

COLEÇÃO AUTORES GREGOS E LATINOS
SÉRIE ENSAIOS

Ália Rosa Rodrigues
Carlos A. Martins de Jesus
Rodolfo Lopes

INTERVENIENTES, DISCUSSÃO
E ENTRETENIMENTO
NO BANQUETE DE PLUTARCO



CECH

PARTE III

SYMPOTIKA

ENTRETENIMENTO NO BANQUETE PLUTARQUIANO

Carlos A. Martins de Jesus

1. TEATRO NO *SYMPOSION* OU O TEATRO DO *SYMPOSION*?

Um dos assuntos mais discutidos pelos estudiosos que se debruçaram sobre o texto das *QC* foi, sem dúvida, até que ponto devem essas conversas ser entendidas como reais – fruto de um passado recente que o autor recupera para a sua obra –, ou se se trata, afinal, de mera ficção¹.

Não obstante a postura que, a esse respeito, adoptemos perante o texto, salta à vista, da sua leitura, uma roupagem dramática, na medida em que assistimos à encenação dessas mesmas conversas, em diferentes espaços mas sempre num mesmo cenário, com diferentes personagens e diferentes assuntos em discussão. Dito de outro modo, o livro está composto de tal forma que permitiria, num ou noutra caso em especial, a encenação dos diálogos travados pelas personagens, já

¹ Para uma visão das principais teorias a este respeito, vide a introdução ao primeiro volume da versão portuguesa de *No Banquete*: Ribeiro Ferreira et alii 2008 22-24. Parece-nos ter razão Titchener 2009 400 quando, na conclusão das suas reflexões sobre esta matéria, afirma: “The *QC* do not need to be authentic to be real and true”.

que o narrador oferece, a cada momento, verdadeiras indicações cénicas – quais didascálias – sobre a atitude, os movimentos, o tom de voz ou o estado de espírito dos intervenientes. Sem a espectacularidade visual ou os excessos lendários dos banquetes da Roma Imperial que a literatura nos transmitiu – de que a *Cena Trimalchionis* constitui, provavelmente, o melhor exemplo literário que conservamos² –, o banquete plutarquiano, entendido como espaço de encontro de uma elite de homens sábios, é também permeável a diversas manifestações artísticas, de facto presentes ou simplesmente transformadas em objecto de estudo, das quais se destaca o teatro.

O livro II (629 D-E) abre com a distinção entre conversas “sobre o banquete” (*symptomika*) e as conversas “de banquete” (*symposiaka*), um ponto de partida edificante para as nossas reflexões. Naquelas, incluem-se todas as discussões sobre o funcionamento e a ética convival³, sendo que, nestas – as que dão título ao livro – têm lugar todas as reflexões de teor filosófico, científico e artístico, mas também essas outras mais triviais, ou mesmo fúteis que, com o banquete, apenas se relacionam na medida em que nele têm o seu espaço.

² Apenas dois outros exemplos. Suetónio (*Cal.* 32.1) informa que Calígula gostava que as suas refeições e os festins que organizava fossem “abrilhantados” por cenas de tortura e decapitação às mãos de um soldado em particular. De Adriano (*SHA Hadr.* 26.4), contava-se que introduzia nos seus banquetes tragédias, comédias, farsas, flautistas, leitores e poetas.

³ Alguns exemplos: a disposição dos convivas (1. 2) e o seu número ideal (5. 5), a figura do “pendura” (também designado de “sombra”) ou o simposiasta que o é sem convite (7. 6).

Assim, é no primeiro conjunto que devem inserir-se os passos que serão discutidos nesta secção, porquanto um estudo da presença do teatro nas *QC* deve ter-se na conta de apreciação de uma parte integrante da situação comensal, perfeitamente ritualizada.

