischer Feldzugsberichte*. Wiesbaden; K. Christ (1974), "Caesar und Ariovist", *Chiron* 4 251-292; A. A. Lund (1991), "Kritischer Forschungsbericht zur Germania des Tacitus (Teile I-IV)", *ANRW* II 33, 2, 1989-2222; 2341-2344; 2347-2382; E. Norden (1920), *Die Germanische Urgeschichte in Tacitus 'Germania'*. Leipzig.

primer romano que ha entrado en contacto con ellos. La referencia es clara. Pero, mediada la cuarta estrofa, Catulo cambia totalmente de tono, y olvidando los riesgos que tales viajes supondrían, ruega a sus imaginarios amigos que cumplan el poco serio encargo que quería hacerles, que le despidan de la infiel Lesbia.

Casi dos siglos más tarde, todavía Suetonio, al escribir su biografía de César, destacaba de entre otros hechos concernientes a sus campañas el haber sido el primer romano que había cruzado el Rhin con sus tropas y se había enfrentado a los germanos (*Iul* 5). A pesar de la brevedad de la referencia suetoniana, quisiera destacar su precisión sobre la situación de los germanos al otro lado del Rhin, de clara resonancia cesariana: ... *Germanis, qui trans Rhenum incolunt* es precisamente la forma con que aparecen aludidos por primera vez en el *De bello Gallico* (1.1,3), siendo la grande y constante preocupación del general romano el hecho de que aquel pueblo bárbaro, salvaje, fuerte, temible, cruzase el río hacía su margen derecha, esto es, en dirección a la Galia, a la Provincia, en última instancia en dirección a Roma. Suetonio demuestra tener muy presente en su memoria la lectura de la obra de César; es probable que considerase al abanderado de las tropas romanas también experto conocedor del pueblo germano.

Y así, un poco a grandes saltos, llegamos a la *Germania* de Tácito, cuyo comienzo, como es habitual señalar, resuena claramente como semejante al del *De bello Gallico* de César. Dicho parecido, sin duda muy relativo pero innegable, no resulta casual; en efecto, las palabras iniciales de César producen la impresión de que comenzamos a leer una geografía, tal vez una etnografía, de la Galia y sus pueblos, del paisaje físico y humano de la Galia; el resultado va ser, en cambio, ante todo un *memorandum* de sus campañas militares. Tácito comienza en términos parecidos, con la diferencia de que él va realmente a ofrecernos una etnografía de los pueblos de la Germania.

Abiertamente se refiere Tácito a César en un momento crucial del desarrollo de su tratado, esto es, cuando finaliza los primeros 27 capítulos, dedicados a una visión general de los germanos y sus instituciones públicas y privadas, y pasa en el capítulo 28 de nuestras ediciones a un tratamiento de sus diversos pueblos. Recordemos el pasaje: *Validiores olim Gallorum res fuisse summus auctorum diuus Iulius tradit; eoque credibile est etiam Gallos in Germaniam transgressos* (*Germ.* 28). Que la fuente de lo afirmado es en efecto César resulta fácilmente comprobable, pero lo que nos interesa es destacar la consideración que le otorga Tácito como *summus auctorum*, esto es, autoridad máxima en el conocimiento de los germanos y de su historia.

Veamos, pues, a través del *De bello Gallico*, cómo se forja Julio César ese conocimiento de los germanos que le reconocían sus contemporáneos, según el testimonio de Catulo, y le siguen atribuyendo biógrafos e historiadores dos siglos posteriores.

3. Cómo cuenta César su conocimiento de los germanos.

A medio siglo de su presentación como tesis de doctorado de Lyon, la atractiva e interesante monografía de M. Rambaud sobre *L'art de la déformation*

*historique dans les Commentaires de César*⁴ sigue ocupando un lugar de importancia capital como guía de lectura de nuestro historiador, en especial de su *De bello Gallico*, que aquí nos ocupa. Como es sabido, Rambaud orienta sus análisis de los *Comentarios* para demostrar que César ha basado “la glorification et l’apologie” de su persona en una visión sutilmente deformada de los pueblos y de los personajes a los que se enfrenta, con el fin de que sus victorias sobre los enemigos de Roma ganen en relieve; de paso, dosifica igualmente una deformación de sus propios compañeros de armas, y, por supuesto, de su persona misma. Pues bien, esa deformación afecta de modo especial a dos pueblos extranjeros objeto de sus campañas, los galos y los germanos. Con toda la prevención posible hemos de leer sus opiniones sobre el pueblo germano, o mejor sobre los diversos pueblos germanos, porque, como indica taxativamente Rambaud, “la description des Germains est aussi tendancieuse que celle des Gaulois”⁵.

César nos va presentado a los germanos a lo largo del relato de sus campañas en la Galia como si se tratase de un descubrimiento personal: los va encontrando allí, en el amplio territorio que es objeto de su preocupación, las tres partes de la Galia, porque han venido bien sea con pretensiones de ocupación, bien para auxiliar en contra de los romanos a los pueblos allí asentados, y simultáneamente nos los va presentado, los va describiendo; al principio aparenta saber muy poco de los germanos, pero poco a poco va aportando datos más ricos. Su descubrimiento paso a paso, narrado como en suspense, despertando la curiosidad del lector, resulta magistral.

Sobre todo, ese descubrimiento gradual está perfectamente repartido y dosificado a lo largo del *De bello Gallico*. Como si de un drama en tres actos se tratase, en el libro 1 comienza con simples alusiones a las hostilidades de los germanos con los belgas y los helvecios, hasta que el enfrentamiento con los romanos resulte fundamental; es entonces cuando presenta en escena a un gran protagonista, Ariovisto, llamativo personaje que centra todo el interés de César porque le sirve dos aspectos de notable interés: es el gran enemigo, cuya derrota será por tanto un gran triunfo, y es la personificación ejemplar de un germano egregio. Después de un entreacto que abarca los libros 2 y 3, de nuevo se presentan los germanos en el libro 4, ahora porque cruzan en grandes cantidades el Rin, siempre empujados por el pueblo más importante y más peligroso de entre ellos, los suevos. Hay una gran derrota de los germanos, con cuantiosas pérdidas de vidas, en la confluencia de los ríos Mosa y Rin, después de lo cual César regresa a la Galia. Un nuevo entreacto ocupa el libro 5, y en el 6 asistimos al desenlace, motivado ahora por el apoyo de los germanos a los tréveros, y su derrota por Labieno. La comparación de los galos y los germanos, sus costumbres, sus semejanzas y sus diferencias, en los capítulos 12-28 del libro 6, avanza el final de la pieza, con un magistral estudio etnográfico, hecho con gran inteligencia y sorprendente modernidad. El broche final es la descripción

⁴ París, 1966 (2ª ed., revisada y aumentada; la primera ed. es de 1952).

⁵ M. Rambaud, op. cit., p. 334. En pp. 334-339 resume Rambaud los puntos esenciales de la deformación que atañen a los germanos.

de la selva Hercinia y sus fantásticos animales. Un final que, obviamente, no se debe a descubrimiento personal de César, pero que allí lo coloca, a pesar de que nada tiene que ver con la guerra de las Galias, pero sí con la curiosidad de ese hombre inmensamente culto que fue César.

Según he señalado, el primer acercamiento a los germanos tiene lugar a lo largo del libro 1 del *De bello Gallico*. Los germanos aparecen ya al comienzo, como una de las tres causas de la fuerza de los belgas: “y porque son vecinos de los germanos, que habitan al otro lado del Rhin, con los cuales están en continua guerra” (1.1,3). Son también la causa del valor de los helvecios, el motivo de que aventajen en valentía a los demás galos, pues “casi diariamente traban lucha con los germanos, ya alejándolos de sus propias fronteras, ya haciendo la guerra en las de ellos” (1.1,4). En suma, una primera aproximación a los germanos pone de manifiesto su bravura, de forma indirecta, recordando la de los pueblos que a ellos deben enfrentarse continuamente. Por ello, subyace siempre el temor romano a su amenazadora proximidad, cosa que reconoce abiertamente César al confesar que no quiere que se despueblen las tierras de los helvecios, por miedo a que las ocupen los germanos, que están al otro lado del Rhin, pues quedarían vecinos a la Provincia (1.28,4).

Los enfrentamientos entre pueblos galos, en concreto entre heduos y arvernos, traen a los germanos, que vienen primero como mercenarios de los arvernos y secuanos (1.31). Al principio pasan el Rhin unos quince mil, *homines feri ac barbari*, que se aficionan a los campos, a la cultura y a las riquezas de los galos, llegando a venir ciento veinte mil. Se establece en la tierra de los heduos Ariovisto, rey de los germanos. César utilizará una ingeniosa estratagema para confeccionar un retrato tremendo de Ariovisto, que, lógicamente, representará la imagen ejemplar de un germano: en primer lugar confía a un galo una primera aproximación a su persona, esto es, al jefe heduo Diviciaco, que tiene un largo parlamento sobre la tiranía cruel de Ariovisto, recordando las sevicias y tormentos a que somete a los conquistados. La primera definición del personaje, en pocas palabras, resulta contundente: *Hominem esse barbarum, iracundum, temerarium: non posse eius imperia diutius sustinere* (1.33,13), afirma Diviciaco ante César. Viene a continuación la opinión personal de César sobre Ariovisto y sus germanos, que confirma la del representante de los heduos, pero ahora desde la perspectiva de los intereses romanos: “Por otra parte, el que los germanos se acostumbraran poco a poco a pasar el Rhin y que llegara a las Galias una gran multitud de ellos, considerábalo peligroso para el pueblo romano; y no creía que aquellos hombres feroces y bárbaros (*homines feros ac barbaros*), una vez ocupada toda la Galia, se abstuviesen de pasar a la Provincia [...] *Ipse autem Ariovistus tantos sibi spiritus, tantam arrogantiam sumpserat ut ferendus non uideretur* 1.33,3-5. En suma, un pueblo feroz, bárbaro, guerrero, regido por un jefe violento, arrogante, amenazador, que no sólo se niega a entrevistarse con César, argumentando “que, si él necesitara algo de César, habría ido a verle; si César quería algo de él, preciso era que fuese en su busca” (1.34,2), sino que acaba amenazando abiertamente a César y a los ejércitos de Roma con estas osadas palabras: “Podía atacarle cuando quisiera: ya vería

cuanto era capaz el valor de los germanos, hombres sumamente aguerridos (*exercitatisimi in armis*), que durante catorce años no se habían guarecido bajo techado” (1.37,7).

De este modo queda construida una imagen mínima, pero esencial, de los germanos, que luego perfilará mejor César con toques aislados, eventuales, por ejemplo comentando los rumores de los galos y mercaderes sobre los germanos, atemorizados por su crueldad y violencia (1,39,1). El relato que sigue hasta producirse el enfrentamiento de ambos ejércitos sirve también para la inclusión de algunas noticias de claro interés etnográfico, como las referentes a la gran preparación, usos y costumbres de los jinetes germanos (1,48,4-7); también noticias sobre creencias supersticiosas de los germanos, alguna realmente curiosa (1,50,4-5).

Al fin se produce el enfrentamiento, en cuya descripción no evita César la inclusión de alguna costumbre llamativa: “Entonces, por fin, obligados por la necesidad, los germanos sacaron sus tropas del campamento y las colocaron por pueblos, con intervalos iguales: los harudes, marcomanos, tribocos, vangiones, nemetes, sedusios y suevos, rodeando toda su formación con carretas y carros, para que no les quedase ninguna esperanza de huir. Encima de los vehículos pusieron a sus mujeres, que, tendiendo las manos abiertas, llorando suplicaban a los que se dirigían al combate que no las dejaran caer en la esclavitud de los romanos” (1.51,2-3).

La derrota de los germanos, su huída a través del Rhin, incluida la del bravo y arrogante Ariovisto, cuyas dos mujeres, una sueva y otra nórica, perecen en la huida, mientras que de sus dos hijas una fue muerta y la otra cayó prisionera, cierra la victoria de César (1.53). Conocida la derrota al otro lado del Rhin, los suevos se retiran a sus tierras, y César regresa a la Galia citerior (1.54).

La imagen de los germanos que resulta de esta primera aproximación es muy plana, con pocos ingredientes y contadas curiosidades: un pueblo fuerte, feroz, guerrero, siempre amenazando enfrentarse a los diversos pueblos de la Galia, siempre amenazando cruzar el Rhin, su frontera natural, siempre amenazando a Roma desde un horizonte alejado, es cierto, pero no por ello menos temible.

Un nuevo acercamiento fundamental a los germanos se produce en el libro 4, en el año 55 a. C., cuarto de la guerra de las Galias, con motivo de una nueva amenaza de aquéllos, como siempre debida a que cruzan el Rhin verdaderas masas, según indica César nada más comenzar: “El invierno siguiente, que fue el año del consulado de Gneo Pompeyo y Marco Craso, los germanos usipetes, junto con los tencteros, pasaron el Rhin con gran multitud de gente, no lejos de aquel lugar en que dicho río desemboca en el mar” (4,1,1). La razón de esta nueva oleada invasora es el acoso de los suevos, el pueblo más grande y más guerrero del conjunto de los germanos y, por tanto, también el más temido por César y por los romanos.

La guerra contra los suevos va a ser el hecho más importante narrado en este libro; antes de acometer el relato, César adopta un procedimiento distinto al que hemos observado en el libro 1 para describir al pueblo suevo:

en esta ocasión dedica a los germanos sin interrupción dos capítulos, esto es la casi totalidad del largo capítulo primero, y todo el segundo, en los que ofrece una modélica síntesis de sus costumbres, modos de vida, organización militar y agrícola, etc., al modo de una síntesis etnográfica, que más adelante complementará con alusiones a aspectos concretos, como son sus afanes expansionistas (4,6,5), el temor que inspiran a otros germanos (4, 7, 5), la deslealtad de sus comportamientos (4,13,1). De este modo, nos ofrece una estupenda presentación, incluso a pesar de su brevedad, del paisaje humano de los suevos, que no reproduzco por razones de extensión, pero que conviene leer, porque se comenta por sí sola.

Es conocido el relato del enfrentamiento; César afirma que mueren entre el Mosa y el Rin hasta cuatrocientos treinta mil germanos, lo cual pone fin a la guerra con ellos. A pesar de lo cual decide cruzar el Rin para atemorizarlos, a cuyo fin construye un puente. Sin embargo, de forma curiosa, al enterarse de que los suevos se están reuniendo para dar la batalla decisiva, decide volver a cruzar el Rin, regresando a la Galia, y cortar el puente (4,19).

Como único comentario me gustaría añadir que, a juzgar por su propia narración de los hechos, el conocimiento de los suevos por parte de César no va más allá de las observaciones lógicas de un pueblo enemigo con el que se está en guerra, y las informaciones que se derivan de esa relación hostil. César conoce a los germanos sobre todo en territorios de diversos pueblos de la Galia; la Germania apenas la pisa, y hasta da la impresión de que lo hace con miedo, con un deseo claro de regresar, cruzando de nuevo el Rin, esa frontera que tiene obsesivamente fijada en su mente.

El tercer acercamiento fundamental al pueblo germano en el *De bello Gallico* tiene lugar en el libro 6, y, curiosamente, se realiza de modo muy distinto a lo que César nos ha ofrecido en los libros 1 y 4 de la obra.

La causa del enfrentamiento con los germanos son ahora los tréveros, que les piden ayuda en el año 53, como ya habían hecho con anterioridad. La guerra se resuelve de forma rápida, con la derrota de los tréveros por Labieno, y la retirada de los germanos que habían acudido en su auxilio. César decide de nuevo dar un escarmiento a los suevos, cosa que no llega a ocurrir, por la retirada de éstos al interior de sus territorios. Y de repente, de forma casi inesperada, nos ofrece los dieciocho capítulos en mi opinión más interesantes de toda la obra, con una comparación de los usos y costumbres de los galos (6.11-20) y los germanos (6.21-28), para acabar con la espléndida descripción de la selva Hercinia (6.25), y sus exóticos animales, el buey parecido al ciervo (6.26), los alces (6.27), los uros (6.28). Ahora sí, realmente, encontramos una etnografía de los pueblos germanos, en comparación con los de la Galia, y una descripción muy atractiva del paisaje humano, y también, aunque en menor medida, del físico, que conforma a los pueblos de la Germania, tan alejados de Roma y por Roma tan temidos. Pero un análisis de estos capítulos es obvio que queda muy al margen del alcance de este trabajo.

4. Breve apreciación sobre la Germania de César y la Germania de Tácito.

Las visiones de la Germania y de los germanos por parte de César en el *De bello Gallico* y por parte de Tácito en su *Germania* resultan completamente distintas como concepción, como era de esperar no sólo partiendo de la personalidad y modos de expresión tan diversos de ambos historiadores, sino también por el género literario diferente en que aparecen contenidas.

Para compararlas, sería preciso un estudio riguroso, en el que, a mi modo de ver, debería tenerse como guía básica el hecho de que Tácito nos dejó un tratadito de etnografía, rico en información, por más que siempre cuestionable⁶, pero Tácito no conocía la Germania, y esto se nota de maravilla. César tampoco llegó a conocer la Germania, pero sí a los germanos, y muy bien por cierto: su información era más directa, más viva. Los pasajes centrales dedicados por César a la Germania en el libro 6 son, según opinión personal que ya he expresado, lo más hermoso de esta obra; la *Germania* de Tácito, en cambio, es el menos interesante de sus escritos, desde el punto de vista de la construcción literaria.

⁶ Cf. R. Syme, op. cit., p. 27 s.

A EKPHRASIS SUETONIANA DA *DOMUS AUREA*

JOSÉ LUÍS LOPES BRANDÃO
Universidade de Coimbra

Abstract

The descriptions of the *Domus Aurea* provided by the historical tradition are probably ideologically biased, due to moralistic rhetoric against luxury and tyranny. Some modern authors tend to see a kind of religious motivation in the building of that palace, in order to promote a supposed theocratic power in Nero's reign. But we must keep to the texts: the descriptions seem only to stress the aesthetic tastes and the extravagancies of the *artifex*, although misinterpreted by tradition in the sequence of Nero's fall in 68 A.D.

Keywords: Biography, Nero, Roman Empire, Suetonius

Palavras-chave: biografia, Império Romano, Nero, Suetónio.

Das descrições que nos chegaram do famoso palácio de Nero a de Suetónio é a mais longa, mas o intuito do biógrafo não é tanto o de informar o leitor acerca dos pormenores da habitação como de sublinhar os aspectos negativos para a imagem do último dos Júlio-Cláudios. Tendo o biógrafo dividido a *Vida de Nero* entre feitos bons e razoáveis, por um lado, e infâmias e crimes (*Probra ac scelera*), por outro (*Nero*, 22.1), a descrição do palácio aparece precisamente na segunda parte, entre a ilustração dos vícios do biografado Suet., *Nero*, 31.1-2):

Non in alia re tamen damnosior quam in aedificando domum a Palatio Esquilias usque fecit, quam primo transitoriam, mox incendio absumptam restitutamque auream nominavit. De cuius spatio atque cultu suffecerit haec rettulisse. Vestibulum eius fuit, in quo colossus CXX pedum staret ipsius effigie; tanta laxitas, ut porticus triplices miliarias haberet; item stagnum maris instar, circumsaeptum aedificiis ad urbium speciem; rura insuper aruis atque uinetis et pascuis siluisque uaria, cum multitudine omnis generis pecudum ac ferarum. In ceteris partibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis erant; cenationes laqueatae tabulis eburneis uersatilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur; praecipua cenationum rotunda, quae perpetuo diebus ac noctibus uice mundi circumageretur; balineae marinis et albulis fluentes aquis. Eius modi domum cum absolutam dedicaret, hactenus comprobauit, ut se diceret quasi hominem tandem habitare coepisse.

«Em nenhuma outra realização foi tão gastador como em construir. Edificou uma mansão do Palatino ao Esquilino, que primeiro chamou 'Transitória' e que, depois de consumida pelo incêndio, logo reconstruiu e denominou 'Casa de ouro'. Sobre a extensão e aparato será suficiente mencionar o seguinte: era

tal o vestíbulo que nele se erguia um colosso de cento e vinte pés com os traços do dono; eram tão grandes as áreas, que continham um triplo pórtico de uma milha; e também um lago à imitação de um mar, rodeado de construções a fingir de cidades; e, ainda por cima, diversos campos, de cultivo e de vinhas, de pastagens e florestas, com uma vasta fauna de todo o tipo, de gado doméstico e animais selvagens. Nas restantes partes, tudo estava recoberto de ouro e adornado de gemas e de conchas de pérolas. As salas de jantar tinham os tectos artesoados com placas de marfim móveis, de modo a espalhar flores do alto, e perfuradas, para lançar borrifos de perfumes. A sala de jantar principal era arredondada, para poder rodar continuamente, dia e noite, a fazer as vezes de mundo. Nos banhos corria água do mar e de Álbula. Concluída deste jeito a moradia, ao inaugurá-la, deu a sua aprovação, limitando-se a dizer que finalmente começava a habitar que nem um homem!»

A retórica contra Nero fica, desde logo, patente no vitupério dos gastos com o fausto, sublinhado pela gradação (manifesta no comparativo *damnosior*) que o biógrafo estabelece na descrição dos vícios e no interior desta rubrica. O topos da sumptuosidade do tirano é, para o biógrafo, o principal motivo e o enquadramento moral para a descrição que se segue.

Tanto Suetónio como Tácito salientam o facto de este palácio ser resultado do calamitoso incêndio de 64. E o autor dos *Annales* começa por lembrar que Nero construiu a sumptuosa casa sobre as ruínas da pátria¹. Além disso coloca a narrativa do incêndio entre a descrição das extravagâncias públicas de Tigelino e a da *Domus Aurea*.

Suetónio menciona de passagem o anterior palácio, destruído pelo incêndio: a *Domus Transitória* que estabelecia a ligação entre os jardins de Mecenas no Esquilino, deixados por herança a Augusto, e as possessões imperiais no Palatino, como nos diz também Tácito (*Ann.* 15.39.1)². O incêndio foi o pretexto para a construção de um palácio maior e mais esplêndido, segundo os critérios estéticos do *artifex* Nero. Diz-nos o biógrafo mais à frente que o imperador «como que desagradado com a fealdade dos antigos edifícios e com a estreiteza e sinuosidade das ruas, incendiou a Urbe tão às claras, que muitos ex-cônsules, tendo surpreendido criados dele com estopa e tochas nos seus próprios edifícios, não lhes tocaram, e que uns armazéns situados nas imediações da *Domus Aurea*, espaço que muito desejava, foram demolidos com máquinas de guerra e depois incendiados, já que as paredes eram feitas de pedra»³.

Na preocupação de demonstrar a culpabilidade de Nero, Suetónio deixa passar o anacronismo: refere-se certamente a espaços posteriormente integrados

¹ *Ceterum Nero usus est patriae ruinis exstruxitque domum* (*Ann.* 15.42.1).

² Já Calígula ligara o seu palácio ao Capitólio através de uma ponte, o que foi considerado manifestação de *hybris* tirânica. Cf. Suet. *Cal.* 22.4.