A evidente componente dramática dos diálogos é desde logo reforçada por uma série de referências coloquiais ao universo teatral, quando se trata de referir determinado pormenor do banquete por via de uma comparação. Na segunda questão do livro I, Lâmprias critica o hábito de distribuir os lugares à mesa de acordo com o estatuto social dos convivas, e é nesse contexto que surge a imagem do teatro (617F-618A):

τίς δ' ἄν' ἔφη 'φείσαιτο φιλοσόφου γένεσι καὶ πλούτοις
καὶ ἀρχαῖς ὥσπερ θεάν | ἐν συμποσίῳ κατανέμοντος ἢ
προεδρίας ψηφισμάτων ἀμφικτυονικῶν διδόντος, ὅπως
μηδ' ἐν οἴνῳ τὸν τυφὸν ἀποφύγωμεν; οὔτε γὰρ πρὸς τὸ
ἔνδοξον ἀλλὰ πρὸς τὸ ἡδὺ δεῖ ποιεῖσθαι τὰς κατακλίσεις,
οὔτε τὴν ἐνὸς ἐκάστου σκοπεῖν ἀξίαν ἀλλὰ τὴν ἐτέρου
πρὸς ἕτερον σχέσιν καὶ ἀρμονίαν, ὥσπερ ἄλλων τινῶν
εἰς μίαν κοινωσίαν παραλαμβανομένων.

Mas quem poderia ter pena de um filósofo que distribui lugares num banquete de acordo com a linhagem, riquezas e cargos, tal como num espectáculo, ou dá as proedrias dos Decretos Anfictiónicos, a ponto de nem na bebida escaparmos à vaidade? É que não é de acordo com a reputação, mas sim com o que é mais agradável que deve ser feita a distribuição dos leitos, nem ter em conta o mérito de cada um, mas sim a afinidade e a harmonia entre uns

e outros, como quaisquer outras coisas que se juntam em comunhão.

O sintagma ὡσπερ θέαν não remete, em concreto, para o espectáculo teatral, antes para uma qualquer performance pública com um grande número de espectadores, o que nos alerta para a forte carga visualista das reuniões conviviais⁴. Ora, é do senso comum que, no mundo romano, os lugares neste tipo de eventos eram distribuídos de acordo com o estatuto social dos espectadores, e é precisamente essa prática que Lâmprias recusa para o banquete, espaço que deve ser de partilha e de amizade, no mais perfeito espírito de *philanthropia*. O critério deve antes ser a predisposição dos convivas para o diálogo, na medida em que, no plano ideal, partilhem dos mesmos interesses, assim se privilegiando o agradável (τὸ ἡδύ), a afinidade e harmonia (σχέσιν καὶ ἄρμονίαν) recíprocas (ἐτέρου πρὸς ἕτερον).

A outro nível, a discussão desorganizada e a confusão de um banquete surgem, na segunda questão do livro IV (665E), comparadas às máquinas de fazer trovoadas usadas na comédia (καθάπερ ἐν κωμωδίᾳ μηχανὰς αἴροντα καὶ βροντὰς ἐμβάλλοντα), sobre as quais nos dão testemunho o escoliasta ao verso 292 das *Nuvens* de Aristófanes e Políbio (4.127). Como bem refere Teodorsson (ad loc.), deveria tratar-se de sistemas simples que não fariam mais do que provocar um som meramente semelhante à trovoadas, sendo o símile usado, neste contexto, precisamente para demonstrar

⁴ Este assunto é abordado, em termos globais, por Jones 1991.

a utilidade dos argumentos até então utilizados, que mais não conseguem do que reproduzir de forma muito aproximada as reais causas do assunto em discussão⁵.

Adiante, na questão quinta do livro V (679C), quando se discutem as vantagens e desvantagens de convidar um grande número de pessoas para os banquetes, lamenta-se a crença generalizada de que um número largo de convivas seja considerado sinal de prestígio do banquete, como o é, de uma tragédia, o número de espectadores (ἄπλουτον γὰρ οἶονται τὸν πλοῦτον καὶ τυφλὸν ἀληθῶς καὶ ἀνέξοδον, ἂν μὴ μάρτυρας ἔχη <καὶ> καθάπερ τραγωδία θεατάς); e defende-se que é preferível convidar um número mais reduzido de pessoas, as mais próximas e, simultaneamente, aquelas a quem a reunião mais possa interessar (679C), preconizando-se um maior número de banquetes para, em momentos distintos, incluir todos os amigos que se deseja convidar. Uma vez mais, é dada preferência ao bom relacionamento entre os convivas, motivado sobretudo pelo diálogo, que se quer cúmplice e construtivo.