³ *Nam quasi offensus deformitate veterum aedificorum et angustiis flexurisque vicorum, incendit urbem tam palam, ut plerique consulares cubicularios eius cum stuppa taedaque in praediis suis deprehensos non attigerint, et quaedam horrea circum domum Auream, quorum spatium maxime desiderabat, ut bellicis machinis labefacta atque inflammata sint quod saxeo muro constructa erant* (*Nero* 38.1).

na *Domus Aurea*. Ao atribuir a Nero a autoria do incêndio, o biógrafo acentua o carácter maldito da construção, que, assim, se torna, ao mesmo tempo, consequência e causa do desastre.

No que respeita à dimensão e ao luxo, o biógrafo lembra que selecciona apenas exemplos. Do vestíbulo retém o colosso de 120 pés com o rosto do imperador, que seria a primeira de várias estátuas colossais de imperadores a serem erigidas em Roma. Trata-se de uma obra da autoria de Zênodoro, posteriormente dedicada ao sol por Vespasiano, e reprovável, segundo Plínio, por ser feita no cobiçado bronze de Corinto⁴. A localização do colosso (*inuidiosa atria*) e a, posterior, dedicação ao sol (*miri radiata colossi*) parecem confirmadas por Marcial (*Spect.* 2.1-3; 1.70.7)⁵. A estátua seria ainda objecto de transformações nos principados de Adriano, que a deslocaria, e de Cómodo, que lhe daria os seus próprio traços como Hércules⁶.

Seguidamente o biógrafo centra-se na extensão ocupada: um pórtico de três fiadas de colunas com uma milha de comprimento (ou três pórticos de uma milha cada um, a expressão é ambígua) e o que, para Grimal, corresponderia, no conjunto, a uma espécie de microcosmos do mundo mediterrâneo, ao redor do lago central⁷. A referência exagerada a toda a espécie de animais domésticos e selvagens soa a generalização a partir de alguns animais exóticos.

Depois vem o adorno: a profusão de ouro e pedras preciosas. A quantidade de ouro parece impressionar também Plínio (*Nat.* 36.111). Tácito (*Ann.* 15.42.1) considera estes ornamentos usuais nas moradas luxuosas e prefere centrar a descrição impressionista nos amplos espaços panorâmicos. Tratava-se da realização de uma fantasia de um tirano, explorada pelos arquitectos Severo e Célere: uma *villa* no centro da cidade – o que causava escândalo, pela recordação da recente calamidade e pelas expropriações que o *superbus ager* implicara, como nota Marcial (*Spect.* 2.8)⁸. A tensão gerada pela amplitude encontra eco nos grafitos⁹:

«Roma vai tornar-se num palácio: fujam para Veios, quirites, / se é que este palácio não abarca também Veios».

As inovações mecânicas das salas de jantar são para o biógrafo sinais de extravagância, e estão de acordo com o carácter histriónico do imperador,

⁴ Plin., *Nat.* 34.45; 34.48; 34.82. Cf. Mart. *Spect.* 2.1. Vide F. Oliveira 1992: 124; 181; 183.

⁵ Embora haja quem prefira colocá-lo não no centro do átrio, mas à frente da fachada, onde seria mais visível. Vide K. Bradley 1978: 174-175.

⁶ Cf. SHA *Hadr.* 19.13; *Com.* 17.10; D.C., 77.22.3; Her. 1.15.9. Vide J. Brandão 2007: 134-135.

⁷ Lugar onde, mais tarde, se elevaria o anfiteatro Flávio. Cf. Mart. *Spect.* 2.5-6. P. Grimal 1955: 16-17.

⁸ *Abstulerat miseris tecta superbus ager*. Vide A. Aiardi 1978: 99. Segundo M. Morford 1968: 158-167, a construção não terá implicado tantas expropriações como as fontes sugerem.

⁹ *Roma dumus fiet: Veios migrate, Quirites, / Si non et Veios occupat ista domus* (Suet. *Nero*, 39.2).

amplamente desenvolvido nesta *Vida*. Dispositivos que permitiam espalhar flores e perfumes sobre os convivas têm ecos em Petrónio (*Sat.* 60) e Sêneca (*Moral.* 90. 15); e, segundo a *História Augusta*, um artifício semelhante será, mais tarde, atribuído à sala de jantar de Heliogábalo (*SHA Hel.* 90.15), amiúde comparado com Nero, entre outros (*SHA Hel.* 1.1; 31.5; 34.1; 38.1). Recorde-se o especial gosto do *artifex* Nero por estes engenhos, manifesto no orgulho com que expõe demoradamente a um conselho privado um novo tipo órgão hidráulico, numa altura em que a gravidade da revolta, que começara na Gália, o aconselhava a outro género de preocupações (*Suet. Nero* 41.2; *D.C.* 63.26.4), e até no artifício com que prepara o barco letal destinado a Agripina (*Suet. Nero* 34.2)¹⁰.

No culminar da gradação, coloca o biógrafo a *praecipua cenatio rotunda*, que, no todo ou na parte (as teorias divergem), girava como o mundo¹¹. Alguns autores procuram identificar esta divisão com a sobrevivente sala octogonal da ala oriental do palácio, no Esquilino, mas as dúvidas persistem¹². Fez história a interpretação de L'Orange que, por comparação com a sala do trono de um rei sassânida, que reinou entre os séculos VI-VII d.C., deduziu, um tanto abusivamente para outros autores, que Nero se teria inspirado nos palácios dos reis Partos¹³. Esta teoria parecia estar de acordo com o orientalismo do imperador, com as relações privilegiadas que ele mantinha com aquele povo¹⁴ e com a suposição de alguns de que Nero pretenderia estabelecer, em Roma, uma monarquia teocrática à maneira oriental, baseada no culto do Sol. Mas o texto de Suetónio não permite extrapolar nenhum significado religioso¹⁵.

O biógrafo é claro quando introduz a exclamação de Nero de que “finalmente começava a habitar como um homem” – *quasi homo* e não *quasi deus*, observa Aiardi¹⁶. Constatamos que, no que diz respeito a Nero, Suetónio não menciona a aspiração a uma apoteose em vida, como faz para outros: sobretudo Calígula

¹⁰ Usa-se o termo *machina* que designa o expediente (depois não usado) para o desabamento do tecto do quarto e *machinosum* referido ao navio sabotado. Tácito (*Ann.* 14.6.1) emprega *machinamentum* – termos do universo do teatro. Vide M. Charlesworth 1950: 71; A. FOUCHER 2000: 793-794.

¹¹ Vide A. Aiardi 1978: 95-96.

¹² D. Campanille 1990: 189 defende a identificação e interpreta *rotunda* não no sentido de ‘circular’, mas de ‘provida de abóbada’, inovação introduzida nas casas particulares de Roma pelos Arquitectos de Nero Severo e Célere. D. Hemsoll 1989: 10 põe a hipótese de ter existido um templete giratório por cima do óculo da sala octogonal. P. Warden 1981: 271-278 lança dúvidas sobre a inclusão na *Domus Aurea* desta secção, aparentemente posterior.

¹³ H.-P. L'Orange 1942: 68-100. Contra, A. Boethius 1946: 442-459; A. Aiardi 1978: 95-97; D. Campanille 1990: 186-191; M. Blaison 1998: 618-619.

¹⁴ Recorde-se a resolução do problema do trono da Arménia e o sucesso que um falso Nero teve entre os Partos, muitos anos depois da morte do imperador (*Suet. Nero*, 13; 57.2).

¹⁵ Como notam M. Charlesworth 1950: 69-76; K. Bradley 1978: 180 e A. Aiardi 1978: 97. Vide também H. Scullard 1970: 358.

¹⁶ Vide A. Aiardi 1978: 100. P. Grimal, P. 1955: 15-20 vê no passo uma expressão do estoicismo místico: no centro do microcosmos da *Domus Aurea*, Nero sentir-se-ia como um homem no sentido primordial mais puro.

(*Cal.* 22), mas também Júlio César (*Iul.* 76.2) e Domiciano (*Dom.* 13). Ora parece esclarecedor que o biógrafo, embora insista nas superstições de Nero (*Nero* 56), não refira o desejo de se tornar deus. É verdade que refere declarações bajuladoras que equiparavam Nero a Apolo e ao Sol, nas artes da cítara e do auriga, e da intenção dele de imitar os feitos de Hércules na arena, mas não menciona desejos de identificação e submete aquelas afirmações ao tema do culto da popularidade (*Nero* 53).

Grimal teoriza sobre uma suposta teologia solar deste principado, incentivada por Séneca, fundada em ideias teocráticas egípcias¹⁷, mas parece estar a generalizar a partir de conceitos e rituais comuns no país do Nilo, onde o imperador era visto como um Faraó. Uma coisa eram as honras concedidas nas províncias, em particular no Oriente, outra a prática em Roma. Já o prudente Augusto só aceitava o culto de si próprio nas províncias e quando associado ao de Roma (*Suet. Aug.* 52). Tácito (*Ann.* 15.74) sugere (apesar da lacuna do texto) que Nero vetou a construção de um templo a si próprio, com medo do mau presságio e porque, salienta o historiador, as honras divinas não se concedem ao príncipe antes da morte¹⁸. Talvez Suetónio não se tenha interessado pelas ideias teocráticas de Nero ou não as tenha entendido¹⁹, ou talvez alguns autores modernos tenham perseguido demasiado a ideia da deificação deste imperador²⁰.

A questão pode colocar-se meramente no plano dos gostos artísticos de Nero, que parece afastar-se da austera tradição arquitectónica imperial em favor da moda helenística oriental, com maiores espaços abertos, à semelhança dos *paradeisoi* de origem persa, já imitados pelos Diádocos²¹. Não temos necessidade de ver na *cenatio rotunda* teorias cosmológicas ou teológicas, mas tão-só o que Suetónio transmite: uma artificiosa sucessão, em princípio giratória, de representações de noite e dia e de estações do ano²², temas comuns nas decorações das salas mais ricas. Apesar de alguns autores modernos²³, verem no colosso sinal da autodivinização de Nero, Suetónio apenas o apresenta como uma evidência da megalomania presente também nas outras construções deste imperador. E é pouco provável que Nero tenha sido representado com os raios

¹⁷ P. Grimal 1971: 205-217.

¹⁸ Ou talvez pela modéstia implicada na *recusatio*.

¹⁹ Como sugere A. Aiardi 1978: 97.

²⁰ Vide K. Bradley 1978: 289-290.

²¹ A. Aiardi 1978: 101-103 sugere que o palácio foi concebido segundo uma tradição oriental que via na habitação do soberano o centro de onde emanava um modelo de de vida magnífico, um exemplo da *aurea aetas*, pelo que seria um *instrumentum regni* de Nero *cosmocrator*. Para D. Campanille 1990: 186-191, o espaço constitui um *kosmos* bem ordenado: um *locus amoenus* – uma idade de ouro em acto – o lugar onde apolíneo e dionisiaco se concilia para gerar o mundo artístico.

²² Vide D. Campanille 1990: 189.

²³ Especialmente H.-P. L'Orange 1942: 68-100.

do sol²⁴. Plínio e Suetónio apresentam-no apenas como um simples retrato de Nero²⁵, não como símbolo religioso.

A elevação da estátua colossal e a ostentação da *Domus Aurea* poderia ter em vista a política externa, de modo a impressionar embaixadores e colocar Nero acima de qualquer rei, tendo em conta que se preparava então a visita e entronização, em Roma, de Tiridates da Arménia, em 66, depois da notável vitória militar e diplomática de Corbulão, que implicava o reconhecimento da hegemonia de Roma e de Nero por parte do rival Parto²⁶.

Outra questão é a deformação histórica. O juízo sobre a *Domus Aurea* muito deve ao facto de Nero ser a parte perdedora em Junho de 68. O carácter reprovável das construções que se sucederam ao incêndio de 64 e a polémica à volta delas não são causas da queda de Nero, mas antes o resultado²⁷. As descrições que nos deixaram Suetónio e Tácito têm sinais da diatribe contra o luxo já presente nas *controuersiae*, como sustém Morford²⁸. Além disso, Este autor encontra possíveis alusões à *Domus Aurea* na descrição do palácio de Cleópatra em Lucano (1.110-121), na descrição do luxo do final da república no poema *Bellum Ciuile* do Satíricon de Petrónio (12.87-89)²⁹ e em várias ocorrências de Séneca o filósofo³⁰, onde Nero parece ser visado de forma velada. Como nenhum dos três autores latinos viveu o suficiente para ver o palácio numa fase avançada da construção³¹, ou conheceriam os projectos, ou estariam a servir-se de lugares-comuns.

Os mecanismos de salas de jantar aparecem em Petrónio, entre os requintes de Trimalquião (60), e Séneca, (*Ep.* 90. 15), no final da vida, refere-os como exemplos de vida faustosa, com notáveis semelhanças com o texto de Suetónio³². Dir-se-ia que este tipo de *cenationes* se iam já constituindo em *loci* apetitosos

²⁴ Como nota K. Bradley 1978: 175-177.

²⁵ A dedicação ao Sol é posterior. Plínio (*Nat.* 34.45) diz que foi dedicado ao Sol depois que os *scelera* de Nero foram condenados. Vide F. Oliveira, F. 1992: 181. Marcial (1.70.7) fala de *miri radiata colossi*, no tempo dos Flávios, e Herodiano (1.15.9) refere-se claramente à representação do sol, mas já no tempo de Cómodo. Opinião oposta tem M. Levi 1973: 221, para quem o colosso é uma estátua do sol com o rosto de Nero, razão pela qual não foi (diz ele) alvo da *damnatio memoriae*.

²⁶ Vide M. Charlesworth 1950: 72; K. Bradley 1978: 172-173.

²⁷ Como salienta J. Elsner 1994: 123.

²⁸ Vide M. Morford 1968: 158-179.

²⁹ Note-se especialmente a referência ao ouro e o eco que parece ter em Suetónio a expressão *mare nascitur aruis* (v.88).

³⁰ Especialmente na *Ep.* 90.43 a expressão *domos instar urbium* parece antecipar a descrição de Suetónio *stagnum maris instar, circumsaeptum aedificiis ad urbium speciem*. Vide M. Morford 1968: 177.

³¹ Para a datação do romance de Petrónio, Vide D. Leão 1998: 19-31.

³² D. Campanille 1990: 186-191 considera a frase de Séneca *Qui inuenit quemadmodum in immensam altitudinem crocum latentibus fistulis exprimat* como provável antecedente da expressão suetoniana *cenationes laqueatae tabulis eburneis versatilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur*.

para os moralistas - a não ser que tais artifícios já existissem na fase anterior, a da *Domus Transitoria*, datada de 60.

A tradição épica e trágica terá contribuído para a tipificação nos relatos históricos. A insistência na profusão de ouro e outros materiais preciosos dos aposentos reais é visível, por exemplo, na tradição sobre o requinte de cariz oriental do palácio de Menelau³³, e, naturalmente, no palácio da Rainha, nos *Persas* de Êsquilo (159)³⁴. Semelhante fausto, onde pontifica o ouro, se observa também no palácio da tília Dido, em Virgílio (*Aen.* 1.637-642; 697-700).

Marie Blaison sustenta que a descrição de Suetónio se enquadra no género literário da *ekphrasis* de uma morada sumptuosa, cruzada com o topos do *locus amoenus*, de acordo com a tradição fixada desde os poemas Homéricos³⁵. A gruta de Calipso (*Od.* 5.60-75) e, sobretudo, o palácio de Alcínoo (*Od.* 7.80-140) tornaram-se modelos de referência, como patenteiam Marcial e Estácio, entre outros³⁶. A autora salienta ainda as semelhanças entre o texto de Suetónio e a descrição do palácio do Sol nas *Metamorfoses* de Ovídio (2.1-30)³⁷: há elementos que se repetem, como o mar, os campos e animais, a culminar num átrio, com representações do zodíaco, e uma sala do trono, onde Febo se senta entre os dias, os anos, os séculos, as horas e as estações – figurações estas que lembram a *cenatio rotunda*.

Em suma, Suetónio, que, ao contrário de Marcial, não conheceu o palácio no aspecto original, herda das suas próprias fontes o *color* retórico que estas introduziram na transmissão dos factos. A sua descrição não insinua que a *Domus Aurea* tenha pretensões a ser a morada de um deus, mas não deixa de pôr em evidência o atentado à modéstia e à vivência da cidadania romana por parte do *princeps*. O juízo de Suetónio é, antes de tudo, moral: a diatribe contra o luxo que irá lançar Nero na pilhagem, depois de ter esgotado os recursos. O intuito do biógrafo é, também através da descrição tipificada da *Domus Aurea*, revelar o carácter tirânico do *artifex*. E ficamos com a ideia de que os termos em que se expressa são anteriores à própria construção.

³³ Cf. *Od.* 4. 44-45; 71-75; 120-122; 125-135 Eur. *Tr.* 993-997, *Or.* 1338. Sobre o ouro como marca distintiva do fausto oriental, vide M. F. Silva 2007: 89-103.

³⁴ Vide M. C. Fialho 1995: 21ss. Às Doutoradas Maria do Céu Fialho e Susana Marques agradecemos as oportunas sugestões que nos deram sobre este assunto.

³⁵ Mas exagera ao dizer a descrição de Suetónio não repousa sobre a realidade concreta e ao negar-lhe qualquer valor testemunhal (p. 623). Além disso a manipulação não será propriamente de Suetónio, como sugere a autora, mas, mais provavelmente, das suas fontes.

³⁶ Seguem o modelo e referem-se explicitamente aos jardins de Alcínoo Marcial, ao celebrar a *uilla* que Marcela lhe oferecera em BÍlbilis (4.64), e Estácio, ao cantar a *uilla* de Manílio Vopisco (*Silv.* 1.3, especialmente vv. 81-89). Também Apuleio adoptará o mesmo esquema para a descrição do palácio de Amor (*Met.* 5.1). Vide M. BLAISON, M. 1998: 621-623.

³⁷ M. BLAISON, M. 1998: 620-621.

Bibliografia

- A. Aiardi (1978), “Per un’interpretazione della Domus Aurea”, *PP* 33 90-103.
- M. Blaison (1998), “Suétone et l’*ekphrasis* de la *Domus Aurea*”, *Latomus* 57 617-624.
- A. Boethius (1946), “Neros’s Golden House”, *Eranos* 44 442-459.
- K. Bradley (1978), *Suetonius’ Life of Nero. An historical commentary*. Bruxelles.
- J. L. Brandão (2007), “Cómodo: outro Calígula, outro Nero”, *Humanitas* 59 133-146.
- M. Charlesworth (1950), “Nero: some aspects”, *The Journal of Roman Studies* 40 69-76.
- D. Campanille (1990), “*Praecipua cenationum rotunda*”, *Athenaeum* 78 186-191.
- A. Foucher (2000), “Nature et formes de l’“histoire tragique” à Rome”, *Latomus* 59 773-801.
- M. C. Fialho (1995), “*Os Persas* de Ésquilo: história e mito”, *Boletim de Estudos Clássicos* 24 21-38.
- P. Grimal (1955), “Sur deux ‘mots’ de Néron”, *Palas* 3 15-20.
- P. Grimal (1971), “Le *De Clementia* et la royauté solaire de Néron”, *REL* 49 205-217.
- J. Elsner (1994), “Constructing decadence: the representation of Nero as imperial buider” in J. Elsner & J. Masters (ed.) *Reflections of Nero. Culture, history & representation*. London, 112-127.
- D. Hemsoll (1989), “Reconstructing the octagonal dining room of Nero’s Golden House”, *Architectural History* 32 1-17.
- D. Leão (1998), *As ironias da fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio*. Lisboa.
- M. Levi (1973), *Nerone e i suoi tempi*. Milano.
- H.-P. L’Orange (1942), “*Domus Aurea* – der Sonnenpalast”, *SO* 22 68-100.
- F. Oliveira (1992), *Les idées politiques et morales de Pline l’Ancien*. Coimbra.
- M. Morford (1968), “The distortion of the *Domus Aurea* tradition”, *Eranos* 66 158-179.
- H. Scullard (³1970), *From the Gracchi to Nero*. London.
- M. F. Silva (2007), “Helena, um exemplo de futilidade feminina e de snobismo bárbaro” in J. Bañuls, M. C. Fialho, A. Lopez, F. De Martino, C. Morenilla, A. Pociña Pérez, M. F. Silva (ed.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*. I. Coimbra, 89-103.
- P. Warden (1981), “The *Domus Aurea* reconsidered”, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 40 271-278.

VILLAE Y OTROS ESPACIOS DE RECREO EN LAS VIDAS DE LOS DOCE CÉSARES DE SUETONIO

Ma JOSÉ PÉREZ IBAÑEZ
Universidad de Valladolid

Abstract

The analysis of the uses of *villa*, *insula*, *suburbanum*, *hortus* in the *Vitae duodecim Caesarum* written by Caius Suetonius Tranquillus reveals that, sometimes, the biographer describes these places of leisure in a negative sense. This is most evident in the *Vitae Caesarum* for whom Suetonius feels less affection.

Keywords: *hortus*, *insula*, Suetonius, *suburbanum*, *villa*, *Vitae duodecim Caesarum*.

Palabras-clave: *hortus*, *insula*, Suetonio, *suburbanum*, *villa*, *Vitae duodecim Caesarum*.

Las *Vidas de los doce Césares*¹ de C. Suetonio Tranquilo [ca. 69- post 122 pC]², sin dejar de ser un documento historiográfico, en buena parte por el acceso de su autor a fuentes de gran importancia y calidad, son un texto literario variante del *opus ... unum hoc oratorium maxime* (Cic., *De Legibus* 1,5), asimilable al *genus demonstrativum* cuyo estilo corresponde al *genus medium* de Isócrates, un estilo agradable que redondea periodos y se sirve con medida de las figuras retóricas.

Suetonio, erudito, anticuario y 'alto funcionario' de carrera ecuestre –no podemos olvidar que las *Vitae* son obra de un hombre de corte³– dispone de una posición y una formación que le permiten el acceso a textos de muy diversa índole, entre ellos textos literarios de circulación restringida o versos populares y *graffitti*, sin olvidar importantes registros documentales.

El propósito de Suetonio es trazar de manera sucinta (*summatim*) las vidas de sus personajes, ateniéndose a hechos esenciales, sin registrar minuciosamente todos los acontecimientos. Por el propio biógrafo sabemos que lo referido al origen y primeros pasos del personaje, así como lo referido al final de la vida y

¹ G. B. Townend 1959 acepta el año 120 p.C. como el de la publicación de las *Vidas* completas; G.W. Bowersock 1969 sostiene que las seis últimas biografías son anteriores, de la época de Trajano, lo que contradicen R.K. Bradley 1973 y B. Baldwin 1983 que vuelven a proponer los años 119-120. J. Gascou 1978 propone que la publicación se date entre el 123 y el 128 pC.

² No hay unanimidad en la datación de la vida de Suetonio. Su nacimiento se sitúa generalmente entre los años 69-77 p.C., también se proponen el 66 (I. Lana, 1972: 49) o el 59/60 (B. Baldwin 1983). Excepcionalmente se plantea como posterior al 77 (H. Peter 1897: 1 122) y suele fijarse entre el 69/70 siguiendo la tesis de A. Macé 1900. Sobre la fecha de su muerte tampoco hay nada seguro. Tras su destitución el 122 o el 128 –fecha conjeturada por la dedicación de Hipona–, nada se sabe de él. A. Macé 1900 conjetura que muere antes del 144.