Se o espectáculo teatral, em toda a sua complexidade sociológica, pode servir de imagem para as normas de convivialidade, outros momentos há em que determinados elementos desse universo artístico parecem literalmente invadir o espaço do banquete, como que concretizando um paralelo implícito. É o que sucede logo na abertura da já referida questão segunda

⁵ Discute-se, precisamente, “por que razão se julga que as trufas nascem do trovão e por que se acredita que os que estão a dormir não são atingidos pelos raios”.

do livro I (615D), quando a reunião é interrompida pelo estranho comportamento de um convidado estrangeiro:

πολλῶν οὖν ἤδη παρόντων ξένος τις ὡσπερ εὐπάρυφος ἐκ κωμωδίας, ἐσθῆτί τε περιττῇ καὶ ἀκολουθία παίδων ὑποσολοικότερος, ἤκεν ἄχρι τῶν θυρῶν τοῦ ἀνδρῶνος, καὶ κύκλω ταῖς ὄψεσιν ἐπελθὼν τοὺς κατακειμένους οὐκ ἠθέλησεν εἰσελθεῖν ἀλλ' ὥχετ' ἀπιῶν· καὶ πολλῶν μεταθεόντων οὐκ ἔφη τὸν ἄξιον ἑαυτοῦ τόπον ὄραν λειπόμενον.

Quando já havia muita gente presente, um certo estrangeiro, semelhante a um finório da comédia, com grande mau gosto na vestimenta extravagante e na comitiva de criados, chegou até às portas da sala, percorreu em círculo com os olhos os que estavam recostados, não quis entrar, deu meia volta e foi-se embora. E aos muitos que foram por ele, referiu que não era digno dele o sítio que restava.

Trata-se, em rigor, de uma figura tipificada da Comédia Nova⁶, cuja designação remete, como observa Teodorsson (ad loc.), sobretudo para o figurino da personagem, que se imagina envergando um grande robe de franja púrpura, extremamente luxuoso, razão que terá levado a que o termo εὐπάρυφος ganhasse o sentido de novo-rico, como confirmam outros passos da própria obra de Plutarco⁷. Para o que nos importa, é de realçar como o Querონense faz esta personagem

⁶ Cf. Poll. 7.46. Um exemplo de tal figura parece descrito no fr. 22 KA de Nicóstrato.

⁷ *De ad. et am.* 57A, *De laud. ips.* 547E.

entrar na cena do banquete com um único fim: ilustrar a conduta – que de seguida vai ser refutada – do indivíduo confiado e arrogante na sua riqueza e no seu estatuto social. Tratando-se de dar as coordenadas essenciais do que será a questão debatida (“Se o anfitrião deve, ele próprio, acomodar os convidados ou deixar que eles mesmos o façam”), o narrador apresenta-nos a abertura do banquete em causa, bem como as figuras que nele se perfilam, autênticas personagens de uma peça que, nesse espaço de convívio, está prestes a representar-se.

Se a configuração do banquete, como o entende e *representa* Plutarco é frequentemente comparada com o universo dramático, essas reuniões são também um espaço permeável, entre os divertimentos do *post meal*, ao espectáculo teatral propriamente dito. Por isso, logo na primeira questão do livro I, quando se discute “se se deve filosofar no banquete⁸” (Εἰ δεῖ φιλοσοφεῖν παρὰ πότον), o narrador lança para a discussão a opinião dos Persas, para os quais a filosofia não deve ter lugar entre os que bebem, mas sim a música e a representação (τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ὑποκριτικὴν). Com efeito, já no século V a.C. o teatro, ainda que sob formas mais simplificadas, era parte integrante dos banquetes⁹, e

⁸ A presença da filosofia, e mais concretamente o tipo de filosofia que Plutarco preconizava que devia discutir-se no banquete, tem sido um assunto muito estudado. Remetemos para as páginas 60-79 deste volume e, do mesmo autor, para um estudo recente que procura sintetizar a questão e fornece a principal bibliografia a este respeito: Lopes 2009 415-424.

⁹ É inequívoco o testemunho de Xenofonte (*Smp.* 2.1 sqq.),

seria também essa a realidade no tempo de Plutarco, nessa Roma culturalmente helenizada.

Adiante, depois de lamentar como, por vezes, o banquete se transforma de modo excessivo num espaço de representação (621B) – para tal dando o exemplo de Alcibíades e Teodoro¹⁰ –, preconiza-se que o anfitrião apenas conceda lugar “às conversas, representações (θεάμασι) e brincadeiras que estejam de acordo com a finalidade desse tipo de reuniões: reforçar ou dar origem à amizade entre os convivas através do prazer, porque o simpósio é um passatempo com vinho que pelo encanto acaba em amizade” (διαγωγὴ γὰρ ἔστιν ἐν οἴνῳ τὸ συμπόσιον εἰς φιλίαν ὑπὸ χάριτος τελευτῶσα: 621C). O mesmo é dizer que todos os divertimentos a incluir depois da refeição devem concorrer para a manutenção e aumento da *philia*, da *philantropia* entre os convivas. Uma outra prova da presença do teatro nos banquetes consta do proémio do livro V (673B):

ἐκ τούτου δὲ καὶ μίμοις καὶ ἡθολόγοις καὶ τοῖς Μένανδρον
ὑποκρινομένοις τὰ συμπόσια χώραν ἔδωκεν, οὐδεμίαν
'ἀληθόνα τοῦ σώματος ὑπεξαιρουμένοις' οὐδὲ ποιούσι
'λείαν ἐν σαρκὶ καὶ προσηνῆ κίνησιν', ἀλλ' ὅτι τὸ φύσει
φιλοθέαμον ἐν ἑκάστῳ καὶ φιλόσοφον τῆς ψυχῆς ἰδίαν

que alude a performances de pantomima, acrobacias e dança. Sensivelmente contemporâneo de Plutarco, Suetónio (*Aug.* 74) fala-nos de *acroamata et histriones*.

¹⁰ Ambos, embriagados, terão representado de forma paródica os mistérios de Elêusis, cabendo a Alcibíades o papel de hierofanta, a Teodoro o de mensageiro e, a um terceiro – Polítion – o de portador da tocha. A história, condenada por sacrilégio, vem contada por Plutarco em *Alcibíades* 19-22.

χάριν ζητεῖ καὶ τέρψιν, ὅταν τῆς περὶ τὸ σῶμα θεραπείας καὶ ἀσχολίας ἀπαλλαγῶμεν.

Como consequência, também os banquetes concederam um lugar aos mimos, às paródias e aos que representam Menandro, não porque “afastem algum sofrimento físico do corpo”, nem porque provoquem “no corpo um movimento suave e agradável”, mas porque o amor aos espectáculos e ao saber que existe por natureza na alma de cada um busca uma recompensa e satisfação próprias, assim que nos libertamos dos cuidados e das preocupações do corpo.

Alude-se a mimos, paródias e representações de Menandro, que imaginamos, nos três casos, corresponderem a performances breves, preparadas e adequadas ao ambiente simpótico, respondendo ao que Plutarco considera ser uma afeição própria da alma de todos e de cada um. Estes momentos dramáticos, da responsabilidade, ao que tudo indica, do anfitrião – que convidaria os artistas para entreter os seus companheiros de leito, depois da refeição e durante a bebida (παρὰ πότον) –, têm necessariamente que ser entendidos como distintos do espectáculo teatral clássico grego ou romano, por definição um evento cívico colectivo. Devemos estar a falar de pequenas companhias itinerantes, frequentes desde o Período Helenístico, especializadas precisamente neste tipo de apresentações, mais breves e circunstanciais¹¹.

¹¹ Para um estudo sobre os mimos e a pantomima, com a tradução das principais fontes antigas, vide Csapo – Slater 1995 369-389.

É sobretudo na questão oitava do livro VII, a mesma que servirá de mote para o estudo das considerações mais demoradas de Plutarco sobre a dança, que encontramos a discussão de dois aspectos centrais da performance dramática. Aqui se discute “quais as diversões mais apropriadas para o banquete” (τίσι μάλιστα χρηστέον ἀκροάμασι παρὰ δεῖπνον), pelo que, uma vez mais se recorde, estamos no mais perfeito âmbito da discussão das *simpotika*, dos assuntos que directamente dizem respeito à pragmática do banquete.