³ L. Coninck 1991: 3676.

a la muerte, se expone de forma cronológica; en la parte central, sin importar la cronología, describe el carácter agrupando las distintas facetas en epígrafes sucesivos, la denominada organización *per species* (Suet. *Aug.* 9). Esta estructura condiciona la forma del relato y la desigual distribución a lo largo del mismo de distintos elementos.

Las *Vitae* de Suetonio son retratos de ‘jefes de Estado’⁴, y al biógrafo le interesan sus acciones de gobierno y, en distinta medida, los tiempos y modos en que acceden al poder. Como hombres de Estado los biografiados actúan esencialmente en Roma, la *Urbs*⁵. Esporádicamente, como campañas militares u otras labores al servicio del Estado antes o después del acceso al poder, los escenarios son otros y se van señalando. Ésta es la razón de que los sustantivos *Roma* y *urbs* aparezcan relativamente poco y sólo para matizar; esto es, se señala que van o vienen de Roma, que allí ciertas leyes tienen una disposición especial o que en la ciudad se producen movimientos de población o de tropas, levantamientos de campamentos ...⁶.

De acuerdo con esta disposición del espacio, esperaríamos que los diversos acontecimientos de las vidas de los personajes tuvieran lugar en su *domus*, su domicilio romano y que, como ocurre con el nombre de la ciudad apenas se mencionara. No siempre ocurre así. En varios momentos y atendiendo a diversas necesidades los personajes biografiados no se encuentran en la *domus*, la residencia oficial, sino en otros lugares en principio concebidos para el recreo y el ocio, si bien el tono que adquieren algunos de ellos trasciende ese carácter. Es nuestra intención ocuparnos aquí del uso que hace Suetonio de algunos sustantivos que designan este tipo de espacios, como *insula*, *villa*, *suburbanum* y *hortus*.

Las islas, *insulae*⁷, son un espacio alternativo a Roma. Para Julio César son lugar de retiro provisional, como Rodas que se vuelve refugio en una circunstancia política compleja (*Iul.* 4), una pausa en su carrera [cerca de ella, camino de Farmacusa, le sucede el encuentro con los piratas (*Iul.* 4)]. Además una isla es un objetivo militar: César intenta la conquista de Britania (*Iul.* 58) y casi pierde la flota (*Iul.* 25); además el biógrafo recoge unos rumores sobre los motivos espurios que allí le llevaron (*Iul.* 47).

Esta isla, que aparece intermitentemente en distintas vidas, parece un hilo

⁴ Es cierto que en las *Vitae*, en muchas ocasiones, los aspectos públicos apenas se esbozan. Por ejemplo, las campañas en *Gallia* de César se resumen en un párrafo (58,3) mientras los aspectos personales ocupan 30 de los 89 capítulos de la biografía.

⁵ Este sustantivo por antonomasia designa a la capital, pocas veces, vg. *Tit.* 4, a otras poblaciones,

⁶ Cf. *Iul.* 1, 5, 7, 9, 10, 18, 31, 34, 35, 38, 39, 42, 44, 52, 56, 70, 79, 84; *Aug.* 7, 8, 13, 17, 20, 22, 23, 25-30, 32, 37, 41-46, 49, 52, 53, 57, 58, 60, 70, 72, 89, 93, 95, 97, 99, 100; *Tib.* 1, 2, 4, 5-7, 9, 10, 15, 16, 17, 20, 32, 35-37, 39, 42, 59, 61-65, 72, 75; *Cal.* 2, 4, 6, 8, 14-16, 18, 22-24, 32, 39, 40, 44, 47-49, 51, 57; *Cl.* 1, 4, 6, 16, 17, 20, 22-25, 28, 34; *Nr.* 4, 5, 12, 13, 16, 21, 22, 25, 27, 28, 31, 36, 38, 39, 41, 43, 48, 55, 57; *Gal.* 3, 9, 11, 12; *Vit.* 1, 7, 14, 15; *Vesp.* 4, 5, 7-9, 24; *Tit.* 7; *Dom.* 1, 6, 8, 13, 19.

⁷ Como bloque de viviendas aparece mencionado por ejemplo en *Iul.* 41, *Tib.* 48, *Nr.* 11, 16, 38, 44.

conductor que permite enlazar los grupos de biografiados, pues de una forma u otra se relacionan con ella los últimos Julio-Claudios, además de Galba, Vitelio y dos Flavios, permitiendo así enlazar los distintos tiempos y dinastías. Britania aparece como un teórico objetivo militar de Calígula (*Cal.* 19; 44) y de un Claudio que ansía celebrar un triunfo⁸ (*Cl.* 17) y cuya conquista recrea en un espectáculo (*Cl.* 21). En la campaña de Claudio participa Galba (*Gal.* 7), mientras en ausencia del César se encarga del gobierno Vitelio (*Vit.* 2). Nerón pretende abandonarla (*Nr.* 18) y más adelante la pierde y recupera (*Nr.* 40). En esta isla desempeñan tareas militares Vespasiano, que además conquista la isla de Wight (*Vesp.* 4), y Tito (*Tit.* 4).

En la vida de Augusto las islas no son objetivo militar. En Samos Augusto inicia, contra la costumbre, un consulado y por eso se reseña (*Aug.* 26). También son las islas lugar de exilio para su hija y su nieto (*Aug.* 19; 65). Con un trazo más amable –de acuerdo con la imagen que Suetonio transmite del protagonista– las islas son también lugar de descanso (*secessus*) (*Aug.* 72; 95) o un lugar de augurio favorable, como Capri, razón por la cual intercambia con los habitantes de Nápoles su propiedad por Enaria (*Aug.* 92) y en ella reposa en alguna ocasión (*Aug.* 98).

Esta amable Capri adquiere otro aspecto en la vida de Tiberio. Retirado allí, además de incumplir sus obligaciones de ‘jefe de Estado’ (*Tib.* 40, 41), lleva una vida no muy recomendable. Llega a ella *delectatus insula*, y la convertirá en *sedem arcanum libidinum* (*Tib.* 43) y allí se producen episodios de crueldad gratuita, como el castigo al pescador que quiso obsequiarle (*Tib.* 60). En general en esta *Vita*, casi como reflejo del torvo carácter que se nos transmite, las islas son espacios poco amables. Rodas es elegida como destino voluntario (*Tib.* 11), hasta que su estancia allí se torna forzosa (*Tib.* 12), si bien se encubre este ‘destierro’ con la apariencia de una misión oficial (*Tib.* 13)⁹. Aunque en ella recibe signos favorables para su futuro (*Tib.* 14), es brusco con todo aquel que le recuerda ese periodo de su vida (*Tib.* 32, 56, 59, 62).

Entendidas, incluso para él mismo, como espacios de exclusión, Tiberio usa las islas para el destierro de Agripina (*Tib.* 53) y su nieto Nerón (*Tib.* 54). Ello facilita el gesto teatral de Calígula de llevar a Roma desde Pandataria y Pontia (*Cal.* 15) las cenizas de su madre y hermanos; pero también le permite usar el sustantivo *insula* como amenaza (*Cal.* 29: *Relegatis sororibus ... insulas habere se ... minabatur*). Islas serán los destinos de sus opositores desterrados (*Cal.* 28). Como cercano lugar al que viajar y así explotar su popularidad se dirige Calígula a las islas de Campania (*Cal.* 14) pues este viaje genera votos públicos por su regreso.

En las vidas posteriores las referencias a las islas son menores. En la de Claudio se mencionan la isla del Tíber con el templo de Esculapio (*Cl.* 25)

⁸ Además su nombre se lo dará después a su hijo (*Cl.* 27)

⁹ El carácter negativo del que se ha impregnado Rodas se repite en la vida de Nerón quien amenaza a su madre con retirarse allí y abandonar el poder (*Nr.* 24). No vuelve a mencionarse esta isla más que en la *Vita* de Vespasiano en una enumeración de los territorios convertidos en provincias.

y unas islas mediterráneas cerca de las que naufraga camino de Britania (*Cl.* 17). Ni en esta *Vita* ni en la de Nerón son lugares de reclusión y exclusión, aunque se menciona en la vida de Galba un desterrado por Nerón a las islas Baleares (*Gal.* 10). Sólo después en la breve biografía de Títo (*Tit.* 8) Suetonio menciona cómo destierra a las peores islas a los delatores de otros tiempos.

Llamativo es que en la vida del viajero Nerón tampoco se mencionen las islas ni siquiera como lugar de paso y, salvo las referencias a la misiones en Britania y a la conversión de Rodas en provincia con Vespasiano, no hay más menciones a las islas. Además de la ‘desaparición’ de las islas en las últimas vidas, destacamos cómo pierden su condición de objetivos militares, de espacios que incorporar al mundo romano, como Britania, y también pierden su nota de lugares de paso o de descanso y se van cargando progresivamente del sentido de lugares de exclusión. Si por ejemplo en la vida de Augusto comienzan siendo un amable lugar de descanso, el aspecto punitivo que se inicia en esta biografía se intensifica en la de Tiberio y sirve para reflejar la conducta arbitraria de un Calígula o las más justas medidas de Títo, todo ello en función de la imagen que Suetonio nos trasmite de los distintos césares¹⁰.

De los usos de los otros tres sustantivos destacamos que generalmente no les corresponde el sentido de lugar de producción agrícola, se encuentran todos más cercanos a la idea de recreo y de retiro.

Villa es un sustantivo que no se registra en la vida de Claudio. Esta casa de recreo suele ser el lugar de los momentos de ocio del protagonista; Augusto una vez se retira a una *villa* cuyo propietario no se identifica (*Aug.* 74), lo mismo que Tiberio cuando sabe que Sejano prepara una conjura (*Tib.* 65).

A César se le reprochan excesos en los costes de construcción (*magno sumpto absoluta*) de una *villa* (*Iul.* 46), lo mismo que a Calígula (*Cal.* 37: *In extructionibus praetoriorum atque uillarum omni ratione posthabita nihil tam efficere concupiscebat quam quod posse effici negaretur*).

Las *villae*, sin embargo, apenas aparecen como lugares de reposo, salvo quizá esa referencia de Augusto. En ellas unos encuentran la muerte, como Tiberio (*Tib.* 73) o el aterrado Nerón que buscaba un refugio (*Nr.* 48). También sabemos que en una muere Títo e indirectamente se nos informa de que también su padre (*Tit.* 11), pues en la *Vita* de Vespasiano simplemente se dice que falleció en los campos reatinos (*Vesp.* 24). Es, en cambio, lugar de nacimiento de Galba (*Galb.* 4), a quien se hacen referir unos conocidos versos de Atelana (*Galb.* 13: *venit Onesimus a villa*) y de Vespasiano (*Vesp.* 2), quien se ocupará de mantenerla como en el pasado.

Además la *villa* es lugar para la manifestación de prodigios y todos negativos. En la preparación de unos terrenos para edificar *villae* a César se le presentan signos de su futura muerte (*Iul.* 81). Signo de la desaparición del linaje Julio-Claudio es que el lauderal de la *villa ad Gallinas* (*Galb.* 1) que brota poco después del matrimonio de Livia y Augusto y muere con Nerón.

Similar a la *villa* es el *suburbanum*, tanto que el biógrafo usa las dos formas

¹⁰ De esto se ha ocupado E. Cizek 1977.

para referirse al lugar donde muere Nerón (Nr. 48) y a la residencia cercana a Vélitras en que el joven Augusto se crió (Aug. 6), que después estará sometida a una especie de restricción de naturaleza supersticiosa: En ese *avitum suburbanum*, nada más comenzar a hablar el niño Octaviano ordena callar a unas ranas y en ese lugar las ranas todavía no croan (Aug. 94).

Casi más que la *villa* el *suburbanum* se presenta como lugar de retiro y aislamiento. Tanto para Augusto, a quien se lo prestan sus libertos (Aug. 72), como para Tiberio quien en Rodas ocupa un modesto *suburbanum* (Tib. 11) o para Claudio cuando comprende que no se le prepara una carrera política (Cl. 5: *abiecta spe dignitatis ad otium concessit, modo in hortis et suburbana domo, modo in Campaniae secessu delitescens*). En cierto modo es un lugar de refugio para Domiciano, cuyo cadáver es enterrado casi a escondidas por su nodriza en su *suburbanum* (Dom. 17). Sólo para Vespasiano se presenta como lugar de augurios favorables (Vesp. 5).

Los *horti* forman parte de un mundo no urbano aunque en cierta medida se puedan integrar en él, por ejemplo los que César lega al pueblo (Iul. 83) o los que dan nombre al barrio residencial en que Tiberio se instala al regreso de Rodas, los *horti Maecenatini* (Tib. 15) o los que sirvieron de campamento a la cohorte de Germanos, los *horti* de Dolabela; hecho que provoca recelos en Galba quien disuelve el grupo armado (Gal. 12).

Como lugar de retiro, casi de abandono de funciones, se pueden ver estos espacios. Tiberio priva de su rango a un senador por retirarse a ellos en una fecha no debida sólo para después obtener un ventajoso alquiler en la ciudad (Tib. 35)¹¹. En cierta medida lo mismo pasa con Claudio, pues entre los lugares posibles para su voluntario apartamiento, ante la negación de una carrera política, se señalan los *horti* (Cl. 5).

Lugar de retiro, pero definitivo son los *horti* mencionados en la vida de Calígula. En los *horti Lamiani*, a escondidas, se sepulta su cadáver hasta que más tarde sus hermanas le tributan las honras adecuadas, pero entre tanto los guardianes de este lugar eran aterrados por unas sombras (Cal. 59). Nerón, antes de encontrar la muerte en una *villa*, se esconde en los *horti Serviliani* (Nr. 47), luego su cadáver lo deposita su nodriza en el monumento funerario de los Domicios, en la colina *hortolorum* (Nr. 50). También encuentra su sepultura en un *hortus* de su propiedad el desmembrado y ultrajado cuerpo de Galba, gracias a un antiguo servidor del emperador (Gal. 20).

Sólo en la *Vita Neronis* es un lugar para el esparcimiento. Nerón promete dejar oír allí su voz a cuantos se lo pidan (Nr. 21) o en ellos se dejaba ver mientras se entrena como auriga (Nr. 22).

Podemos ver en este repaso de los usos de estos sustantivos que, perdida en buena medida su condición de espacios de recreo, *islas*, *villas*, *huertos* y *fincas* se cargan del sentido de lugar de apartamiento, dejación de funciones, ámbito de excesos, destierro o sepultura y como lugares con cierta carga mágico-religiosa. Aunque no faltan caracterizaciones positivas, sobre todo con aquellos

¹¹ En uno de sus fallidos intentos de regreso a Roma se queda Tiberio en los *horti* cercanos a la Naumaquia (Tib. 72) y luego torna a Capri.

biografiados sobre cuyas acciones había esperanzas, se vieran frustradas o no.

Aunque las *Vitae* se centran en los aspectos personales y privados, dado que preferentemente se desarrollan en Roma, por el carácter oficial del personaje, los retiros no siempre merecen atención y si la obtienen son reflejados con tonos negativos, en buena medida por lo que suponen de apartamiento de las tareas debidas. Dotados así de sentido negativo, estos espacios se tiñen más negativamente en las vidas de aquellos césares por los que siente menos aprecio o pasan casi desapercibidos en vidas de césares que le son indiferentes, como Claudio, o que admira como Augusto.

Bibliografía

- B. Baldwin (1983), *Suetonius, The Biographer of the Caesars*. Amsterdam.
- G.W. Bowersock (1969), "Suetonius and Trajan", en J. Bibauw (ed.), *Hommages offerts à Marcel Renard*. Bruxelles, 1, 119-125.
- R. K. Bradley (1973), "The Composition of Suetonius' Caesares again", *JIES* 1 256-263.
- E. Cizek (1977), *Structures et idéologie dans «Les vies des douze Césars» de Suétone*. Bucuresti- Paris.
- L. de Coninck (1991), "Les sources documentaires de Suétone, Les XII Césars, 1900-1990", *ANRW* 2 33.5, 3675-3700.
- J. Gascou (1978), «Nouvelles données chronologiques sur la carrière de Suétone», *Latomus* 37 436-444.
- M. Ihm (ed.) (1933), *C. Suetonii Tranquilli De vita Caesarum libri octo*. Monachi et Lipsiae (repr. 2003)
- I. Lana (1972), *Le vite dei Cesari di Svetonio*, Torino.
- A. Macé (1900), *Essai sur Suétone*. Paris.
- H. Peter (1897), *Die Geschichtliche Literatur über die römische Kaiserzeit bis Teodosius*. Leipzig.
- G. B. Townend (1959), "The date of Composition of Suetonius' Caesares", *CQ* 9 285-293.

ROMA NAS VIDAS PARALELAS DE PLUTARCO

JOAQUIM PINHEIRO
Universidade da Madeira

Abstract

Plutarch's biographic *techné* promotes a cultural *krasis*, without annihilating the specificities of both Greek and Roman cultures which are the pivotal axis of the parallel structure of the *Lives*. With this context in mind, it is our goal to identify the primordial elements in the description of Rome, a space which assumes a different meaning than those of Athens or Delphi in the work of the author from Queronea.

Keywords: *Parallel Lives*, Plutarch, Rome.

Palavras-chave: Plutarco, Roma, *Vidas Paralelas*.

A descrição que Plutarco faz de Roma tem subjacente um tema que nem sempre é consensual entre os estudiosos das *Vidas Paralelas* e mesmo dos *Tratados Morais*: a definição da relação do autor com a *Vrbs*. Plutarco, um aristocrata que se considera digno de assumir responsabilidades públicas¹, estabelece um equilíbrio entre o poderio romano e a débil situação helénica, defendendo que a manutenção da harmonia deve ser o principal objectivo do político grego². Antes de Plutarco, já Políbio e Dionísio de Halicarnasso tinham tratado da história romana, no entanto, o que distingue verdadeiramente as *Vidas Paralelas* é o facto de nelas se colocar em paralelo, de forma sistemática e metodológica, a história grega e a história romana, sugerindo-se que a história política e militar dos Gregos pode ser comparada ao *imperium*³.

A *Vrbs*, como Plutarco afirma na biografia de Rómulo (8.9), foi fundada por decreto divino (θεῖαν τιμ' ἀρχήν) e estende o seu domínio ao mundo então conhecido por causa da *arete* dos seus heróis e da vontade divina, conexão que o autor também estabelece no tratado *De fortuna romanorum* 320A⁴: *Quem*

¹ Em *Cim.* 1.1 e *De sera num. uind.* 558A, Plutarco revela pertencer à aristocracia, até porque tem ascendência real.

² Cf. 824B-E; M. Lopez Salvà (1990-1: 25-36) mostra como Plutarco e Díon de Prusa, com realismo, aconselham as populações a ter uma atitude cooperante com Roma, sem renunciar à legítima aspiração pela autonomia.

³ Em *Cic.* 41.1, Plutarco refere que Cícero projectava escrever uma história nacional com vários elementos da história grega, ou seja, uma obra com uma ideologia semelhante ao paralelismo plutarquiano, embora com uma perspectiva mais romana.

⁴ No mesmo tratado, Plutarco refere que a *tyche* e o *daimon* conduziram os Romanos aos feitos mais célebres e à sua grandeza, mas também se deve imputar à *tyche* a origem dos maiores desastres: os Celtas acamparem no Capitólio e sitiarem a Acrópole ou o assalto nocturno dos

não diria sobre o nascimento, a salvação, a criação e o crescimento de Rómulo que a Fortuna colocou os fundamentos e a Virtude acabou a construção? Tendo este pensamento sempre presente, Plutarco dirige aos Romanos e aos Gregos, estes ainda receosos com a realidade do Império, uma mensagem que oscila entre o louvor da antiga Grécia e o reconhecimento do destino imperial de Roma. Sabendo-se que a literatura da Época Imperial e, em especial, da Segunda Sofística está marcada pelo compromisso entre a cultura grega e o império romano⁵, as *Vidas Paralelas* denotam o encontro entre cultura e poder, ainda que os heróis romanos não se distingam apenas pelas suas conquistas, mas também pelo seu helenismo, como é o caso de Marcelo, Emílio Paulo ou Luculo.

Vejamus, em particular, o par biográfico Teseu-Rómulo, pelo facto de ambos serem heróis fundacionais. Com menos pormenor do que Dionísio de Halicarnasso (e.g., *Ant. Rom.* I.19.2, 17-21, 72-73), Plutarco indica várias teorias sobre a origem de Roma e do seu nome, ao aludir à origem etimológica de Roma, que derivaria de *Rome* (“valentia”, “coragem”), denominação dada pelos Pelasgos, querendo com isso provar a origem helénica da *Vrbs*. Para reforçar esta afirmação, Plutarco lembra o facto de Evandro ter chegado à cidade antes de Eneias (Cf. *Rom.* 15.4; *Marc.* 8.7; *Num.* 7.10). Embora aponte estas raízes helénicas de roma, não atribui especial significado à influência da língua grega na língua latina, como é manifesto nas biografias de Marcelo (22.7) e Numa (7.10-11 e 13.9-10)⁶.

Na biografia de Camilo (22.3), refere-se a Roma como *cidade grega* (πόλις Ἑλληνίδα Ῥώμην), tal como Heraclides Pôntico já o havia feito (cf. *FGrHist* 840 F 23). Note-se que também Dionísio de Halicarnasso (*Ant. Rom.* 1.89.1; cf. 1.5.1), dentro da sua abordagem profundamente helenocêntrica⁷ da história romana, apresenta Roma como uma *polis* grega, fundada por Gregos, com uma língua que não passava de um dialecto do Grego e cujo sucesso se justifica pela adesão dos Romanos à *arete* helénica, ideia que Plutarco, em parte, corrobora na biografia de Catão Censor⁸. Apesar disso, o historiador e retor de Halicarnasso, que viveu vários anos em Roma após 30 a. C., salienta que, embora tenham acolhido vários povos

Gauleses (cf. *ibid.* 324D ss.); sobre a natureza dupla do sucesso romano, vide *De glor. Athen.* 345E, 348E, *Flam.* 11.5 e *Comp. Arist.-Cat. Ma.* 1.3; registem-se, a propósito desta matéria, as palavras de S. Swain (1989a: 508): “The idea that *arete* needs the additional factors *tyche* and *dynamis* *telesiourgos* (*Sol.-Publ. synk.* 3.5, *Dion* 1.3) is fundamental to Plutarch’s thought elsewhere and to his conception here of Rome’s rise to greatness”; o mesmo estudioso, num outro artigo (1989b: 272-302), defende que Plutarco acreditava num passado pré-determinado e que o sucesso de Roma se devia à providência divina.

⁵ Cf. S. Saïd *et al.* (2004: 453).

⁶ Ver, ainda, *Marcelo* 5.5 e *Quaest. conu.* 274C. Segundo C. Ando (1999: 7), “It is easy enough to suggest that Greeks of the second century B.C. viewed Rome and her empire as two distinct entities, a *polis* that conquered many territories and an empire that possessed no more affective cohesion than a Hellenistic kingdom”

⁷ Por causa dessa perspectiva de Dionísio de Halicarnasso, R. Preston (2001: 100) afirma que “for Dionysius, there is no Roman culture”.