Primeiro, um sofista anónimo, que toma parte na discussão, alude à prática da representação de diálogos platónicos (711C):

ἴστε γάρ' εἶπεν ὅτι τῶν Πλάτωνος διαλόγων διηγηματικοί τινές εἰσιν οἱ δὲ δραματικοί· τούτων οὖν τῶν δραματικῶν τοὺς ἐλαφροτάτους ἐκδιδάσκονται παῖδες ὥστ' ἀπὸ στόματος λέγειν· πρόσεσι δ' ὑπόκρισις πρέπουσα τῷ ἦθει τῶν ὑποκειμένων προσώπων καὶ φωνῆς πλάσμα καὶ σχῆμα καὶ διαθέσεις ἐπόμεναι τοῖς λεγομένοις. ταῦθ' οἱ μὲν αὐστηροὶ καὶ χαρίεντες ἠγάπησαν ὑπερφυῶς, οἱ δ' ἄνανδροι καὶ διατεθρυμμένοι τὰ ὦτα δι' ἀμουσίαν καὶ ἀπειροκαλίαν, οὓς φησιν Ἀριστόξενος χολὴν ἐμεῖν ὅταν ἐναρμονίου ἀκούσωσιν, ἐξέβαλλον· καὶ οὐ θαυμάσαιμ' ἄν, εἰ τὸ πάμπαν ἐκβαλοῦσιν· ἐπικρατεῖ γὰρ ἡ θηλύτης·

“Sabei, pois” – continuou ele – “que, dos diálogos de Platão, alguns são narrativos e outros dramáticos. Ora, entre os dramáticos, os escravos estudam os mais fáceis, de forma a dizê-los de memória. É costume deles fazer uma representação adequada ao carácter das personagens

imitadas, com modelação de voz, gestos e disposição que se adaptem às palavras. As pessoas sérias e cultas aplaudiram esta novidade com grande entusiasmo, enquanto os efeminados e os que tinham tapado os ouvidos por ignorância e incompreensão – aqueles que, como refere Aristóxeno, vomitam bílis quando ouvem algo harmonioso – o teriam expulsado. E não me admiraria se o tentassem expulsar de facto, pois é o gosto efeminado que domina”.

Antes, começara por dizer que esta prática é recente (νεωστί) e, talvez por isso, ainda não tinha sido aceite pela maioria (711B). Com efeito, Ateneu (381F-382A) também transmite essa modalidade de entretenimento simpótico, todavia num tom bastante mais disfórico do que aquele que é usado pelo sofista no banquete plutarquiano¹². Considera Teodorsson (ad loc.) que, muito provavelmente, o nível destas performances teria decrescido ao longo do século II da nossa era – e daí a razão do parco apreço de Ateneu –, ou mesmo que esse entretenimento nunca teria colhido a aceitação geral, sendo visto como diletantismo e algo vulgar já no tempo de Plutarco. Na verdade, a resposta de Filipo ao sofista, na continuação do texto – não mais do que a mostra de desagrado e ofensa pela sugestão da presença dessas representações de Platão no banquete, tanto que nem merece um contra-argumento (711D) – parece poder ser lida como a opinião geral da elite culta

¹² Comentando o desempenho dos escravos na dramatização de trechos do texto platónico, Xenofonte refere, no passo citado, que os convivas ficavam aborrecidos, que o próprio Platão era constantemente ofendido e, no limite, os banquetes promovidos por esse anfitrião iam perdendo simposiastas.

do tempo de Plutarco (e do próprio), que se recusa a aceitar que o mestre da Academia seja misturado com o vinho e as sobremesas, sobretudo por intermédio da acção artística de escravos.

O que sabemos, afinal, acerca destes momentos dramáticos centrados no texto de Platão? Plutarco, no passo que estamos a comentar, constitui a mais antiga referência a esta distinção entre os diálogos narrativos (διηγηματικοί) e os dramáticos (δραματικοί), que voltaremos a encontrar em Diógenes Laércio (3.50), autor que acrescenta, a estas duas categorias, uma terceira: a dos que considera serem diálogos mistos (μεικτούς). Não se sabe, em rigor, qual o autor que primeiro procedeu a esta categorização dos diálogos platónicos, mas ela deve, de qualquer modo, ser bastante anterior a Plutarco¹³, que parece usá-la de maneira informal, para mais ao colocá-la na boca do sofista, neste momento o representante da opinião errada. Não respondendo de forma alguma à demanda da originalidade desta distinção, não podemos deixar de apontar um aspecto curioso. Diógenes Laércio (3.5) transmite-nos uma anedota segundo a qual Platão, estando prestes a submeter a concurso, nas Grandes Dionísias, um conjunto de tragédias, terá encontrado Sócrates no caminho e, depois da conversa com o mestre, decidiu regressar a casa e queimar as suas obras dramáticas. À parte a veracidade da história – que é, regra geral, o factor menos importante deste tipo de anedotas –, ela terá certamente sido criada para