⁸ Cf. F. Hartog 1991 e E. Gabba 1991: 109-110.

bárbaros, os Romanos não se deixaram, como outros, barbarizar:⁹

“Enquanto outros, ao habitarem entre Bárbaros, esqueceram, em pouco tempo, tudo o que era próprio dos Gregos, de modo que não falam a língua grega, nem conservam os costumes dos Gregos, nem reconhecem os mesmos deuses, nem têm leis adequadas.”

Também Plutarco, sem enfatizar a ideia da inferioridade romana¹⁰, distingue os Romanos dos Bárbaros. Na parte inicial da biografia de Marcelo, quando descreve os momentos que se seguiram ao final da Primeira Guerra Púnica (263-241 a. C.) e o receio dos Romanos devido à proximidade dos Gauleses, Plutarco, recusando classificar os Romanos como um povo bárbaro, alude à influência helénica nos sacrifícios realizados pelos Romanos:¹¹

“De facto, os Romanos não praticavam nenhum rito bárbaro nem estrangeiro, mas seguiam o mais possível as crenças dos Gregos e eram brandos em relação às coisas divinas. Como bárbaros são, no entanto, classificados os Gauleses.”¹²

Retomando o par fundacional, refira-se que, segundo Plutarco, Rómulo para consolidar a união entre Romanos e Sabinos aceitou partilhar o poder com Tácio e promoveu a organização militar e administrativa do seu povo, dando forma aos principais órgãos políticos que continuariam a funcionar na República. Foi também o responsável pela vocação militar do povo Romano, o que foi decisivo para a grandeza futura da *Vrbs*.

Ao juntar Teseu e Rómulo num par biográfico, Plutarco realçará os vários aspectos em comum destas duas personagens (*Thes.* 2): são filhos ilegítimos, mas gozaram da fama de descenderem de deuses; associaram nas suas acções a inteligência à força; raptaram mulheres; sofreram infortúnios e vinganças; e, no final das suas vidas, viveram momentos de conflito com os seus concidadãos. O biógrafo esforça-se, assim, por dar uma dimensão histórica às suas personagens, numa tentativa de racionalização mitológica, sem ignorar os valores éticos dos seus heróis, e aproximando, dessa forma, as duas culturas. No entanto, à cidade de Atenas faltou, como a *synkrisis* do par evidenciará, a valorização do

⁹ *Ant. Rom.* 1.89.4. À semelhança de Heródoto, Dionísio de Halicarnasso refere a língua grega, os costumes e a religião, mas, em contrapartida, junta a estes elementos as leis (*nomoi*) e, acima de tudo, não alude à questão do *Omaimon*, para definir a greicidade. Logo, o segundo texto, revelador da evolução do sentido de *to hellenikon*, está mais próximo daquilo que Plutarco pensa sobre a possibilidade de partilhar uma cultura e adequa-se melhor à nova estrutura social que preconiza.

¹⁰ Cf. A. Nikolaidis 1986: 229-244; para Díon de Prusa, ao contrário de Plutarco, os Romanos são bárbaros cf. *Or.* 32.40, 45.1, sendo a cultura grega superior; vide E. Bowie 1991: 194-201.

¹¹ *Marc.* 3.6; em *Pel.* 21.6, expressa com maior clareza o que pensa sobre os sacrifícios; sobre a influência helénica na religiosidade romana vide *Num.* 1.

¹² Cf. *Marc.* 8.1: o escudo de um bárbaro que Marcelo oferece ao deus; a propósito deste episódio, vide *Val. Max.* 3.2.5, *Flor.* 1.20.5 e *Eutr.* 3.6.

vínculo conjugal que lhe permitiria criar uma estrutura social mais sólida, algo que Rómulo não negligenciou na construção de Roma e que viria a ser um dos pilares do sucesso da *Vrbs*. Além disso, em Atenas, a ausência de um líder, uma vez que as aventuras de Teseu o ocupam mais do que o governo da cidade, mais não trouxe do que a confusão social (cf. *Thes.*32.1).

Assim, além da ajuda divina, a outra razão que, para Plutarco, mais contribuiu para a grandeza de Roma foi a política de assimilação dos povos vencidos, pacificando-os e fazendo-os participar dos direitos de cidadania. Em relação ao episódio do rapto das Sabinas, Dionísio de Halicarnasso (*Ant. Rom.* 2.34.1), numa perspectiva menos filo-romana, tem uma interpretação diferente, critica Rómulo por ter transformado os homens e os seus filhos em escravos, versão que, obviamente, não serve a idealização plutarquiada da imagem de Rómulo¹³.

Na biografia de Marcelo, por sua vez, Plutarco estrutura a narrativa biográfica em função da ligação do Romano à cultura helénica. Isso transparece, por exemplo, quando omite os crimes cometidos pelos Romanos na Sicília, por preferir realçar o comportamento justo de Marcelo, capaz de se equiparar aos valores helénicos, fazendo dele o primeiro Romano a mostrar aos Gregos que os Romanos também podiam ser justos. Talvez por querer provar que estes não eram um povo exclusivamente vocacionado para a realização de feitos guerreiros, Plutarco idealiza, com algum exagero, a figura de Marcelo. Nesse contexto, a decisão de Marcelo de levar as mais belas obras de arte de Siracusa para Roma merece de Plutarco uma interpretação positiva:¹⁴

“Quando os Romanos chamaram Marcelo para a guerra que se fazia no próprio país e perto da cidade, ele tirou, no regresso, a maior parte e as mais belas obras de arte existentes em Siracusa, com a intenção de mostrar o seu triunfo e ornamentar a cidade. De facto, Roma não tinha nem conhecia antes nenhuma dessas elegâncias e magnificências, nem tinha amor por este tipo de beleza e pela delicadeza da arte, mas estava repleta de armas bárbaras e despojos ensanguentados, e coroada com monumentos e troféus dos triunfos. Não era um espectáculo alegre nem tranquilo, nem para espectadores tímidos e delicados. Porém, tal como Epaminondas

¹³ Além disso, percebemos, em definitivo, na *synkrisis* (6.2-3), que o rapto das Sabinas tem outro alcance: *“Contudo, Rómulo, antes de mais, apesar de ter raptado quase oitocentas mulheres, não as guardou a todas para si mas apenas a Hersília, segundo se conta, repartindo as restantes pelos cidadãos que não estavam casados. Mais tarde e na sequência destes acontecimentos, o respeito, amor e correcção que observaram no trato com as mulheres transformaram aquela violência e injustiça no acto mais belo e politicamente mais proveitoso para a comunidade. É assim, misturou uns com os outros e fundiu os dois povos, preparando o Estado para a torrente futura de abundância de poder. E quanto ao pudor, amizade e firmeza que logrou incutir nos matrimónios, pode servir de testemunha o tempo”*. (trad. de D. Leão 2006). Desta forma, o rapto das Sabinas, mais do que um acto de guerra, é para Plutarco a base da consolidação social, assente em matrimónios estáveis, o que permite a Rómulo construir os fundamentos do futuro poder romano, algo que Teseu não conseguiu com o sinécismo. Se Rómulo procurou construir de raiz uma cidade, Teseu tentou algo mais ousado e, sem dúvida, mais arrojado, que foi a dissolução de povos e a alteração das instituições tradicionais destes para as juntar numa só.

¹⁴ *Marc.* 21.1-3; para uma análise sobre a relação entre a cultura grega e Marcelo neste episódio vide C. Pelling 1989: 199-208.

chamava a planície da Beócia de orquestra de Ares e Xenofonte a Éfeso a oficina de guerra, assim também me parece que se pode dizer, segundo Píndaro, que a Roma desse tempo era o “santuário do belicoso Ares”.

Por um lado, a referência a Epaminondas e a Xenofonte prova que Plutarco não esquece que também a história grega está repleta de guerras internas, que terão, porventura, relegado para segundo plano a contemplação da beleza. Fica-se com a ideia de que os Gregos e os Romanos desenvolvem diferentes formas de arte, e que ambos os povos se vêem enredados, quase fatalmente, em guerras sucessivas, que os afastam da contemplação serena da arte. Por outro lado, ao citar o primeiro verso da IIª *Pítica* de Píndaro para classificar Roma (“santuário do belicoso Ares”), Plutarco acentua o carácter bélico dos Romanos, daí aprovar o acto de Marcelo, uma vez que essa seria uma forma de educar o povo romano e de o sensibilizar para o valor das obras de arte, obras essas que, segundo Cícero (*In Verr.* IV 54. 120-121), Marcelo depositou, em número considerável, num templo que ele próprio fundou em honra da Virtude. Porventura por usar como fonte Posidónio, mais favorável à helenização de Roma, encontramos em Plutarco um tom laudatório da atitude de Marcelo¹⁵, mas o mesmo não acontece em Políbio (9.10.1-3) nem em Tito Lívio (25.31.8-11, 25.40.1-3; 26.30.9; 26.31.9; 34.4.4), que preferem realçar o facto de a transferência das obras manifestar pouca clemência para com os Siracusanos, além de — e este é o aspecto mais importante — ter dado a conhecer o luxo aos Romanos, contribuindo para corromper os seus valores tradicionais. O próprio biógrafo refere que, nesta altura, a presença da cultura helénica não seria algo normal em Roma (*Marc.* 21.7):

“Todavia, Marcelo vangloriava-se destes feitos, mesmo junto dos Gregos, por ter ensinado os Romanos, que eram desconhecedores, a apreciar e a admirar as belezas e as maravilhas da Grécia.”

Nesse sentido, não esconde que a introdução da beleza helénica em Roma poderia suscitar reacções diferentes, especialmente por alguns pensarem que isso iria trazer maior ódio para a cidade:¹⁶

“Por isso, Marcelo conseguiu ter maior reputação junto do povo, por ter adornado a cidade com a beleza, enquanto os mais ilustres apreciavam sobretudo Fábio Máximo.”¹⁷

Precisamente na biografia de Fábio Máximo, se descreve a acção do *Cunctator*, após a tomada de Tarento, quando leva para Roma uma estátua

¹⁵ Vide R. Flacelière & É. Chambry 1966: 218, n.1, J.-L. Ferrary 1988: 275, 573-578. Estes estudos notam, ao contrário do texto de Plutarco, que os Romanos já tinham tido contacto com a arte grega, quando, em 272 a. C., tomaram Tarento; vide, ainda, E. Gruen 1995: 94-103, 123-9; a propósito das fontes que Plutarco usou para compor a biografia de Marcelo, remetemos para o estudo de C. Pelling 1989: 203, n. 7.

¹⁶ *Marc.* 21.4; atitude semelhante acontece em *Pel.* 25, após o regresso de Pelópidas da Batalha de Leuctras.

¹⁷ Cf. *Fab.* 22.8: *praotes philanthropia* de Marcelo, por oposição à *filotimia* de Fábio Máximo,

colossal de Hércules, que haveria de colocar no Capitólio, ao lado de uma estátua dele próprio, feita em bronze, montando um cavalo. Na interpretação de Plutarco, Fábio Máximo foi mais extravagante do que Marcelo, opinião que Tito Lívio (27.16.8) não partilha¹⁸. Tanto na biografia de Marcelo como na de Fábio Máximo, Plutarco compara os dois Romanos¹⁹, lembrando que, para Posidónio (*FGrHist* 87 F 42), Fábio Máximo era o *thureus* (“escudo”) e Marcelo o *csufos* (“espada”). Aliás, o próprio Aníbal, conhecendo o carácter de cada um deles, dizia temer Fábio como preceptor e Marcelo como adversário, pelo facto de, respectivamente, um o impedir de fazer mal e o outro por o fazer sofrer.

Como seria de esperar, Plutarco aproveita a biografia de Péricles para manifestar a sua admiração pela construção de novos edifícios em Atenas, por se ter conseguido conjugar a beleza, a perenidade dos monumentos e a brevidade da execução (*Per.* 13). Mais importante para o âmbito do nosso trabalho, é a comparação que o biógrafo estabelece entre as edificações de Péricles e a grandeza das construções romanas (*Comp. Per.-Fab.* 3.7):

“Com a grandeza dos monumentos e templos, e com a construção dos edifícios com que Péricles embelezou Atenas nem todas as obras que se construíram em Roma antes dos Césares são dignas de serem equiparadas; aquelas, pela sua grandiosidade e elegância, tinham uma tal supremacia que nada lhes era comparável.”

A este respeito, M. H. Rocha Pereira (1999: 18) recorda a descrição que é feita do Templo de Júpiter Capitolino, na biografia de *Publícola* (15.4), onde se critica a forma como os Romanos tentaram aperfeiçoar as colunas inicialmente talhadas em Atenas, pois isso levou a que perdessem a sua beleza original.

Estes exemplos sobre considerações estéticas servem para percebermos que Plutarco contrapõe à grandeza da construção imperial a maior finura helénica e, além disso, temos de observar que ocupa pouco espaço na narrativa biográfica a descrição física de Roma. Interessa sobretudo a Plutarco analisar, por exemplo, a posição conservadora de Catão Censor contra os efeitos da introdução da cultura helénica na *Vrbs* (*Cat. Ma.* 23.3), de forma a introduzir uma opinião determinante: a *paideia* ajudou Roma a atingir a *akme*.

A par disso, há um conjunto de heróis plutarquianos cuja acção se desenvolve fora de Roma. Sertório e César pertencem a esse grupo. Embora algumas fontes historiográficas caracterizem Sertório como um homem cruel, licencioso ou mesmo um traidor, Plutarco traça um retrato mais favorável, provavelmente por

apesar de, ao longo da biografia do *Cunctator*, Plutarco realçar sobretudo a sua *praotes philantrophia*; vide *Marc.* 1.3, 19.4, 20.1, 23.8 (*praotes philantrophia*); por curiosidade, refira-se que o par *Per.-Fab.* é o que conta com mais ocorrências do vocábulo *praotes* (doze vezes).

¹⁸ A atitude de Marcelo tornou-se um *topos* da historiografia romana, sendo confrontada com o que Fábio Máximo fez com as estátuas tarentinas; cf. J.-L. Ferrary 1988: 510, 575 ss..

¹⁹ Cf. *Marc.* 9.5-6 e *Fab.* 19.4; vide ainda *Marc.* 21.4-7.

ter usado como principal fonte Salústio²⁰, que é mais hostil em relação a Pompeio. De forma a elogiar a *megalophrosyne* do romano, Plutarco lembra como respeitou o *mos maiorum* ao tratar de forma digna os senadores que tinham fugido de Roma, constituindo o “senado sertoriano”²¹, não para fundar um império concorrente do romano, mas para não permitir que os bárbaros pudessem colocar em perigo os interesses de Roma. Escreve Plutarco (*Sert.* 22.7-8):

*“Sertório, no fundo, era um homem que amava a pátria e que tinha um grande desejo de ela regressar. Porém, mesmo sofrendo desventuras, procedia como um homem corajoso, e não se deixava humilhar à frente dos inimigos; nas vitórias, transmitia a Metelo e a Pompeio que estava disposto a depor as armas e a viver como um simples cidadão, logo que obtivesse autorização para regressar. De facto, desejava mais ser em Roma o mais obscuro dos cidadãos do que, sendo fugitivo, ser proclamado um general absoluto de todos os outros juntos.”*²²

Plutarco recorda, além disso, que o *Cunctator* se recusou a ajudar a retirar províncias asiáticas aos Romanos, mesmo com a promessa de dinheiro e de barcos por parte dos embaixadores de Mitridates (*Sert.* 23.7). Sertório é, assim, um *philopatris*, que deseja regressar a Roma, ainda que tivesse consciência de que o Senado não deixaria ficar sem punição as suas ações.

Quanto a César, uma parte significativa da biografia descreve os seus feitos fora de Roma. Contudo, isso não impede Plutarco de tecer algumas considerações sobre a cidade: menciona a formação de um partido contra César (26.1) e enfatiza o desgoverno (28.4-5), a corrupção (33.2) e a instabilidade que se apoderava das várias classes sociais da *Vrbs* (34.3) que era, segundo o biógrafo, uma cidade à deriva, tal como um barco no meio da tempestade. Lembre-se, ainda, que é longe da capital do Império que César recebe, por carta, a notícia da morte da sua filha Júlia, que morreu de parto em casa de Pompeio (23.5).

Por fim, gostaríamos de fazer uma breve referência à biografia de Coriolano. Nela, Roma é descrita como um espaço de enorme instabilidade social, a ponto de os pobres (*penetes*) preferirem abandonar a cidade, de forma a evitarem combater ao serviço dos ricos (*plousioi*) (6.1). A este respeito, Plutarco não

²⁰ As fontes historiográficas diferem na imagem que transmitem de Sertório, pois ele tanto é descrito com as características enunciadas como é generoso, moderado, virtuoso e austero; vide M. Neira (1986: 189-211); Plutarco terá usado como fonte a obra histórica de Posidónio, que não nos chegou, mas sobre a qual podemos ter alguma informação por intermédio de Diodoro Sículo, historiador que se terá baseado, para a figura de Sertório, na obra de Posidónio; Diodoro Sículo (37.22), a propósito do *ethos* de Sertório, refere que ele não era moderado nem tinha como qualidade a *philanthropia*; para C. Konrad (1994: liii-lvi), Salústio terá sido a principal fonte de Plutarco (cf. C. Jones 1971: 86 e D. Russel 2001: 54); Plutarco cita Salústio, por exemplo, em *Luc.* 11.5 e 33.3. vide, ainda, L. García Moreno 1992: 135 ss. e B. Scardigli 1971: 33-64.

²¹ Ao qual apenas Apiano (108.507) faz referência.

²² Quando César, depois de atravessar os Alpes, passa um pequena povoação bárbara, os companheiros perguntam-lhe se ali também havia lutas e invejas entre os homens para ocuparem os cargos de poder, e ele, em sentido inverso das palavras de Sertório, respondeu: “eu preferia ser entre eles o primeiro do que o segundo entre os Romanos” (*Caes.* 11.4).

deixa também de referir uma das características mais importantes dos primeiros tempos da República: a hostilidade entre patrícios e plebeus (24.1), tendo os primeiros acusado o povo do exílio de Coriolano, facto que esteve na origem de várias revoltas dentro da cidade, uma vez que o Senado não revogava a sentença, apesar de a maioria do povo ter uma opinião contrária (29.4).

Em conclusão, a representação de Roma nas *Vidas Paralelas* coaduna-se com a concepção plutarquiana de criar um equilíbrio e uma cooperação entre a missão imperial dos Romanos e a cultura helénica. Da mesma maneira que Alexandre conseguiu por meio da conquista difundir os valores do helenismo, assim também a nova ordem deverá, segundo Plutarco, ter como fundamento esses valores. Roma, uma “cidade grega”, como vimos, poderá incorporar a *paideia*, recordando-se que já Dionísio de Halicarnasso²³ vê Roma como uma escola da *paideia*, desvanecendo-se a imagem dos Romanos como bárbaros. Na verdade, Plutarco não esconde a sua admiração pelo poder de Roma, em especial pela sua grandiosidade²⁴ e engenho militar, além de considerar Roma um local sagrado, centro do mundo habitado e civilizado²⁵, embora entenda que falte profundidade espiritual ao imperialismo romano, e daí denunciar, como fizera Políbio (9.10), a corrupção que alastrava na *Vrbs*.

Bibliografia

- C. Ando (1999), “Was Rome a *polis*?”, *CA* 18.1 5-34.
- E. Bowie (1991), “Hellenes and Hellenism in writers of the Early 2nd Sophistic”, in S. Saïd (ed.), *Hellenismos. Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque*. Leiden, New York, København, Köln 183-204.
- R. Flacelière & É. Chambry (1966), *Plutarque. Vies. Tome IV: Timoléon–Paul Émile. Pélopidas–Marcellus*. Paris, Les Belles Lettres.
- J.-L. Ferrary (1988), *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du Monde hellénistique*. Roma.
- E. Gabba (1991), *Dionysius and the history of Archaic Rome*. Berkeley, Los Angeles, Oxford.
- L. García Moreno (1992), “Paradoxography and Political Ideals in Plutarch's Life of Sertorius”, in Ph. Stadter (Ed.), *Plutarch and the Historical Tradition*, London 132-158.
- E. Gruen (1995), *Culture and National Identity in Republican Rome*. Cornell University Press.

²³ A propósito da presença de Roma e da Grécia na obra de Dionísio de Halicarnasso, vide F. Hartog (1991: 149-167).

²⁴ Cf. *De fort. Rom.* 316C, 316E-F, 325D-E.

²⁵ Cf. *Ibid.* 317A.

- F. Hartog (1991), «Rome et la Grèce: les choix de Denys d'Halicarnasse», in S. Saïd (Ed.), *Hellenismos. Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque*. Leiden, New York, Kobenhavn, Koln 149-167.
- C. Jones (1971), *Plutarch and Rome*. Oxford.
- C. Konrad (1994), *Plutarch's Sertorius: a historical commentary*. Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press.
- D. Leão (2006), *Plutarco. Vida de Rómulo*. Coimbra.
- M. Lopez Salvà (1990-1), «Reflexiones de Plutarco e Díon de Prusa sobre las ciudades griegas del este y su relación com Roma», *Faventia* 12-13 25-36.
- M. Neira (1986), «Aportaciones al estudio de las fuentes literarias antiguas de Sertorio», *Gerión* 4 189-211.
- A. Nikolaidis (1986), «Ellenikos-Barbarikos. Plutarch on Greek and Barbarian Characteristics», *WS* 20 229-244.
- C. Pelling (1989), «Plutarch: Roman heroes and Greek culture», in M. Griffin & J. Barnes (Eds.), *Philosophia Togata. Essays on Philosophy and Roman Society*. Oxford 199-232.
- R. Preston (2001), «Roman Questions, Greek Answers: Plutarch and the construction of identity», in S. Goldhill (ed.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge 86-119.
- M. H. da Rocha Pereira (1999), «Introdução», in *Plutarco. Vida de Sólon*. Lisboa 7-26.
- D. Russel (2001), *Plutarch*, foreword and bibliography by Judith Mossman. London.
- S. Saïd et al. (Eds., 2004), *Histoire de la Littérature Grecque*. Paris, PUF.
- B. Scardigli (1971), «Considerazioni Sulle Fonti Della Biografia Plutarchea di Sertorio», *SFII* 43 33-64.
- Swain, S. (1989a), «Plutarch's De fortuna romanorum», *CQ* 39 504-516.
- _____ (1989b), «Plutarch: Chance, Providence, and History», *AJP* 110 272-302.

(Página deixada propositadamente em branco)

O ESPAÇO BRITÂNICO E A PAISAGEM NÓ *AGRICOLA* DE TÁCITO¹

ANA ISABEL FONSECA
Universidade de Coimbra
anafonseca@ci.uc.pt

Abstract

The unknown has always attracted and fascinated human beings and has led them to go beyond their own limits. The point is that all those who interact with their surrounding world are progressively trying to increase their experiences and so their real sophia.

Some have even made a point of sharing their testimony, of leaving their work to posterity. In *Agricola*, Tacitus gives us the profile of a man whose moral integrity should be remembered by future generations, not only because of his military performance, but also due to his humanity. In this biography, space element is always associated with this man's life and is in panegyric service, a demand of the biographical speech.

In this short study, we will try to understand the importance of the physical space of Britain in one of Tacitus' minor works. Besides, as we speak about space, we will also approach questions directly connected not only with physical geography, but also with human geography known in the first century d.C.. We will also find out, among many others aspects, the exactitude of geographical localization and phenomena observed in loco concerning with the durability of day and night, which have an extremely important influence on the lives of those who inhabit in those areas.

Keywords: *Agricola*, Britain, Tacitus.

Palavras-chave: *Agricola*, Grã-Bretanha, Tácito.

A viagem da descoberta consiste não em achar novas paisagens, mas em ver com novos olhos.

Marcel Proust

Desde os tempos mais remotos que o ser humano demonstrou o seu fascínio pelo desconhecido. De facto, o mundo que se conhece consegue ser relativamente representado de modo fiel, enquanto que aquele que ainda se

¹ A presente comunicação resulta de uma investigação realizada no âmbito da dissertação do mestrado em Estudos Clássicos sobre o *Agricola* de Tácito orientada pelo professor Doutor Francisco de Oliveira. A este grande mestre cabe então endereçar os meus agradecimentos por todo o incentivo e apoio demonstrado desde o início.

desconhece parcial ou totalmente é muitas vezes pintado com *Adamastores* imaginários.

Na *Iliada*, Homero apresenta-nos a concepção da Terra como um disco achatado e rodeado por um grande rio, com a terra na parte central:

*Tal como mais forte é Zeus do que os rios que murmuram até ao mar,
Todas as fontes e todas as nascentes profundas. (Il., 21, 194)*

É esta mesma a ideia que está na base dos primeiros mapas-múndi. Anaximandro, no século VI a.C., terá escrito *Geographikon pinaka*, e Hecateu de Mileto (séc. VI-V) terá produzido um périplo da terra. Foi no século V a.C. que Heródoto fez questão de partilhar connosco, através dos seus nove livros, um conjunto de acontecimentos importantes. Nos seus relatos de viagens, o autor de Halicarnasso não se esqueceu de ir descrevendo não só os diferentes espaços físicos, mas também os povos, misturando geografia e etnografia.

O contacto directo dos romanos com gregos interessados em geografia poderá ter começado no Círculo dos Cipiões, com Políbio, com Posidónio e, no tempo de Augusto, com Estrabão. O interesse dos Romanos era de carácter prático, administrativo, estratégico e militar, sendo famosos os comentários dos grandes conquistadores, como Júlio César para a Gália, e os mapas mandados desenhar em Roma e expostos para curiosidade geral no pórtico de Agripa.

Antes de Tácito, sobressaem ainda os nomes de Pompónio Mela e de Plínio o Naturalista na sua vertente geográfica.

É certo que Tácito ficou sobretudo conhecido pelos seus *Annales* e pelas suas *Historiae*. O seu interesse geográfico e etnográfico veio a revelar-se de modo especial na *Germania* e no *Agricola*. Esta obra, embora um texto biográfico, vai também debruçar-se sobre várias outras questões: ao compor a vida do seu sogro, e tendo consciência da importância das suas expedições nas regiões britânicas, Tácito vai também acabar, consciente ou inconscientemente, por nos descrever a própria *Britannia*.

Começando pela geografia física, é no décimo capítulo que Tácito refere as coordenadas geográficas da ilha:

Britannia, insularum quas Romana notitia complectitur maxima, spatio ac caelo in orientem Germaniae, in occidentem Hispaniae obtenditur, Gallis in meridiem etiam inspicitur; septentrionalia eius, nullis contra terris, uasto atque aperto mari pulsantur.

A Britânia, a maior das ilhas conhecidas dos Romanos pela sua extensão e posição, estende-se, com a Germânia a oriente e a Hispânia a ocidente. Do lado sul, é mesmo visível para os Gauleses. A sua parte norte, sem nenhuma terra à sua frente, é banhada por um vasto e largo mar.

Logo de seguida, Tácito refere-se aos contornos desta ilha segundo Tito Lívio e Fábio Rústico: “oblongae scutulae uel bipenni adsimulauere” (que

compararam a configuração da Britânia, no seu conjunto, a uma escudela oblonga ou um machado de dois gumes).

Ora, se é certo que se deve a Dicearco de Messina, no século IV-III a.C., a origem dos paralelos e meridianos que nos fornecem as coordenadas ainda hoje utilizadas pelos modernos sistemas de GPS, esta não é a sua única inovação. No seu mapa-múndi demonstra-nos já a representação gráfica da ilha da *Britannia*. Também o mapa-múndi de Eratóstenes de Mileto, c. 200 a.C., nos oferece a localização exacta da ilha da Britânia, ainda que a sua configuração não se encontre muito próxima da realidade. Deste modo, parece que podemos concluir que, embora os romanos soubessem da existência desta ilha e tivessem uma noção bastante precisa da sua localização geográfica, talvez por se encontrar relativamente longe, ainda não tinham tido oportunidade de a observar *in loco*, o que viria a possibilitar uma representação pictórica mais fidedigna.

E Tácito acrescenta ainda: “*inmensum et enorme spatium procurrentium extremo iam litore terrarum uelut in cuneum tenuatur*” (a imensa e enorme vastidão de terras que se estendem pelo último litoral adelgaça-se como uma cunha). Ora, sabemos que durante a viagem de circumnavegação, a frota romana terá também descoberto as ilhas *Orcades* e avistado *Thule*. Como esta ilha era o ponto mais longínquo conhecido até então, simbolizava praticamente o inacessível. Atingir esta ilha era ir mais além, era o mesmo que ultrapassar todas as dificuldades e limitações de qualquer ser humano.

Tácito relaciona, ainda neste mesmo capítulo, o relevo com o clima que afecta aquela região: “*credo quod rariores terrae montesque, causa ac materia tempestatum, et profunda moles continui maris tardius impellit*” (creio que, pelo facto de as terras e montanhas, causa e alimento das tempestades, serem mais raras, a massa imensa de um mar contínuo é impelida mais devagar). Também o estado do mar lhe causa alguma estranheza: “*Sed mare pigrum et graue remigantibus perhibent ne uentis quidem perinde attolli*” (mas contam que o mar, imóvel e pesado para os remadores, nem sequer é levantado da mesma maneira pelos ventos).

(...) unum addiderim, nusquam latius dominari mare, multum fluminum huc atque illuc ferre, nec litore tenuis ad crescere aut resorberi, sed influere penitus atque ambire, et iugis etiam ac montibus inseri uelut in suo.

(...) em nenhum outro lugar o mar é mais extenso no seu domínio; ele lança para aqui e para ali muitas correntes de água, e não avança ou recua somente no litoral, mas a água também invade profundamente e rodeia, e penetra mesmo nas cordilheiras e montanhas como se fosse tudo seu.

Note-se que o mar que o autor nos está a descrever é um dos mais agitados (senão mesmo o mais perigoso), sobretudo devido à coexistência de diversas correntes marítimas.

O tema do clima é retomado no capítulo décimo segundo: “*Caelum crebris imbribus ac nebulis foedum; asperitas frigorum abest*” (O céu é desfeado por

chuvas e nuvens frequentes. Não se sente o rigor do frio), para de seguida mencionar alguns dos aspectos directamente relacionados com estas latitudes:

Dierum spatia ultra nostri orbis mensuram; nox clara et extrema Britanniae parte brevis, ut finem atque initium lucis exiguo discrimine internoscas. Quod si nubes non officiant, aspici per noctem solis fulgorem, nec occidere et exurgere, sed transire adfirmant. Scilicet extrema et plana terrarum humili umbra non erigunt tenebras, infraque caelum et sidera nox cadit.

Os dias são mais longos do que aqueles que medimos no nosso orbe; a noite é clara e, na extremidade da Britânia, é tão breve que apenas se distingue o fim e o início da luz do dia por um breve momento. Porque, diz-se, se as nuvens não o impedirem, o brilho do sol é visível durante a noite, e ele não se põe nem nasce, mas faz o seu giro. É que a extremidade plana das terras, com uma sombra baixa, não projecta a escuridão, e reina a escuridão abaixo do céu e das estrelas.

A referência ao fenómeno que apenas ocorre em determinadas latitudes (superiores a 66° 33' 39" N ou S), vulgarmente designado “sol da meia-noite”, demonstra-nos que os romanos davam grande importância aos conhecimentos baseados na observação directa e até empírica que as suas várias viagens de alargamento do império lhes possibilitavam. Os contributos de Eratóstenes, quando calculou a obliquidade da eclíptica em 23° 51' tinham-se, portanto, revelado fundamentais para a explicação científica desta realidade. Para além do círculo polar ártico ou do círculo polar antártico, o sol não se põe durante pelo menos 95 horas seguidas. Em latitudes superiores a 80° graus, chega mesmo a não haver noites durante mais de dois meses, devido à inclinação do eixo da Terra em relação ao plano da órbita.

A latitude e o próprio clima são dois dos factores determinantes que influenciam a flora aí existente:

Solum praeter oleam uitemque et cetera calidioribus terris oriri sueta patiens frugum pecudumque fecundum: tarde mitescunt, cito proueniunt; eademque utriusque rei causa, multus umor terrarum caelique.

Excepto para a oliveira, a videira e para as outras árvores habituadas a crescer em terras mais quentes, o solo é fértil e abundante; amadurecem tarde, mas crescem rápido; dois factos que têm a mesma causa: a muita humidade da terra e do ar.

Porém, a flora não é a única riqueza daquela ilha. O autor latino refere ainda a existência de alguns metais preciosos, embora não resista a deixar o seu comentário pessoal:

Fert Britannia aurum et argentum et alia metalla, pretium uictoriae. Gignit et Oceanus margarita, sed subfusca ac liuentia. Quidam artem abesse legentibus arbitrantur; nam in

rubro mari uiua ac spirantia saxis auelli, in Britannia, prout expulsa sint, colligi: ego facilius crediderim naturam margaritis deesse quam nobis auaritiam.

A Britânia tem ouro, prata e outros metais, o prémio da vitória. O Oceano também produz pérolas, mas um pouco baças e de uma cor plúmbea. Alguns pensam que falta habilidade àqueles que as recolhem, pois no Mar Vermelho arrancam-nas das rochas ainda vivas e a mexer, e na Britânia são recolhidas conforme são lançadas à praia. Mais facilmente eu acreditaria que a beleza natural falta às pérolas do que a nós a avidez.

Ora, a opinião pessoal do autor e a utilização da primeira pessoa do plural parecem apontar para o próprio povo romano, sobejamente conhecido pela sua ganância. No entanto, podemos ainda alargar mais esta crítica à natureza de todo o ser humano, em geral.

De facto, no que diz respeito à geografia humana, o autor questiona-se acerca da colonização da Britânia, partindo de algumas características físicas dos seus povos:

Ceterum Britanniam qui mortales initio coluerint, indigenae an aduecti, ut inter barbaros, parum compertum. Habitus corporum uarii atque ex eo argumenta; namque rutilae Caledoniam habitantium comae, magni artus Germanicam originem adseuerant; Silurum colorati uultus, torti plerumque crines et posita contra Hispania Hiberos ueteres traiecisse easque sedes occupasse fidem faciunt; proximi Gallis et similes sunt, seu durante originis ui, seu procurrentibus in diuersa terris positio caeli corporibus habitum dedit.

Porém, quais terão sido os primeiros mortais a colonizar a Britânia, indígenas ou imigrantes, é pouco conhecido, como é natural entre bárbaros. O aspecto físico é variado, daí as teorias: que o cabelo ruivo dos habitantes da Caledónia e a dimensão dos membros comprovam a sua origem germânica; que os rostos morenos dos Silures, os seus cabelos geralmente encaracolados e a sua situação em frente da Hispânia fazem crer que os antigos Iberos tinham feito a travessia e ocupado tais lugares; que os mais próximos dos Gauleses também se lhes assemelham, seja em virtude de uma origem comum, seja pelo facto de, às regiões que se projectam em direcções opostas, a posição geográfica dar o mesmo aspecto físico.

Também a religião seguida pelos Bretões e até a sua personalidade e temperamento podem estar ao serviço da determinação dos povos colonizadores desta ilha:

In uniuersum tamen aestimanti Gallos uicinam insulam occupasse credibile est. Eorum sacra deprehendas ac superstitionum persuasiones; sermo haud multum diuersus, in deposedendis periculis eadem audacia et, ubi aduenerit, in detrectandis eadem formido. Plus tamen ferociae Britanni praeferunt, ut quos nondum longa pax emollierit. Nam Gallos quoque in bellis floruisse accepimus; mox segnitia cum otio intrauit, amissa uirtute pariter ac libertate. Quod

Britannorum olim uictis euenit: ceteri manent quales Galli fuerunt.

Todavia, para quem raciocinar na generalidade, é de crer que os Gauleses tivessem ocupado a ilha vizinha. Podem reconhecer-se os seus cultos, até na crença em superstições; a língua não é muito diferente, é idêntica a audácia a desafiar os perigos e, quando eles chegam, é idêntico o temor ao evitá-los. Todavia, os Bretões mostram mais valentia, já que uma longa paz ainda não os amoleceu. É tradição que também os Gauleses brilhavam nas guerras; em seguida, a indolência veio com a ociosidade, perdendo-se a bravura juntamente com a liberdade. E o mesmo aconteceu àqueles dos Bretões que outrora foram vencidos; os restantes permanecem semelhantes ao que foram os Gauleses.

Este mesmo assunto é retomado no capítulo décimo terceiro:

Ipsi Britanni dilectum ac tributa et iniuncta imperii munia impigre obeunt, si iniuriae absint: has aegre tolerant, iam domiti ut pareant, nondum ut seruiant.

Os próprios Bretões suportam sem resistência o recrutamento de tropas, os tributos e as contribuições próprias de um império desde que sejam desprovidas de injustiça; a estas, dificilmente as toleram, domados já para obedecer, mas ainda não para ser escravos.

Entre as várias personalidades britânicas, duas merecem especial destaque, ainda que por razões diferentes. A que surge em primeiro lugar é Boudica, a figura feminina que liderou uma revolta dos Bretões, que conseguiram retomar e saquear as cidades de *Camulodunum* e *Verulamium*. Quando finalmente os Bretões conseguiram repor a ordem, Boudica e as suas filhas preferiram envenenar-se a si mesmas a serem capturadas pelas tropas romanas.

Em segundo lugar, aparece Cálgaco, que profere um entusiástico discurso de incitamento à revolta contra os romanos. Em três capítulos (30 a 32) Tácito põe na boca do Bretão a defesa dos ideais do seu povo, os quais são, em última análise, os defendidos pelo próprio povo romano. Assim, a identificação destes valores com os dos estrangeiros e a sua arte oratória traçam-nos um perfil do Outro não baseado apenas no preconceito, mas no reconhecimento das suas competências.

Deste modo, ao referir as várias figuras daquela região, também estamos a descrever o próprio espaço, pois as pessoas são simultaneamente a causa e a consequência do espaço em que vivem.

O *Agricola*, sendo considerada uma das obras menores de Tácito, é muitas vezes erroneamente tido como um mero registo biográfico sem grande importância literária ou até cultural. Porém, os exemplos aqui apresentados permitem-nos ponderar a sustentabilidade desta teoria. A questão é que, por detrás desta biografia aparentemente inocente, são abordados temas bem caros à História e à própria cultura romanas, como a expansão do império romano ou até mesmo, condicionadas pelos espaços e paisagens que ocupam, as diferentes visões do *outro* que todos nós vamos construindo ao longo das nossas vidas.

Bibliografia

- A. Cortesão (1969), *História da Cartografia Portuguesa*, Junta de Investigações do Ultramar Coimbra.
- A. Ozanam et J. Perret (1997), *Vie d'Agricola – La Germanie*. Paris, Les Belles Lettres – Classiques en Poche.
- C. Nicolet (1988), *L'inventaire du monde. Géographie et politique aux origines de l'empire Romain*. Paris.
- Tacitus in Five Volumes (1980)*, I–I. *Agricola, Germania, Dialogus* Cambridge Mss; Loeb Classical Library.

(Página deixada propositadamente em branco)

ESPAÇOS DA MORTE NA HISTORIOGRAFIA DE TÁCITO

MARIA CRISTINA PIMENTEL
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
c.pimentel@fl.ul.pt

Résumé

Tacite est, en général, peu prolixe dans la description des espaces physiques où se déroulent les événements évoqués dans son histoire. Il est donc très significatif d'observer les passages où une spéciale attention est accordée aux espaces servant de décor à la tragédie de ceux qui tombent en disgrâce. L'évocation de ces espaces souligne le réalisme et le pathétique de la scène et conduit le lecteur à une réflexion sur les mécanismes de la tyrannie et, en dernier ressort, sur la condition humaine. Une analyse centrée sur les six premiers livres des *Annales*, met en évidence le fait que les crimes de Tibère semblent se concentrer dans un nombre restreint de lieux (îles, prisons, rues et places de Rome, la curie, l'intérieur des maisons), auxquels Tacite attribue non seulement une valeur descriptive mais aussi une dimension symbolique que le lecteur est à même de déchiffrer.

Palavras-chave: *Annales*, espaços da morte, historiografia trágica, Tácito, Tibério, tirania.

Um homem está na margem de uma ilha e fixa os olhos na imensidão do mar. Ele sabe que não há de vir para tirar-lhe a vida. Está há catorze anos exilado, mas talvez tenha sabido ou pressinta que a morte de Augusto dará enfim a Tibério o poder de soltar a ira e saciar o seu rancor.

O homem que Tácito assim nos apresenta é Semprônio Graco, implicado em processo por adultério com a filha de Augusto e exilado numa ilha junto à costa da *Africa*. Ele é uma das primeiras vítimas de Tibério, uma entre muitas de uma longa lista de assassínios, execuções e suicídios com que Tácito leva o leitor a reflectir sobre os mecanismos da tirania e, em última instância, sobre a própria condição humana.

Graco não é, nem Tácito quer que pensemos que era, alguém cuja conduta e carácter merecessem louvor. Bem pelo contrário: o historiador não deixa de registar a indignidade que lhe valeu o exílio. Mas o que pretende ao mostrá-lo, só, longe de tudo e de todos, à beira do mar e à espera do fim, *nihil laetum opperientem* (*Ann.* 1.53.5), é dá-lo como exemplo de alguém cuja atitude perante a morte como que redimiou a vida pautada pela dissolução. E é também escrever mais um apontamento que, somado a muitos outros dos seis primeiros livros dos *Annales*, se traduzirá no balanço funesto de um principado marcado

pelo terror e pela arbitrariedade, tema que atravessa toda a obra, sustentando a reflexão sobre o regime político instituído por Augusto.

E a imagem que guardamos – a que Tácito sem dúvida quis que guardássemos – é essa: um homem está sozinho e sem defesa perante a morte. Sobre ele abate-se a força cega da prepotência imperial. Numa ilha, como se esse espaço fechado, essas margens que o cercam, simbolizassem a impossibilidade de escapar à violência e à fortuna adversa. Graco, porém, não se deixa vergar pelo medo, nem abdica de ser homem e olhar a morte com serenidade e coragem, com a *constantia* desejada pelos estóicos. Não é como bicho acochado ou conduzido ao abate que ele quer sair da vida. Por isso, aos soldados que vêm para o matar e que sem dúvida viu aproximarem-se da fimbria da ilha onde Tácito o foca, pede apenas um *breue tempus* para escrever à mulher as derradeiras vontades. Depois, sem vacilar, *ceruicem... percussoribus obtulit*.

Graco não é a primeira vítima de Tibério após a sua ascensão ao poder. Tácito evocara já o *primum facinus* (1.6.1) desse principado, o assassinio de Agripa Póstumo, último neto de Augusto. Exilado na ilha de Planásia, também ele está sem armas e indefeso quando o tribuno que o vigia, em cumprimento de ordens vindas de Roma, o surpreende e mata. Agripa, porém, resistiu à morte, deu luta, o que é coerente com a informação anterior de que era *trux*, estupidamente orgulhoso da sua força física, e desprovido de qualquer cultura (1.3.4; 4.3). Isso não impede, todavia, que no momento da morte Tácito o fixe numa atitude não isenta de dignidade, recusando-se a morrer sem ao menos opor a resistência de quem nada tem de que se acusar.

Ora, se observarmos que o fim de Graco é evocado no mesmo capítulo em que se regista a morte de Júlia, outrora sua amante e filha de Augusto, repudiada mulher de Tibério e mãe de Agripa, veremos que a associação entre estas três figuras não pode ser involuntária por parte do historiador e sugere muito mais do que uma leitura imediata que a justifique pelos laços afectivos e de sangue que os unem. Tácito deixa-nos entrever, associando-os na morte, a funesta coerência de Tibério ao concertar uma vingança ansiada durante anos: Agripa, último filho de Júlia e sua derradeira esperança, foi o primeiro a ser morto, por medo de que constituísse ameaça política. Depois veio a vingança contra a mulher que atentou contra a sua honra, que o pôs a ridículo com sucessivos e públicos adultérios. Para ela reservou uma morte lenta, à míngua de tudo, convencido de que passaria despercebido o seu desaparecimento após tantos anos longe de Roma. Na mesma altura, faz executar Graco, que o afrontara, que incitara Júlia a desrespeitá-lo e fora um dos muitos amantes dela: por isso é como se Tibério nele quisesse aniquilar todos aqueles com quem Júlia se cobrira e o cobrira a ele de opróbrio.

Deste modo, Tácito mostra-nos Tibério como alguém que, guardando dentro de si um ódio rancoroso que só se saciava com sangue, há muitos anos esperava o momento em que pudesse acertar as contas com os que o haviam insultado, em que tivesse as mãos livres para afastar do caminho todos os que lhe pareciam representar uma ameaça ao seu poder.

A unir as três vítimas está também um espaço fechado, de cerco: Júlia morre

no *oppidum* de *Rhegium*, guardada à vista; Agripa e Graco cada um em sua ilha, aquele morto pela guarda destacada para o vigiar, este por soldados enviados para o assassinar. O fim destas personagens, separadas no espaço mas unidas no ano da morte e na história comum, torna-se assim o primeiro andamento de uma composição de tons dissonantes que incomoda a alma de quem lê e nos põe de imediato na expectativa de uma sequência atroz de massacres no principado de Tibério.

A atenção aos espaços em que se desenrola a tragédia daqueles que caem em desgraça, como forma de dar mais realismo ou sublinhar o patético de um quadro, é também expressiva no caso de Libão Druso. Acusado de conspirar contra Tibério, Tácito entende que o processo de que foi alvo merece um relato especialmente cuidado, já que foi o primeiro de muitos que durante tantos anos minaram o Estado. Saímos, pois, de uma esfera pessoal, a dos afectos e desafectos de Tibério, para passarmos a um mal mais persistente e devastador: aquele que atingirá os melhores de Roma, quase sempre inocentes dos crimes de que os acusam.

Libão tem contra si quem lhe é próximo. O primeiro a provocar-lhe a ruína é um amigo íntimo, que aproveita a sua juventude, inexperiência e irreflexão para o incentivar à consulta dos astrólogos e o levar a vangloriar-se da sua estirpe e da justeza da pretensão a um destino mais alto. Apanhado numa cilada de que não conseguirá sair, Druso apercebe-se da desgraça iminente e tenta encontrar quem, no senado onde será julgado, o defenda. Tácito retrata-lhe a aflição (2.29), indo de casa em casa (*circumire domos*) a suplicar aos que lhe eram próximos que alguém aceite apoiá-lo. Mas, desse movimento que se adivinha em crescente desespero, apenas resulta a extrema fraqueza que o leva a, no dia do processo, ter de ser transportado de liteira até às portas da cúria, derrotado de medo e de inquietação. À sua volta fizera-se um deserto, pois todos lhe tinham negado ajuda, invocando diversos pretextos que, segundo Tácito, tinham no entanto a mesma causa: o terror (*eadem formidine*) perante o risco de também eles serem acusados. O historiador não censura os que assim agiram. Dir-se-á que os compreende. Mas as muitas vezes em que acusa os grandes de Roma, particularmente os senadores, de *segnitia*, de *patientia seruilis*, de falta de solidariedade entre si, de cobardia vergonhosa que a nada conduz pois os torna cada vez mais desprotegidos perante a violência do *princeps*, sem dúvida estão na mente do leitor. E Druso, com toda a inconsciência da sua juventude, a sua *hybris* que o vai perder, torna-se, no momento da queda, uma vítima que, aos nossos olhos, desperta tão-só comiseração e simpatia.

Tácito detém-se então nos últimos momentos de Druso. Ouvindo as acusações e percebendo que nada o poderia salvar, ele pede que a sessão do senado seja suspensa até ao dia seguinte. Da cúria, Tácito conduz-nos até casa de Druso, onde o último acto desta tragédia terá lugar. Toda a casa está cercada e invadida por soldados, que ostensiva e ruidosamente se manifestam no vestíbulo para que os ouçam e vejam. A manobra de intimidação é evidente, tal como é claro, pelo verbo que Tácito escolhe e usa na voz passiva (2.31.1: *cingebatur*), que Druso está no centro de um círculo que se aperta em torno

dele. Pensara que um festim lhe adoçaria as derradeiras horas, em vez disso é tormento o que sente, a ponto de querer pôr termo à vida sem mais esperar. Implora aos escravos que o matem, mas todos recusam e o deixam, tomados pela força centrífuga que é o medo: uma vez mais, Druso é abandonado por todos. Na aflição com que dele fogem, tomba a candeia colocada sobre a mesa e a sala mergulha na escuridão, numas trevas funestas que prenunciam as da morte. É nessa noite negra, nessa sala cercada de soldados ameaçadores e vazia de mãos que o ajudem, que Druso se fere no ventre. Tácito faz-nos escutar o gemido, o som do corpo que cai pesadamente, ouvido pelos libertos que só então acorrem, num movimento contrário ao de pouco antes (*refugiunt... adcurrere*), logo seguidos dos soldados que, vendo-o morto, finalmente se retiram da casa, espaço privado que a sua bruteza violara. A morte de Druso é formalmente um suicídio. Mas Tácito, com o pormenor dado ao episódio, mostra que foi como um assassinio programado e executado, com fria lucidez, pelos pares de Druso e, em última instância, por Tibério.

O quadro deste processo aproxima-se, em significativos aspectos, do de Pisão, o alegado assassino de Germânico. Também aqui há dois espaços que se sucedem, correspondendo a dois momentos diferentes, mas igualmente trágicos, do episódio: a cúria, onde Pisão é julgado; a sua própria casa, onde se suicida, antecipando-se à condenação inevitável. Na cúria, enquanto se esmiúçam os agravos, ouve-se a população ameaçar que invadirá a sala se o réu não for condenado. Em torno de Pisão, como acontecera com Druso, aperta-se um duplo laço: um primeiro nó, o dos senadores reunidos para o perder; um segundo, o da multidão que aguarda, incontida e minaz. Quando a sessão é suspensa, Pisão é levado numa liteira, acompanhado pelo tribuno da guarda pretoriana. Como Libão, também ele regressa a casa sob custódia.

Em nova sessão do senado, Pisão tenta ainda defender-se, mas percebe que não tem salvação. De novo Tácito nos mostra um homem ao lado de quem ninguém ficou, abandonado até pela mulher, Plancina, inicialmente implicada com ele mas que, garantido o apoio de Lívia, se afasta do marido deixando-o à mercê da sua sorte. É essa *commutatio fortunae* que o historiador realça, fazendo o leitor esquecer que sobre Pisão pesa a acusação gravíssima, não de todo infundada, de ter envenenado Germânico, o amado general que quase todos queriam ver suceder a Tibério. Ora, o próprio *princeps*, que teria sido o mandante do crime, via-o agora Pisão num mutismo *sine miseratione, sine ira, obstinatum clausumque* (3.15.2), dominando e escondendo qualquer sinal de sentimento ou emoção. É isso que o decide a morrer e, assim, Tácito leva uma vez mais o leitor a atribuir a Tibério a responsabilidade dessa morte. Pisão regressa a casa: aí, sob pretexto de preparar a defesa para o dia seguinte, escreve uma carta ao *princeps*, cumpre os habituais preceitos de higiene e, noite dentro, depois de a mulher ter saído do quarto, mandou que trancassem a porta. Ao romper do dia, encontraram-no caído, a garganta cortada com a própria espada.

Se o processo, a parte pública deste drama, se desenrolou na cúria, é em casa, com a serenidade e a firmeza que os ritos quotidianos revelam, com o

ânimo corajoso com que, por escrito, afirma a Tibério a sua inocência e a sua nunca quebrada lealdade para com ele, que Pisão nos surge, pela arte de Tácito, mais profundamente humano no desejo de privacidade na morte. Sozinho – como sozinho estava frente às forças que o esmagavam – no silêncio da noite e na estreiteza de um *cubiculum*, Pisão é mais uma figura que Tácito nos mostra na complexidade do ser humano que erra, mas nem por isso deixa de merecer a nossa admiração quando aceita a morte, não com o rosto cabisbaixo dos vencidos, mas com a cabeça erguida de quem a fita sem frêmito da consciência.

Na sua escalada contra a família de Germânico e todos os que conservassem amizade ou lealdade para com ela, Tibério decide, no ano 28, aniquilar Tício Sabino. Tácito mostra tudo o que, neste caso, foi ignominioso: antes do mais regista o facto de a prisão e ruína de Sabino ter tido lugar no início do ano, o que, atendendo à sacralidade da época, configura um *foedum principium* (4.68.1). É nesse momento em que se tomam auspícios inaugurais que ele é arrastado para a prisão. A indignidade do que tem de suportar é depois realçada pela referência ao seu estrato social (*inlustri equite Romano*). Só então Tácito revela as causas da sua perdição: *ob amicitiam Germanici*; e porque não tinha desamparado a viúva, Agripina, e os filhos, que continuara a visitar e a acompanhar publicamente.

Tácito relata em analepse os pormenores da armadilha que lhe prepararam, enumerando, em jeito de denúncia, o nome dos quatro antigos pretores que, para agradarem a Sejano e, assim, poderem aspirar ao consulado, se uniram para o incriminarem. Sabino não se apercebeu do dolo, confiou em quem julgava ser sincero na sua comisseração por Agripina e os filhos, no ódio expresso por Sejano e por Tibério. O historiador desvenda, como faz em muitas outras ocasiões, uma *fallax amicitia* que se empenha em perder alguém de carácter impoluto. Sabino deixa-se iludir por essa *species artae amicitiae* (68.4) e é como que apanhado numa ratoeira.

O espaço escolhido para que ele se incrimine perante testemunhas é a própria casa de Laciari, o chefe de fila dos perseguidores, que Tácito faz questão de referir por *senatores* para acentuar a vileza de membros da primeira ordem do Estado. É na casa dele que os outros três se escondem, para surpreender o que Sabino disser. Mas, por receio de que um ruído ou movimento inadvertido os denuncie, não o fazem colocando-se atrás de uma porta: escondem-se antes num espaço entre o telhado e o tecto da casa (*tectum inter et laquearia*). Tácito, que regra geral é escasso na descrição dos espaços físicos em que decorrem os acontecimentos recordados na sua história, indica aqui com precisão o local onde eles se dissimulam. E fá-lo porque pretende denunciar a torpeza do expediente e a infâmia dos senadores, que nos faz ver como ratos no forro de uma casa, imóveis e à espreita, o ouvido colado a todas as fendas e orifícios. Laciari, entretanto, atraiu Sabino à cilada: encontrou-o *in publico* e depois levou-o *domum et in cubiculum*. A sequência é eloquente: de um local aberto, uma rua onde Sabino sem dúvida estaria de sobreaviso contra os ouvidos de todos os que passassem, Laciari leva-o para sua casa, espaço fechado onde Sabino se julgará

seguro. Mas o leitor, a quem Tácito já desvendou o arдил vergonhoso, sobre o qual expressou juízo de valor peremptório – *haud minus turpi latebra quam detestanda fraude* (69.1) – o leitor sabe que Sabino, na confiada inconsciência das vítimas que não pressentem o seu destino, entra no local da sua perdição. Em casa de Lácias, é para o quarto deste que Sabino é levado. O espaço mais íntimo do suposto amigo, aquele onde julga que a confidencialidade é absoluta, é afinal o espaço mais estreito em que o nó se aperta: e ele fala, fala abundante e abertamente da sua dor e dos agravos imperiais. Julga que ninguém o ouve, mas ele, que se acautelara das ruas devassadas, não sabe que outros ouvidos – esses sim, traiçoeiros – o escutam e fixam todas as palavras sobre as quais logo darão testemunho em carta ao imperador, na qual, além das acusações, expõem despidoradamente e sem pejo a *fraus* a que recorreram.

Tácito termina o capítulo com uma desencantada e ominosa evocação do efeito que a notícia dos meandros da maquinação teve em Roma. Em hipérbole carregada de significado, pelo que anuncia de um tempo em que não mais haveria quem se sentisse seguro, onde quer que estivesse ou com quem quer que falasse, acentua os dois sentimentos que dominaram a cidade, a inquietação e o medo, numa personificação (*anxia et pauens*) que dá relevo ao comportamento que a partir daí se impôs a todos: a necessidade de dissimular opiniões e sentimentos, por desconfiança mesmo dos mais próximos, e de evitar qualquer reunião ou conversa (a aliteração *congressus conloquia* frisa a regra absoluta em que essa atitude se transforma), por medo de quem pudesse ouvir o que se dissesse; a sinédoque *ures*, remetendo para os ouvidos que registaram as palavras de Sabino, traduz, ampliando, o ambiente de permanente perigo e desconfiança que os *delatores* criavam, como se em toda a parte só houvesse ouvidos pífidos à escuta; do mesmo modo, a antítese *notae ignotaeque*, qualificativos de *ures*, aponta para a urgência de, para salvaguardar a vida, não se confiar em ninguém. A frase que fecha o capítulo, último membro de uma gradação ascendente que sugere a escalada do clima de terror, mostra que a necessidade de ficar de sobreaviso e de absoluta precaução se alargou inclusive aos objectos mudos e inanimados e que, por isso, todos examinavam, espiando os mais ínfimos recantos, até o tecto e as paredes das casas (*tectum et parietas*), expressão que estabelece um nexu directo de causalidade entre a armadilha forjada contra Sabino e a pesada nuvem de insegurança e pavor que esmagou a cidade.

Tácito, que no início do episódio nos mostrara Sabino *tracto in carcerem*, suspendendo depois a sequência da narrativa para nos dar a conhecer como se tramou a sua desgraça, volta no cap. 70 à ordem cronológica interrompida para fixar nele o olhar no dia da execução. A cena está carregada de dramatismo e o estilo de Tácito é deveras sublime neste passo: o condenado é arrastado para o suplício, não é, pois, uma daquelas vítimas que sofrem em silêncio a desgraça, sem ao menos reagirem denunciando a prepotência que os derruba. É isso que traduz *trahatur*, forma do mesmo verbo que liga ambos os momentos da acção, passiva que no-lo mostra levado pelas ruas como ser infenso, uma corda a apertar-lhe o pescoço e as vestes a cobrirem-lhe o rosto, gritando sem cessar (*clamitans*), na medida em que o conseguia fazer sob os constrangimentos

a que o sujeitavam, a denúncia das circunstâncias torpes em que o tinham incriminado e o levavam a morrer: num estertor último de quem conhece e acusa os seus verdadeiros inimigos, revela que é imolado como vítima a Sejano, sombra funesta por trás de todos os malvados, e clama contra o acto sacrílego de uma execução no início do ano.

Os gritos de Sabino pareciam, todavia, não encontrar eco em ninguém. Tácito acentua, com o quiasmo *intendisset oculos... uerba acciderent* e o assíndeto de *fuga, uastitas... itinera, fora*, o deserto que, pelas ruas e praças, se ia fazendo em torno dele. Todos fogem por medo, sabe-o o leitor sem que Tácito tenha de o dizer. Mas a esse movimento centrífugo que deixa o condenado a sós com os seus verdugos sucede-se um movimento centrípeto que traz de volta (*regrediebantur*) uns quantos dos que haviam fugido e os faz mostrarem-se de novo (*ostentabantque se rursus*), aterrorizados pelo próprio pavor que sentem. Observando aqueles cuja consciência lhes revela uma terrível hierarquia de medos, o medo de morrer e o medo de ser capaz de tudo para não morrer, Tácito entra no mais íntimo e secreto dos lugares, onde se pesa e decide a dignidade ou a infâmia de um ser humano. E, para mostrar que nem todos fecharam os ouvidos e a consciência às palavras derradeiras de Sabino, que nem todos se deixaram dominar pelo medo e se refugiaram na frágil segurança da indiferença à desgraça alheia, Tácito reproduz o que pensavam, a assustada indignação perante a impiedade de Tibério ao manchar aquele dia com a aplicação da pena capital, e que a comparação *quomodo delubra et altaria, sic carcerem recludant* (70.3) põe a nu.

Também o episódio de Consídio Próculo, acusado de *maiestas* (6.18), sublinha a desumanidade quase sacrílega com que Tibério atinga as suas vítimas. O historiador inicia o capítulo com a afirmação de que uma nova vaga de perseguições e processos se verificou nesse ano de 33, fazendo recrudescer o medo, sentimento que, por isso, orienta e determina toda a leitura do texto subsequente: processo sabiamente usado por Tácito, que só raras vezes e por pouco tempo deixa ao leitor espaço para se debruçar sobre outros acontecimentos sem que a sombra da repressão e da tirania paire sobre o relato e se materialize numa série de assassínios, execuções sumárias, suicídios e exílios, num acumular de episódios sangrentos que acabam por nos dar a sensação, sem dúvida desejada por Tácito, de que o principado de Tibério – e, depois, o de Nero – foi uma espiral de violência sem freio nem remissão.

Próculo é surpreendido por essa violência sem que nada o fizesse suspeitar do que o aguardava, sem que nada temesse quanto ao seu destino. Focando-o *nullo pauore* enquanto celebrava o seu aniversário, Tácito sugere ao leitor a tranquilidade que só as consciências inocentes experimentam, enquanto acentua o abuso da crueldade que desfecha o golpe num dia de festa familiar, dia de alegria em que o próprio culto aos deuses proibia os sacrifícios sangrentos. Próculo é arrancado à família, à sua casa, levado de imediato para a cúria, condenado em processo sumário e executado no instante seguinte. Toda esta pressa que o leva, num ápice, do espaço da vida e do júbilo, ao abismo da desgraça e da morte, é sublinhado pelo recorte da frase: em *raptus in curiam pariterque damnatus*

interfectusque, ao homeoteleuto dos participios e ao polissíndeto que os une vem juntar-se a carga semântica da censura que o advérbio *pariter* faz pesar sobre aqueles para quem a referência espacial *in curiam* aponta: os senadores, coniventes, na sua subserviência e por medo, com a tirania de Tibério.

Já perto do fim da vida, porém, Tibério não saciou ainda o seu ressentimento contra todos os descendentes de Germânico. Às circunstâncias da morte de um dos seus filhos, neto por adopção do próprio imperador, dedica Tácito os capítulos 23-24 do Livro 6, revelando-nos que Druso morreu extinguindo-se numa agonia lenta de nove dias, depois de, pelo desespero da fome a que o obrigavam, ter comido o enchimento do colchão em que dormia no cativeiro. É a desumanidade desse destino que o historiador nos faz olhar antes de mais, provocando no leitor um sobressalto de terror e piedade que o leva a compadecer-se da desgraça de alguém que, nascido na família imperial e por isso naturalmente sob signo auspicioso, acaba encarcerado pelo seu próprio avô, lutando para sobreviver e enlouquecido de fome, nas masmorras subterrâneas do *Palatium*. A referência explícita ao local do calabouço sugere ao leitor a impassível crueza de Tibério, imune ao poder de qualquer afecto, capaz de manter o neto, anos a fio, nas mais abjectas condições, tão perto do local onde outrora fora um dos possíveis herdeiros do império.

Para que o leitor se compadeça de mais esta vítima de Tibério, Tácito não retoma neste passo nenhuma das informações negativas que dera sobre Druso em 4.60, quando o mostrou colaborando com Sejano para a perdição do irmão mais velho e elencou as razões dessa atitude traiçoeira. Em sábia distribuição do material de que faz a sua história, a Tácito interessa focar aqui apenas a revoltante condição a que, no tempo de Tibério, era possível reduzir um ser humano, para nos mostrar que ninguém, nem mesmo um colaborador de Sejano, nem mesmo um ser violento e traidor dos mais sagrados laços familiares, merece morrer daquela forma.

Todos os crimes de Tibério parecem, assim, nos diferentes actos de que se compõe esta história trágica, concentrar-se num número restrito de espaços aos quais Tácito atribui não um valor descritivo mas um significado simbólico que cabe ao leitor compreender.

São os espaços fechados das prisões onde são lançados seres inocentes e sem defesa, para apodrecerem anos a fio até ao momento da morte, para serem mantidos na maior ignomínia até à execução ou até ao desespero com que buscam o fim. São as ruas e as praças por onde as vítimas da tirania ou da vileza de outros homens são arrastadas para o suplício, e que se fazem deserto à sua passagem. É a cúria para onde tantos e tantos são levados, para serem julgados em processo sumário ou viciado, numa farsa de aplicação da justiça, a cúria que é lugar da infâmia dos senadores capazes de abdicar da honra para manterem a vida, ainda que talvez não por muito tempo, e seja qual for o preço que tenham de pagar por esse adiamento da desgraça. São as casas, lugar da intimidade, dos afectos, da segurança e da vida, devassadas pelos soldados sinistros, espaço onde se afoitam os predadores, seguros de que nada lhes trará o passo ou lhes censurará a delação, as casas donde, sem razão nem aviso, é possível arrancar

um homem para o executar daí a pouco. Dentro das casas, são os quartos onde os dramas mais íntimos e a solidão mais funda rodeiam o homem e o prendem num laço de que só a morte o pode libertar, forma derradeira de ser humano e de sair da vida com a dignidade ileso ou enfim recuperada. São as ilhas, espaço limitado de prisão em que os exilados vêem os anos passar, sem esperança na remissão da pena, guardados como bichos por gente sem escrúpulos ou de baixa extracção, à espera do momento em que um deles erga a espada ou em que, lá longe no horizonte, surja o barco que traz as ordens e os algozes de Roma.

E de novo vem à nossa memória o vulto de Semprônio Graco, recortado no cenário de um mar imenso que a certeza da morte torna, a um tempo, calmo e perturbador. É que a beleza dessa imagem faz gritante a interpelação que Tácito deixa aos seus leitores. Aos do seu tempo, porque queria que não se apagasse o exemplo daqueles que tinham sabido conservar intacta a dignidade, e porque entendia que não deviam ficar sem condenação todos os que tinham feito do século I um tempo contínuo de dolorosa e inumana agonia, como era o caso dos imperadores, os seus sequazes e os delatores, ou os que com eles eram coniventes, como os *patres*.

Mas a nós, os leitores de hoje, que têm a ver conosco os homens e as mulheres que Tácito nos mostra no supremo momento de suas vidas? Que têm eles para nos dizer? Talvez estejam aí para nos deixar uma série de incómodas e intemporais perguntas: Até onde é capaz de ir a violência do ser humano? Até onde tem um homem forças para resistir à força dos que tudo podem? Até onde é capaz de guardar a sua dignidade e de recusar esmagar os outros para se exaltar ou proteger a si mesmo? De que é capaz um ser humano quando acochado pelo medo? Até que ponto o silêncio perante a prepotência e o desviar os olhos da desgraça dos outros não pactuam com essa prepotência e são instrumento dessa desgraça? E talvez seja por isso, porque nos interpela sobre o sentido e os limites da dignidade humana, que não lemos Tácito sem que dentro de nós algo estremeça, no gélido arrepio da sensação de que não é só do século I d.C. que o historiador fala.

(Página deixada propositadamente em branco)

O ESPAÇO NO CONTO DE EROS E PSIQUE

MARIA LEONOR SANTA BÁRBARA
Centro de História da Cultura (UNL)

Abstract

When we talk about the question of space in the tale of Cupid and Psyche, we must consider two aspects: first, that there is a clear relation between this story and Apuleius' novel; then, that we find two kinds of space, crossing each other, the human and the one of the gods. Afterwards, there's another element to take into account: the relation between this story and folktales. Psyche's story presents a clear similitude to that of Lucius but, at the same time, it seems a tale for children, as some of its features confirm. This implies that we have to see the question of space according to the marvellous and the inexistence of a specific space in it.

Keywords: Apuleius, *The Golden Ass*, tale of Cupid and Psyche.

Palavras-chave: Apuleio, *O Burro de Ouro*, conto de Amor e Psique.

Falar de espaço suscita várias questões: que espaço? Geográfico? Idílico? Imaginário? Espaço divino? Espaço humano? Se atentarmos nos poemas homéricos, por exemplo, deparamo-nos com a existência de diversos espaços, já que a acção decorre em dois níveis – humano e divino – e, simultaneamente, num dos poemas temos ainda, a par do espaço real, o imaginário, representando o percurso do herói por um mundo totalmente desconhecido e maravilhoso. Ao longo dos textos que a Antiguidade nos legou continuamos a encontrar várias descrições de espaços, reais ou imaginários, frequentemente associados a paisagens. O romance de Apuleio, *O Burro de Ouro*, não é excepção. E, porque de uma viagem se trata, as descrições vão-se sucedendo, ainda que nem sempre tenhamos uma localização geográfica dos diversos locais em que decorre a acção. Mas tudo isto se altera quando atentamos numa das narrativas inseridas neste romance, o conto de Amor e Psique.

Ao abordar a questão do espaço neste conto importa considerar, por um lado, a relação existente entre ele e o romance de Apuleio e, por outro, a sua relação com o conto infantil. Ou seja, ver de que modo o conto se insere no romance e é um reflexo seu, bem como o modo como se aproxima, pela estrutura e pelo conteúdo, do conto infantil.

1. O *Burro de Ouro*: narrativas e narradores

O Burro de Ouro não apresenta propriamente uma estrutura simples, muito embora, numa primeira leitura possa parecer um romance bastante

linear e com um objectivo claro. De facto, existe uma narrativa principal, feita na primeira pessoa pelo herói do romance, Lúcio, que conta todas as peripécias por que passa desde que chega à Tessália e se vê, inesperadamente, transformado em burro, até recuperar a forma humana, tornando-se num fiel servidor de Ísis e de Osíris. Mas, a par dela, surgem-nos outras, de extensão variável, contadas tanto pelo próprio narrador, como por outros narradores. É o caso do episódio de Sócrates, contado por Aristómenes, da história de Télifron contada pelo próprio, ou do conto de Amor e Psique, uma história contada por uma velha a Cáríte, a jovem noiva roubada¹. Outras narrativas poderiam ser referidas, como as histórias dos próprios ladrões, ou até uma enumeração de todas as histórias que o próprio Lúcio vai introduzindo para ilustrar e tornar mais compreensíveis ao leitor as diversas situações em que se vai encontrando ao longo da sua existência asinina. A nossa intenção, contudo, não é a de sermos exaustivos. Constatamos, portanto, que não só não há um único narrador, como também há diversas narrativas, contadas com intuítos distintos e adequadas às mais diversas situações. Os exemplos referidos comprovam isto mesmo: a história de Sócrates se, de certo modo, contribui para suavizar uma parte difícil da jornada – tal como a leitura do romance – tem, também, a função de situar o leitor numa região específica, habitada por bruxas e feiticeiras, familiarizando-nos com a curiosidade de Lúcio; a história de Télifron, por seu turno, é o modo que o autor encontra para explicar a estranha aparência desta personagem; já o conto de Amor e Psique surge em circunstâncias bem distintas, quando a velha se esforça por animar a jovem raptada pelos ladrões. Só no final do romance, a partir do momento em que Lúcio, por acção de Ísis, se liberta definitivamente da sua figura asinina, deixamos de encontrar narrativas deste tipo. No entanto, mesmo antes de recuperar a sua forma, Lúcio, ainda burro, descreve pormenorizadamente a celebração em honra de Ísis com todo o seu cortejo. Já anteriormente, ao apresentar o episódio que precede a sua fuga e o momento em que se deveria unir publicamente a uma criminoso, ele nos descreve todo o espectáculo representando o julgamento de Páris.

Esta não é a única riqueza do romance. O autor não hesita em estabelecer uma série de comparações com figuras mitológicas, como Medeia, Fedra ou Pasífaa, cujas histórias seriam bem conhecidas dos seus leitores. Do mesmo modo, as suas descrições são verdadeiras pinturas da realidade. É fácil a quem lê visualizar e sentir o que é narrado, pelas formas, pelas cores, pelo movimento.

2. O conto de Amor e Psique no romance de Apuleio

O romance de Apuleio teve, ao longo dos tempos, interpretações diversas, sendo frequentemente considerado um romance iniciático. As desventuras de

¹ Cf. Apuleio, *O Burro de Ouro*, 1. 5. 1-19. 12; 2. 21. 3-30. 9; e 4. 28. 1-6. 24. 4, respectivamente.

Lúcio, o burro, e tudo aquilo que sofre, o modo como recupera a forma humana, por intervenção de Ísis, são justificativos suficientes para esta interpretação. Mas a ela não é alheio o conto de Amor e Psique, que não se encontra na versão grega do romance.

De certo modo as duas histórias são paralelas. Em ambas encontramos a narração das peripécias por que os heróis – Lúcio e Psique – passam a fim de atingirem um nível superior: ele, no culto de Ísis e Osíris, como já foi dito; ela na imortalidade e no casamento com Cupido. Mas não é esta a única semelhança, já que a curiosidade é outro factor comum a ambos os heróis. A curiosidade de Lúcio está patente desde o início do romance e conserva-se quase até ao final: praticamente só desaparece no Livro 11, depois de ter recuperado a forma humana. É a curiosidade de Lúcio pelas artes da feitiçaria que o levam a permanecer em casa de Milão, mesmo depois do convite de Birrena. É, aliás, essa mesma curiosidade que o leva a uma relação amorosa com Fótis, a criada da casa dos seus anfitriões, que partilhava os segredos da sua senhora. E ele sofrerá as consequências de tanta curiosidade ao ver-se, contra todas as suas expectativas, transformado num burro. Mas nem assim aprende a lição e o resto da narrativa mostra-nos um burro assaz curioso, a ponto de causar a perda de um dos seus donos, um pobre hortelão de poucos recursos. Daí que seja tão significativa a alteração sofrida no final do romance, sinal de que o nosso herói atingiu um estádio superior.

Também Psique sofre as consequências da sua curiosidade. Primeiro, quando se considerava plenamente feliz com a sua sorte, deixa-se levar pela desconfiança incutida pelas suas irmãs e assim desvenda o “mistério” do marido. Mas é “cheia de curiosidade” que admira as suas armas², o que tem como consequência ferir um dos dedos nas flechas, apaixonando-se pelo Amor. Do mesmo modo, é por curiosidade que, mais tarde³, abrirá a caixinha que Prosérpina lhe entregara, sendo possuída pelo sono infernal do Estige. Qualquer leitor minimamente atento percebe que os motivos de Psique ultrapassam a mera curiosidade. No primeiro caso, a sua ingenuidade e amor fraternal não lhe permitem ver a inveja e mesquinhez das irmãs. Ou seja, mais do que a curiosidade, são a confiança nas irmãs, a recordação do oráculo e o facto de nunca ter visto o seu marido que a levam a quebrar a promessa feita. No entanto, as consequências provam-lhe como errou ao confiar nas irmãs, fazendo-a aperceber-se da sua inveja, com a consequente vingança. No segundo, contudo, o verdadeiro motivo que a leva a abrir a caixa, apesar de ter sido advertida contra isso, é o desejo de ficar mais bela para o seu amado, uma preocupação bem feminina. Não obstante, os seus actos são considerados como fruto da curiosidade, como o próprio Cupido deixa claro ao salvá-la⁴. As semelhanças existentes entre o conto e o romance são uma forma de mostrar ao leitor que as aventuras do burro irão ter um final feliz. Neste sentido, a história da velha tem uma dupla função: por um lado,

² Cf. Apuleio, *O Burro de Ouro*, 5. 23. 1.

³ Cf. Apuleio, *O Burro de Ouro*, 6. 21. 1.

⁴ Cf. Apuleio, *O Burro de Ouro*, 6. 21. 4: “Minha pobre coitada, estás a ver como ias sendo vítima, novamente, da mesma curiosidade!” [A tradução é de Delfim Leão 2007].

animar a jovem; por outro, mostrar a Lúcio (que a ouve à distância) que, à semelhança de Psique, também ele verá a mudança da sorte.

3. O conto de Amor e Psique e o conto infantil

A história de Cupido e Psique apresenta, contudo, características específicas que nos permitem encará-la como uma unidade independente e que poderia ser encontrada fora do romance de Apuleio. Estas características aproximam-na do conto infantil e da sua estrutura. Para além da intenção com que a história é contada, importa realçar o modo como o é. O início é significativo: *Erat in quadam urbe rex et regina*.⁵, corresponde ao nosso tradicional “Era uma vez...”. O mesmo se pode dizer de todo o conto: um rei e uma rainha, numa certa cidade, têm três filhas, das quais a mais nova se salienta pela beleza. O que poderia ser sinal de ventura, transforma-se rapidamente em problema, pois não só afasta eventuais pretendentes – que a encaram como se de uma divindade se tratasse – como ainda provoca a ira de Vénus, que pede ao seu filho, Cupido, que inspire a Psique um amor pelo mais vil dos mortais. E assim, o oráculo determina que a jovem seja abandonada no cimo de um monte para contrair casamento com *um monstro cruel, feroz e víperino*, temido pelo próprio Júpiter:

*Nec speres generum mortali stirpe creatum,
sed sæuum atque fèrum uipereum malum,
quod pinnis uolitans super æthera cuncta fatigat
flammaque et ferro singula debilitat,
quod tremuit ipse Iouis quo numina terrificantur,
fluminaque horrescunt et Stygiæ tenebræ.*⁶

Tal oráculo não prenuncia nada de favorável à jovem; no entanto, é ela que decide que o seu destino será cumprido. E é ao cumpri-lo que conhecerá a sua nova morada e o seu marido. A primeira, magnífica, sumptuosa, sem dúvida construída por mãos sobre-humanas. Dele sabe apenas que é gentil, carinhoso, dado que a condição para manter a felicidade consiste em nunca tentar desvendar a identidade do marido. Tudo corre às mil maravilhas. Psique até se esquece do oráculo funesto. As visitas das irmãs, contudo, e a subsequente inveja, levam-na a quebrar o pacto estabelecido com o marido. Então, para grande surpresa de Psique, ela verifica que o marido é o próprio deus do amor, em cujas armas se fere, apaixonando-se por ele. Mas a Fortuna está atenta: um leve tremor de mão e um pingo de azeite da lamparina cai no ombro do deus adormecido. Ao aperceber-se do que se passava, Cupido, irado, foge para junto da mãe, abandonando a jovem mulher grávida. Esta decide ir em busca dele, decidida a reconquistar a sua felicidade. Pelo caminho, vingasse das irmãs e tenta obter o auxílio dos deuses, designadamente de Ceres e

⁵ Apuleio, *O Burro de Ouro*, 4. 28. 1.

⁶ Apuleio, *O Burro de Ouro*, 4. 33. 1-2.

de Juno, por cujos templos passa. Mas estas fazem-na compreender que só Vénus a poderá ajudar; a deusa está irritadíssima por ter sido enganada pelo filho e pretende punir Psique. Arrastada para casa da deusa, a jovem tem de enfrentar diversas provas, praticamente impossíveis, impostas por Vénus. No entanto, pode contar com o auxílio de entidades distintas, desde as simples formigas à águia de Júpiter, passando por uma torre e um canal. Na sua última prova, Psique, mais uma vez, é culpada de incumprimento: em vez de levar a Vénus, sem a abrir, a caixinha que Prosérpina lhe dera, contendo um pó embelezador, ela decide abri-la, para poder ficar mais bela para o seu amado. Mas o que sai da caixa é um sono infernal, que imediatamente se apodera da jovem. Felizmente, Cupido apercebera-se entretanto da sua presença em casa da mãe e decidiu ir em seu socorro. É ele que recolhe o sono de novo na caixa, acorda Psique e aconselha-a a entregá-la a Vénus, enquanto ele vai pedir a intercessão de Júpiter. Aqui chega ao fim a história deste par amoroso: Júpiter concede a Psique a imortalidade e celebra o seu casamento, numa grande festa em que todos os deuses participam. Algum tempo depois nascerá a sua filha, a Alegria.

Neste resumo encontramos os vários traços do conto infantil (nalguns casos, até mesmo de lendas medievais): a jovem bela, filha de reis, o pacto com um marido desconhecido – um monstro que acaba por se tornar no deus do amor –, a inveja das irmãs, a quebra do pacto e o conseqüente sofrimento, a punição de Vénus com a imposição de uma série de tarefas e, por fim, o casamento que deixa entrever uma futura felicidade perene. Tudo isto encontramos em contos infantis, como a Cinderela, a Bela e o Monstro, o Príncipe Urso, para referir apenas alguns. E, tal como no conto infantil, estes tópicos contribuem para uma análise profunda do conto e das suas implicações. Há, todavia, uma outra relação entre esta história e o conto infantil – o espaço.

4. O espaço no conto e no romance

A questão do espaço apresenta algumas diferenças entre o conto e o romance. Neste sabe-se que a acção decorre na Grécia, iniciando-se na Tessália; sabemos também de onde é natural o narrador, onde recupera Lúcio a forma humana e qual será o seu destino final – Roma. No entanto, nem tudo no percurso de Lúcio é identificado, o que poderá dever-se ao facto de a sua narrativa conter algo de maravilhoso, de fantástico, de irreal. Se a metamorfose de Lúcio em burro tem algo de excepcional, muitas das histórias que nos conta inserem-se no âmbito do mitológico ou, pelo menos, aproximam-se dele. Aliás, o narrador não procura sequer ocultá-lo, como se depreende das constantes alusões a várias figuras mitológicas.

A leitura do conto de Amor e Psique mostra-nos que a acção decorre em vários locais distintos. No entanto, estes nunca são especificados. Não há qualquer possibilidade de uma localização efectiva dos mesmos. O rei e a rainha vivem numa cidade sem qualquer tipo de descrição. Pode ser qualquer cidade.

Do mesmo modo, apenas sabemos que Vénus, depois de incumbir o filho da sua tarefa, se dirige ao Oceano; só sobe à sua morada, mais tarde, quando é avisada de que está lá Cupido, ferido. Dessa morada, a única coisa que nos é dita é que é a morada dos deuses. Também não há qualquer descrição, ou localização. Já o mesmo se não pode dizer do local para onde Psique é levada por Zéfiro, depois de ser deixada no cimo de um monte pelos seus familiares, como o oráculo prescrevera. Esse espaço é descrito com mais pormenores⁷:

“Nestes prados de tenra erva, Psique, recostada sobre um leito de suave relva aspergida pelo orvalho, acabou por repousar docemente, uma vez acalmada a enorme perturbação de espírito. E já vivificada por um sono reparador, levanta-se com o ânimo tranquilo. Avista um bosque repleto de numerosas árvores de alto porte, avista ainda uma fonte de águas cristalinas e transparentes. Mesmo ao meio do bosque, perto do lugar de onde brotava a fonte, havia um palácio real, edificado não por mãos humanas, mas antes por artes divinas. Era bem evidente, logo desde a entrada, que se estava perante a morada esplendorosa e agradável de algum deus. Na verdade, o tecto elevado e cuidadosamente trabalhado em madeira de tuia e em marfim, era sustentado por colunas de ouro; as paredes estavam completamente recobertas de prata cinzelada e brindavam o olhar dos visitantes com imagens de feras e de outros animais selvagens do mesmo tipo. Fora pela certa um homem admirável, ou mesmo um semideus ou até seguramente um deus, o obreiro que, com a subtilidade de uma arte magnífica, havia dado a forma de feras a tanta prata. Aliás, até os pavimentos, feitos em mosaicos de minúsculas pedras preciosas talhadas à medida, desenhavam nitidamente pinturas de cores variadas. É sem dúvida muitas e muitas vezes feliz quem tem o privilégio de pisar assim gemas e jóia preciosas! Também os restantes aposentos da mansão, tanto no comprimento como na largura, eram de uma preciosidade incalculável e todos os muros, feitos de blocos de ouro maciços, resplandeciam com um fulgor natural, a ponto de a casa poder ter luz própria, se o sol a não quisesse dar, tal era o brilho dos quartos, das galerias e dos próprios banhos. As restantes riquezas reflectiam, de igual forma, o esplendor da mansão, de maneira que até se julgaria, com acerto, que o grande Júpiter havia mandado edificar este palácio celestial, para conviver com os humanos.

Atraída pelo aspecto agradável destes lugares, Psique decide aproximar-se e, ao sentir um pouco mais de confiança, atravessa o limiar da porta. Em breve, o deleite suscitado pela visão desta beleza excepcional dá-lhe alento para observar cada pormenor; na parte oposta da mansão, avista uns aposentos que exibiam uma arquitectura sublime e estavam repletos de riquezas. Nada existe que também ali se não encontrasse!”

Há uma descrição da nova morada de Psique e de toda a sua sumptuosidade, tal como da paisagem envolvente. Há uma significativa distância a separar este ambiente do mundo dos homens, como fica patente pelo facto de o acesso à nova morada de Psique só ser possibilitado pelo sopro de Zéfiro e pelo facto de a sorte de Psique ser completamente desconhecida de todos, designadamente dos pais. Além disso, temos uma paisagem idílica envolvendo

⁷ Apuleio, *O Burro de Ouro*, 5. 1. 1-2. 1 [A tradução é de Delfim Leão 2007].

um palácio sobrenatural, cuja riqueza se encontra aberta, exposta, como se os seus proprietários confiassem nos outros, ou estes se encontrassem totalmente ausentes. Esta exposição, esta ausência de preocupação com a segurança surpreendem Psique tanto ou mais do que a sumptuosidade que tem perante os olhos.

Estes aspectos denotam uma transposição para um outro mundo, diferente do humano, que tanto pode indicar um nível intermédio na vida de Psique, a sua evolução de jovem humana até à imortal mulher de Cupido, como a aproximação ao maravilhoso, ao fantástico dos contos. E este fantástico significa a inexistência de um espaço específico, o não-espaço, o maravilhoso, o universal, tal como se apresenta nos contos de fadas.

Nota bibliográfica

Apuleio (1967), *Psyches et Cupidinis (Fabula)* (ed. Pierre Grimal). Avignon, Maison Aubanel.

Apuleio (2007), *O Burro de Ouro* (tradução do Latim e introdução de Delfim Leão). Lisboa, Cotovia.

(Página deixada propositadamente em branco)

LA RELACIÓN DEL HOMBRE CON LA NATURALEZA Y EL MEDIO AMBIENTE

PAOLO FEDELI
UNIVERSIDADE DE BARI

Résumé

Ces pages constituent une réflexion sur l'attitude des Romains en face du monde naturel et sur leurs soucis et leurs craintes quand il s'agissait de le modifier.

El problema de la relación entre ambiente y sociedad ha constituido materia de comparación, en el trascurso de los siglos, entre posiciones antitéticas, ligadas una al concepto del dominio del ambiente físico sobre el hombre, la otra a la idea de la superioridad del hombre sobre el ambiente físico. Nos interesa aquí determinar si los antiguos han reflexionado sobre su relación con el medio ambiente y si, y hasta qué punto, la han vivido como un conflicto. Paradójicamente las tomas de posición teóricas nos son de muy escasa ayuda: sin embargo no se puede hablar de una falta de sensibilidad de los antiguos porque su error ha continuado hasta épocas recientes. Desde la antigüedad hasta al menos Montesquieu, en efecto, el problema de la relación hombre-ambiente ha sido enfrentado de manera opuesta a aquella que hoy consideramos la impostación fundamental: se ha prestado atención sólo a los condicionamientos del ambiente sobre el hombre y se ha establecido una relación directa entre ambiente, clima, recursos, de un lado, características físicas y comportamiento de las distintas poblaciones, del otro (la teoría del determinismo ambiental). No se ha prestado atención en absoluto, en cambio, a la inevitable interacción y al condicionamiento recíproco entre un pueblo y su ecosistema.

Puesto en estos términos, en la elaboración teórica y en la óptica de los pueblos dominantes, el problema tenía una conclusión descontada *a priori*. Para los Romanos, en efecto, no existían dudas: su superioridad era también fruto del ambiente mejor en que ellos vivían. No por casualidad en época augustea la oposición con el Oriente – tierra de antigua cultura y civilización – se expresa a través de las *laudes Italiae*, desde Varrón a Virgilio y a Propertio: en ellas Italia es considerada la tierra mejor en todos los aspectos, sobre todo en el climático y ambiental. En cuanto a la superioridad que les venía de las afortunadas condiciones ambientales, los Latinos no hacían sino retomar convicciones enraizadas en la mentalidad griega desde siglos.

Que los Romanos hayan nutrido un vigilante cuidado con respecto al medio ambiente y se hayan puesto el problema de la relación entre el hombre y su 'habitat' natural es atestiguado por lo menos por un caso emblemático: el escrúpulo en relación con los predios agrícolas y la acuciosa evaluación de su ubicación antes de proceder a adquisiciones incautas.

Si todos los escritores de textos sobre agricultura insisten sobre la necesidad de escoger lugares salubres además que fértiles, esto depende del hecho de que existían *loca pestilentia* donde reinaba la malaria, o zonas difícilmente habitables como las de la Campania apestadas por las exhalaciones de las solfataras. Si se trataba de predios de extensión limitada, podían ser practicadas intervenciones de naturaleza científica para sanear ambientes agrícolas malsanos. Nos habla de esto Varrón, que opone los fundos salubres, de renta segura, a los malsanos, demostrando en el segundo caso una clara conciencia, ya del carácter negativo de la relación hombre–ambiente, ya de la necesidad de intervenciones saneadoras (1,4,3–4):

In pestilenti calamitas, quamvis in feraci agro, colonum ad fructus pervenire non patitur. Etenim ubi ratio cum orco habetur, ibi non modo fructus est incertus, sed etiam colentium vita. Quare ubi salubritas non est, cultura non aliud est atque alea domini vitae ac rei familiaris. Nec haec non deminuitur scientia. Ita enim salubritas, quae ducitur e caelo ac terra, non est in nostra potestate, sed in naturae, ut tamen multum sit in nobis, quo graviora quae sunt ea diligentia leviora facere possimus. Etenim si propter terram aut aquam odore, quem aliquo loco eructat, pestilentior est fundus, aut propter caeli regionem ager calidior sit, aut ventus non bonus flet, haec vitia emendari solent domini scientia ac sumptu, quod permagni interest ubi sint positae villae, quantae sint, quo spectent porticibus, ostiis ac fenestris.

Notamos en este contexto una vigilante preocupación no solamente por la elección del ambiente ideal, sino también por la salud de los cultivadores. Si por un lado se reconoce que la salubridad de un lugar no depende del hombre sino de la naturaleza, por el otro se reconocen al hombre márgenes notables de intervención para atenuar los peligros gracias a la acción de su *scientia* (*nec haec non deminuitur scientia*). Naturaleza del suelo, sabor del agua, exhalaciones, clima, exposición a vientos dañinos, son todos elementos a los cuales, según Varrón, se puede hacer frente sirviéndose de los recursos de la técnica y, por cierto, con los gastos adecuados (*haec vitia emendari solent domini scientia ac sumptu*).

El pasaje de Varrón pone ante nuestros ojos una realidad agrícola en que la intervención del hombre aparece limitada a su propio predio. La suya, sin embargo, es una confesión de fe en la ciencia y en las posibilidades de intervención del hombre sobre el ambiente natural desfavorable, que merece ser subrayada: no debía ser fácil, en efecto, traducir el pensamiento en acción eficaz, sobre todo si subentraban escrúpulos de carácter religioso. Intervenciones de más amplia envergadura, en efecto, eran practicadas raramente, no sólo por las dificultades que presentaban, sino y sobre todo por un religioso sentimiento de respeto en relación con el orden natural. En la concepción de los antiguos, en realidad, toda intervención que modificara lo que la naturaleza había sabiamente dispuesto,

era considerada sacrílega y exponía al riesgo de puniciones divinas. No estamos, por tanto, en presencia de un conflicto entre modernidad e innovación, en que lo nuevo fatiga a abrirse camino por incapacidad de comprenderlo o por resistencia a ponerlo en acto; se trata más bien de una exigencia – del todo ignota a nosotros modernos – de respeto religioso del ambiente natural que, en cuanto tal, no debe ser violado o alterado. Cada intervención en la naturaleza exigirá pues una adecuada purificación.

Hoy el problema de la explotación de los recursos naturales se pone siempre más dramático: hay clara conciencia de que – con excepción de la energía solar – todos los bienes naturales tradicionalmente considerados inagotables están gravemente comprometidos por un uso irracional y poco juicioso por parte de la civilización industrial. A los antiguos, evidentemente, el ‘habitat’ ecológico se presentaba en muy otras condiciones: este estado de cosas justifica la presencia del mito de la inagotabilidad de los recursos naturales en la producción literaria antigua. Esta concepción está ya expresada, a propósito de la explotación de los recursos del subsuelo, en el *De vectigalibus* de Jenofonte: en más de un pasaje (1,4; 4,2–3 y 4–5) es subrayada la inagotabilidad, en Ática, del mármol pentélico, de las minas de platas del Laurion, de todo lo que garantizaba a Atenas su predominio. Jenofonte asegura que – no obstante la continua actividad de extracción de la plata del Laurion – las venas no se han reducido en el tiempo.

Una bien diversa conciencia del problema y una clara alusión a la posibilidad de un agotamiento de los recursos del subsuelo, será expresada por Plinio el Viejo con palabras que no parecen dictadas por un fin exclusivamente moralístico (*Nat.* 33,2–3):

imus in viscera et in sede manium opes quaerimus, tamquam parum benigna fertilique qua calcatur. Et inter haec minimum remediorum gratia scrutamur, quoto enim cuique fodiendi causa medicina est? Quamquam et hoc summa sui parte tribuit ut fruges, larga facilisque in omnibus, quaecumque prosunt. Illa nos peremunt, illa nos ad inferos agunt, quae occultavit atque demersit, illa, quae non nascuntur repente, ut mens ad inane evolans reputet, quae deinde futura sit finis omnibus saeculis exhauriendi eam, quo usque penetratura avaritia. Quam innocens, quam beata, immo vero etiam delicata esset vita, si nihil aliunde quam supra terras concupisceret, breviterque, nisi quod secum est!

Al comienzo es expresado el temor del sacrilegio: introducirse en las entrañas de la tierra para buscar metales preciosos equivale a entrar en contacto con el Hades. Pero en la afirmación inicial hay algo más: la actividad minera es contrapuesta a la agrícola (*tamquam parum benigna fertilique qua calcatur*). Las riquezas ocultas en la profundidad de la tierra son consideradas como la verdadera ruina del hombre, que no titubea en bajar a los infernos. La mente humana, con su imaginación, puede prever al día en que, a fuerza de excavar, la tierra será completamente vaciada (*quae deinde futura sit finis omnibus saeculis exhauriendi eam*). Estas palabras nos hacen divisar en él, más allá del discurso

convencional contra la codicia, la intuición del previsible agotamiento de los recursos naturales por culpa de la actividad humana. También en este caso se advierte, de todos modos, el eco de antiquísimas preocupaciones religiosas: excavar la tierra para extraer aquello que está oculto en sus entrañas constituye, en efecto, una grave violación de la naturaleza.

El agua está asociada, más que cualquier otro elemento de la naturaleza, a una serie de valores religiosos, tales que pueden garantizar un reverente respeto y una solida protección a las fuentes y a los ríos, desde lo más pequeños hasta lo más grandes. Por causa del carácter sacral de las aguas, cualquier intervención destinada a regularlas o a modificarlas fue emprendida sólo en casos de extrema necesidad. Tácito nos atestigua que el mismo senado, en el año 15 después de Cristo, rehusó emprender obras aptas para evitar las continuas inundaciones del Tíber, precisamente por temores de carácter religioso (*Ann.* 1,79):

Actum deinde in senatu ab Arruntio et Ateio an ob moderandas Tiberis exundationes verterentur flumina et lacus, per quos augetur; auditaque municipiorum et coloniarum legationes, orantibus Florentinis ne Clanis solito alveo demotus in amnem Arnun transferretur idque ipsis perniciem adferret. Congruentia his Interamnates disseruere: pessum ituros fecundissimos Italiae campos, si amnis Nar (id enim parabatur) in rivos diductus superstagnavisset. Nec Reatini silebant, Velinum lacum, qua in Narem effunditur, obstrui recusantes, quippe in adiacentia erupturum; optume rebus mortalium consuluisse naturam, quae sua ora fluminibus, suos cursus utque originem, ita finis dederit; spectandas etiam religiones sociorum, qui sacra et lucos et aras patriis amnibus dicaverint: quin ipsum Tiberim nolle prorsus accolis fluviis orbatum minore gloria fluere. Seu preces coloniarum seu difficultas operum sive superstitio valuit, ut in sententiam Pisonis concederetur, qui nil mutandum censuerat.

Hay un problema por resolver con urgencia (el desequilibrio hidrogeológico que producen las continuas inundaciones del Tíber); las causas verdaderas, que consisten en la frenética actividad de tala, no vienen individuadas. Se queda anclados al acontecimiento que hay que eliminar (las inundaciones del Tíber) y se sugiere una serie de propuestas en las cuales los opositores a toda modificación ven la fuente de ulteriores desequilibrios. Las soluciones que deberían ser adoptadas prevén intervenciones radicales de notable envergadura (desviar el curso de los ríos y de los lagos que alimentan el Tíber: el Chiana debería confluir en el Arno, el Nera debería ser separado en muchos canales, mientras que un dique sería destinado a impedir al lago Velino desembocar en el Nera). Adversos al proyecto son los representantes de algunos municipios y colonias, por sus particulares temores: los Florentinos temen una inundación del Arno engrosado por las aguas del río Chiana, los habitantes de Terni temen que sus fértiles campos, inundados por el Nera, se transformen en pantanos cenagosos, los Reatinos temen que el lago Velino, no logrando ya contener las aguas, inunde sus tierras. A tales motivos, más que concretos, se siente sin embargo la necesidad de agregar otros y más decisivos argumentos: el primero es de carácter naturalístico y repropone la prohibición de transtornar lo que

ha sido fijado por la naturaleza, que no puede haberse equivocado en asignar a los ríos un manantial, un curso y desembocaduras precisas. El segundo es de naturaleza religiosa: es necesario respetar los cultos que los aliados habían dedicado a sus ríos. Como tercero y decisivo argumento se aduce la majestad del Tíber: ¿Cómo habría acogido el *divus amnis* la decisión de privarlo de sus afluentes? Ciertamente se habría ofendido por el disminuido prestigio. En conclusión, no se operó ninguna intervención y el Tíber continuó inundando periódicamente Roma. Tácito se limita a resumir los obstáculos mayores del proyecto, sin dar su interpretación: la oposición de los representantes de los municipios y de las colonias, la dificultad de la obra, el sentimiento religioso; pero es legítimo suponer que los tres argumentos sean colocados en *climax* y que para él la *superstitio* haya pesado más.

En una sociedad como la nuestra, de alto nivel industrial, el problema de la contaminación por la imposibilidad de eliminar los deshechos dañinos y por el uso insensato de sustancias químicas – desde los fertilizantes hasta los insecticidas y pesticidas – se pone ya en términos drámaticos. Se podría pensar que el mundo antiguo, por el contrario, no haya advertido nunca el problema de la contaminación de los suelos y de las aguas, y de la polución atmosférica. No parece, en efecto, verosímil que de la agricultura o del pastoreo, de la artesanía o de la limitadísima actividad industrial puedan haber derivado cantidades notables de deshechos: en las zonas metalúrgicas los deshechos de fusión deben haber sido escasos, y por otro lado parece cierto que la elaboración de las pieles no fue causa de contaminación de las aguas, puesto que en ella eran empleados ingredientes vegetales.

Sin embargo un problema debe haber sido puesto por la absorción de los deshechos orgánicos: el sistema cloacal era rudimentario y a veces inexistente aún en las grandes ciudades, a tal punto que no son pocas las alusiones a sus aires no propiamente paradisíacos: Cicerón nos cuenta que Verres, cuando salía en litera, se equipaba sabiamente contra el insoportable hedor gracias a cojines de rosas, a guirnalda de rosas alrededor del cuello y de la cabeza y a una redcilla de sutilísimo lino, llena ella también de rosas, que acercaba a su nariz. No será arriesgado, por tanto, ver en las deficiencias del sistema cloacal la mayor fuente de contaminación.

Hablar de contaminación atmosférica en el mundo antiguo puede aparecer ridículo en nuestros días, resignados como estamos frente a los humos infectantes de las industrias, a las nubes tóxicas, y hasta al peligro de nubes atómicas. Y la imagen corre de inmediato al confortador *et iam summa procul villarum culmina fumant* (Verg. *Buc.* 1,82) como a un cuadro de serena compostura, en que el humo que sale de los caseríos se integra perfectamente al ambiente sin contaminarlo y por el contrario contribuye a hacer más dulce la idea de la puesta del sol. Pero el que Virgilio dibuja es un escenario campestre: en Roma la situación debía ser algo distinta: el humo de tantas chimeneas difícilmente habrá contribuido a la pureza del aire. Nos lo atestigua Séneca, que en una epístola a Lucilio (104,6), describiendo su fuga desde la ciudad hacia la finca nomentana por motivos de salud, afirma que, dejada atrás la atmósfera

malsana de la ciudad y el olor de las cocinas humeantes – que una vez puestas en función difundían junto con el polvo unas exhalaciones pestilentes – había sentido de inmediato un beneficio para su salud.

Sugestivo, en su brevedad, es un pasaje de Plinio (*Nat.* 18,2–5) en que son denunciadas con claridad las culpas de los hombres en lo que concierne la contaminación de las aguas y la polución del aire. En el libro XVIII de la *Naturalis historia* Plinio comienza a hablar de los vegetales que nacen de la tierra benigna: él quiere tomar las defensas de aquella tierra que es madre de todo:

Quoniam tamen ipsa materia accedit intus ad reputationem eiusdem parientis et noxia: nostris eam criminibus urguemus nostramque culpam illi inputamus. Genuit venena, sed quis invenit illa praeter hominem? Cavere ac refugere alitibus ferisque satis est. (...) Nos et sagittas tingimus ac ferro ipsi nocentius aliquid damus, nos et flumina inficimus et rerum naturae elementa, ipsumque quo vivitur in perniciem vertimus.

«Puesto que, sin embargo, nuestro mismo argumento se extiende hasta la consideración de ella en cuanto generadora de sustancias dañinas, nosotros le imputamos nuestros horrendos crímenes y le endosamos nuestras culpas. Es verdad, ella ha creado los venenos: pero ¿quién ha descubierto la manera de servirse de ellos exceptuando al hombre? Las aves, las fieras se contentan con precaverse de ellos y de rehuirlos. (...) Nosotros, los hombres, envenenamos las flechas y al hierro, por sí solo mortal, agregamos algo aún más peligroso. Llegamos hasta envenenar los ríos y los elementos naturales, y el mismo aire que nos es indispensable para vivir terminamos por volverlo irrespirable para nuestra perdición».

Fue, sin embargo, la demolición de bosques y de forestas la que produjo la más vistosas consecuencias en Grecia y en Roma. En Grecia la demolición de forestas estaba ligada a una serie de necesidades primarias: las exigencias de la metalurgia de vastas proporciones, la búsqueda de espacios para el pastoreo, los cultivos, las necesidades de combustible y de madera para la artesanía, la edificación, los astilleros. El maderaje de la Sila era el más buscado para la edificación y la construcción de buques, y había variados métodos de explotación: el más empleado consistía en cortar los árboles en su raíz y en hacer avanzar los troncos hacia el puerto más cercano sirviéndose de los ríos o del mar.

Consecuencia inevitable de la tala indiscriminada fue un ruinoso desequilibrio hidrogeológico, más advertido en Grecia pero no menos evidente en Roma. Los antiguos dieron de él una interpretación que caracteriza en modo elocuente su errónea conciencia del problema: el desequilibrio hidrogeológico, en efecto, fue considerado como consecuencia de imprevisibles eventos naturales, mientras no se delimitaron las responsabilidades humanas. En Roma no por casualidad las inundaciones del Tíber comenzaron a hacerse más frecuentes justo en el período en que se hizo más intensa la actividad de tala en el Apenino para hacer frente válidamente a la guerra contra Cartago. Si consideramos los testimonios de los mayores representantes de la cultura, de Lucrecio a Horacio, a Livio, a

Séneca, podemos verificar cómo el desequilibrio hidrogeológico es puesto en relación o con la voluntad de los dioses, o con las catástrofes provocadas por la naturaleza madrastra. Si en algunos casos se esfuerzan de encontrar una razón más plausible de las mencionadas inundaciones, encontrarán amparo en lo irracional y en lo inescrutable.

Es en la relación con el cenagal donde los antiguos han dado probablemente prueba de una competencia mayor que la de los modernos, concibiéndolo en modo diverso que el nuestro. Los cenagales, en nuestro tiempo, se han hecho escasos, eliminados casi en todas partes por obras de saneamiento a veces grandiosas: para el hombre moderno, el cenagal, asociado al peligro de la malaria, es un enemigo al que hay que debelar. Ligado a la idea de decadencia y abandono, el es, de todos modos, considerado un elemento negativo, y sólo en tiempos muy recientes nos hemos dado cuenta, por no citar que un solo ejemplo, del papel insostituible que juegan los grandes pantanos en el equilibrio ecológico del Mediterráneo.

El mundo antiguo había terminado por aceptar los pantanos y por integrarlos a su 'habitat', ya sea por una objetiva incapacidad de concebir audaces obras de saneamientos idráulicos, ya sea por los consabidos temores de sacrilegio. Los hombres podrán ejercer un control sobre el ambiente a cuya creación han contribuido, pero no podrán nunca subvertirlo. Los antiguos, por tanto, no concibieron nunca un proyecto de eliminación de los cenagales sobre la base de un saneamiento integral: si los aceptaron, sin embargo, lo hicieron en determinadas condiciones: el cenagal era aceptado sólo cuando se encontraba marginado de la *oikoumene*; en cambio, cuando se encontraba perturbando la *oikonomia* de un territorio, su falta de reglas suscitaba la reacción negativa de los moralistas.

Volvamos, para concluir, al tema general. Más allá de las tomas de posición teóricas, permanecen hoy visibles para todos las consecuencias reales de una relación hombre-ambiente que ha producido modificaciones profundas en el 'habitat' natural: las civilizaciones que se han sucedido unas a otras en la historia de la humanidad no se han limitado a operar inocuas mutaciones en el paisaje ambiental; por el contrario, el hombre se ha hecho culpable del grave estado de degradación en el que actualmente se encuentra el medio ambiente. La inevitable interacción entre hombre y naturaleza ha sido siempre causa de perturbaciones definitivas del ambiente ecológico, empezando por el agotamiento de algunos recursos naturales. Desde las etapas iniciales, estas perturbaciones han mostrado cómo la actividad del hombre y su misma existencia se expresan en modo singularmente ambivalente: el hombre, por un lado, ha mostrado enormes capacidades de crear y producir para sí un ambiente mejor y mejores condiciones de vida; por el otro, sin embargo, ha dado prueba de su tendencia a destruir aquello que había sido capaz de crear, o a usar sus capacidades precisamente para empeorar el ambiente y las condiciones naturales.

Si en nuestros días tenemos clara conciencia del hecho de que no han sido culpables sólo las sociedades más evolucionadas e industrializadas, sino

también aquellas llamadas primitivas, no obstante es igualmente claro que la aceleración del desarrollo económico y la enorme ampliación de la producción industrial en los tiempos más recientes, han terminado por poner el problema en términos dramáticos: el exceso incontrolado de productos químicos ha causado un excedente de desperdicios contaminantes y el deterioro de la naturaleza debido a la contaminación del aire, de las aguas, de la tierra, ha alcanzado valores de tal magnitud que ya nos preguntamos sobre la posibilidad misma de duración de la vida en el planeta tierra. Los remedios, por cierto, existen hoy tal como existían en el pasado: el problema es el de aplicarlos. Y si en el pasado era la *superstitio* la que los hacía inútiles, hoy ellos pasan a través de la vía utópica de un aprovechamiento industrial de los recursos más racional y menos ligado a la lógica de la ganancia. Es éste un camino que, en el mundo de hoy, aparece ampliamente comprometido, si hechos recientes nos han mostrado cómo los países más ricos e industrializados tienen la tendencia a tomar a los países pobres y subdesarrollados como receptáculo de los desechos industriales y de los residuos tóxicos que no logran disolver: como si la *oikoumene* de los antiguos se agotara hoy dentro de las fronteras del propio país, como si el trasladar a los mares, a las tierras, al aire de otros países sus basuras tóxicas pudiera remover un peligro que atañe, por el contrario, a la tierra en su conjunto.

Pero, será oportuno concluir de modo menos pesimista. La esperanza nos puede venir, justamente, desde el mundo antiguo, que hasta en sus momentos de mayor pesimismo no abandonó nunca la confianza en una decisiva intervención del hombre para mejorar, junto con el ambiente, sus mismas condiciones de vida. La esperanza, entonces, puede venirnos de un pasaje de Estrabón, en el que el autor teje el elogio de Europa que para él es la tierra ideal pues las favorables condiciones climáticas influyen también sobre la situación política (2,5,26):

ὅσον δ' ἔστιν αὐτῆς ἐν ὁμαλῷ καὶ εὐκράτῳ τῇ φύσιν ἔχει συνεργόν πρὸς ταῦτα, ἐπειδὴ τὸ μὲν ἐν τῇ εὐδαίμοι χῶρα πᾶν ἔστιν εἰρημικόν, τὸ δ' ἐν τῇ λυπρᾷ μάχιμον καὶ ἀνδρικόν, καὶ δέχεται τινὰς παρ' ἀλλήλων εὐεργεσίας τὰ γένη ταῦτα· τὰ μὲν γὰρ ἐπικουρεῖ τοῖς ὄπλοις, τὰ δὲ καρποῖς καὶ τέχναις καὶ ἡθοποιαῖς.

De hecho, como dice Estrabón, «en un país feliz todo concurre para la paz, mientras en un país pobre todo concurre para la guerra y la contienda viril». Sin embargo, continúa Estrabón, «los pueblos pueden prestarse ayuda unos a los otros». De los modos que él reseña nosotros rechazaremos, sin dudas, el primero (τοῖς ὄπλοις, «con las armas»); pero deberíamos reflexionar atentamente acerca de los otros, puesto que vivimos en un mundo en que el bienestar económico de los pueblos y su poder político van juntos y están ligados a una mayor posibilidad de explotación de los recursos económicos e industriales, aun en detrimento de los pueblos menos ricos y afortunados. Se puede venir al encuentro de estos pueblos, precisamente como dice Estrabón, «con los frutos de la cosecha, con los conocimientos técnicos y con la formación moral».

(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

Índice de palavras-chave
(abrange vol. 1 e 2)

(Página deixada propositadamente em branco)

A

aemulatio 131
Afonso Africano 337
Afrodite 23
ágora 43
Agostinho 305 (*Confissões*) 305
alegoria 337
alimentação 147
Amadeu Lopes Sabino 467 (*Vidas Apócrifas*) 467
Américas 395
Anfiteatro Flaviano 199
Antiguidade Tardia 313
António Sérgio 459
Apuleio 265 (*conto de Amor e Psique*)
265 (*O Burro de Ouro*) 265
aristocracia romana 113
Aristófanes 49
arquitectura romana 89
Artémis 23
Atenas 43
Avicena 89

B

Bárbaros 15, 313
Barroco 353
Beócia 459
Bernardo de Gordon 89 (*De Ingenio Sanitatis*) 89 (*De Modo Mendendi*) 89
Bernardo Soares 451
biografia 223
botânica 97
branquitude 417
bucolismo 459

C

cave 35
Célio Rufo 121
César 215

Cícero 121 (*Verrinas*) 121
Cilícia 121
Cítia 459
colégios 369
comércio 43
Companhia de Jesus 395
Constantinopla 313
contra-reforma 353
coro 183

D

Della Porta 361
Diogo Pires 345
Dioniso 29
ditadura militar 459
Domiciano 207

E

Édipo 409
educação 369
Egéria 327 (*Itinerarium*) 327
(*Peregrinatio*) 327
Egipto 15
ensino 425, 439
epigrama 199
epistemologia 417
escrita feminina 353
espaço 337
espaço de exílio 451
espaço dramático 15
espaço físico 59, 83
espaço médico e social 83
espaço poético 155
espaço psicológico 59
espaço rural 49
espaços da morte 255
espaço urbano 169, 199
Espanha 459
Ésquilo 15
Estácio 207 (*Silvae*) 207
Europa 313

Eurípides 23
exploração das províncias 121

F

Feliciano Enríquez de Guzmán 377
Fílon de Bizâncio 73
filosofia 475
fisiognomonía 361
Fócida 459
fronteiras 313

G

Galeno 89
Germânia 215
Grã-Bretanha 247
Grécia Antiga 49
guerra 43

H

Héracles 29
herói 409
hexâmetros leoninos 97
Hipólito 23
História da África 425
História da Ciência 395
História dos Jesuítas 369
historiografia trágica 255
Horácio 131
hortus 231
hospital 89
humanidade 175
Humanismo 369
Humanismo Renascentista 345
humanização 175

I

iatromea 83
Idade Média 97
ilusão 59
imaginação 431
imaginário 169
Império Romano 223
insula 89, 231

J

jardim 377
jogos 199
Judeus séc. I 191

K

Kant 431

L

literatura 425
literatura latina 105
locus amoenus 377
Lucrecio 475
Luculo 113
lugares santos 327
luxúria 113

M

mar 23
Marcial 199, 345 (*Liber de Spectaculis*)
199
medica 83
medicina 97, 361
melancolia 361
memória 305
metricologia 105
mineração 395
misticismo 353

mito 409 (clássico) 377 (de Orfeu)
491
mitologia 169
Montpellier 89
mulher 35, 377

N

natureza 35, 175
natureza selvagem 23
Neolatim 395
Neo-romantismo 409
Nero 223
Nietzsche 409
ninfa 35
ninfolepsia 65

O

obstetrix 83
Orcoménia 459
Orfeu da Conceição 491
Orfeu Negro 491
Ovídio 451

P

paisagem 215, 475
paisagem bucólica 65
paisagens de Virgílio 139
palavra clássica 467
palavra contemporânea 467
panolepsia 65
património 73
pedagogia 439
periaktoi 183
personagens-esteio 183
Píndaro 131
pintura romana 191
plantas medicinais 97
Plauto 439 (*Truculentus*) 439
Plutarco 237 (*Vidas Paralelas*) 237,

467
poesia 169, 395, 475 (didáctica) 97
(lírica) 131
poesia épica portuguesa 337
poesia novilatina 345
poética da expressão 105
Pompeios 191
população 43
Portugal 459
Poséidon 23
público e privado 113

R

Ratio Studiorum 369
realidade 59
recepção 409
reinvenção 417
religião 431
Roma 147, 169, 191, 237, 313
roubo de obras de arte 121
Rússia 459

S

salazarismo 459
scaenae ductiles 183
Século de Augusto 169
Sete Maravilhas 73
Sicília 121
Sófocles 459
suburbanum 231
Suetónio 223, 231 (*Vitae duodecim
Caesarum*) 231
super-homem 409

T

Tácito 215, 247, 255 (*Agricola*) 247
(*Annales*) 255
teatro 439
Tebas 29, 459

tempo 305
Teócrito 459
teologia política 431
Tibério 255
tirania 255
tradução 131
tragédia 29, 409
tragédia grega 15, 417
tragédia romana 175
transgressão 377
trilogia 409
turismo 73

U

unidade de acção, de tempo e de
espaço 183

V

valetudinaria 89
Verfremdung 183
Via Domiciana 207
viagem 15
villa 89, 113, 231
Virgílio 139, 147, 155, 491 (*Bucólicas*)
147, 155 (*Geórgicas*) 491

(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