¹³ Proclo (*in R.* 1.14.18) atribui a distinção ao próprio Platão, mas não é possível confirmar essa sua teoria.

justificar, *a posteriori*, as inegáveis marcas dramáticas dos diálogos platônicos¹⁴, podendo assim confirmar a antiguidade da distinção de que falamos. Sobretudo no que diz respeito aos banquetes de sábios, a representação de Platão terá surgido com o intuito de fundir, num mesmo espaço-tempo, a filosofia e o divertimento. Mas a moda, como se viu, não colheu boa adesão, e cedo terá sido entendida como algo pedante e disfuncional, uma prática simultaneamente pouco divertida e pouco séria, indigna do mestre e dos que se intitulam seus seguidores ou admiradores.

Adiante, na mesma questão, Diogeniano refere-se à presença de outros divertimentos nos banquetes, adotando, a início, uma postura radical, quando afirma lapidarmente que “há que cortar na maioria das diversões” (711E). Num primeiro momento, fala de tragédia e de dança – também ela, como analisamos no capítulo seguinte deste volume, de índole dramática –, justificando as suas razões (711E).

Condenada, neste contexto, por não ser adequada ao simpósio (οὐ πάνυ τι συμποτικόν), devido sobretudo à seriedade do seu assunto e ao tom lamentoso – aspectos vistos como impedimento ao bom-humor que deve vigorar nesse tipo de reuniões –, a tragédia, com a visão negativa que sobre ela tem Plutarco, parece neste ponto ser interpretada de um ponto de vista platónico¹⁵.

¹⁴ Kahn 1996 36 entende que a anedota explica a nova forma de diálogo usada por Platão, o *logos Sokraticos*, ao apresentar o filósofo como detentor da técnica de um Sófocles ou de um Eurípides, que apenas optou por se exprimir numa forma literária diferente.

¹⁵ Cf. Pl. *Cra.* 408c, *Grg.* 502b, *Smp.* 194b, *Lg.* 659a-c,

Quanto à comédia¹⁶, de que fala Diogeniano algumas linhas abaixo (711F-712D), a sua apreciação obedece aos mesmos critérios de utilidade e adequação ao espírito do banquete, que se quer simultaneamente lúdico e pedagógico:

τῶν δὲ κωμῳδιῶν ἢ μὲν ἀρχαία διὰ τὴν ἀνωμαλίαν ἀνάρμοστος ἀνθρώποις πίνουσιν· ἢ τε γὰρ ἐν ταῖς λεγομέναις παραβάσεσιν αὐτῶν σπουδὴ καὶ παρρησία λίαν ἄκρατός ἐστι καὶ σύντονος, | ἢ τε πρὸς τὰ σκώμματα καὶ βωμολοχίας εὐχέρεια δεινῶς κατάκορος καὶ ἀναπεπταμένη καὶ γέμουσα ῥημάτων ἀκόσμων καὶ ἀκολάστων ὀνομάτων·

Quanto às comédias, a antiga, não é conveniente aos homens que bebem por ser heterogénea. De facto, nas suas chamadas parábases, a seriedade e a franqueza é de tal ordem, que se tornam demasiado violentas e tensas. Além disso, a tendência para o gracejo e para a galhofa é extraordinariamente exagerada, sendo descaradamente indecente e carregada de palavras e frases impróprias e licenciosas.

Excesso de erudição e tendência para o gracejo fácil, com recurso a linguagem indecente, são pois dois extremos de uma mesma caracterização que torna

700d-701b, 876f; Ps.-Pl. *Min.* 321a.

¹⁶ Diversos estudiosos se debruçaram sobre a opinião de Plutarco em relação à comédia, sobretudo neste ponto e no tratado *De Aristophanis et Menandri Comparatio*. Destaquem-se os seguintes trabalhos: Ussher 1977 71-79, Aguilar 1997 3-28, Zanetto 2000 319-333.

a comédia antiga dos Gregos inapropriada para o banquete. Quanto ao primeiro argumento, explica-o Diogeniano de forma paródica, imaginando que, perante as referências concretas do texto cómico – por exemplo, as frequentes sátiras a figuras políticas de relevo¹⁷ –, este reclama a presença constante de um gramático que as explique aos convivas, transformando-se desse modo o simpósio numa escola, e não num lugar de divertimento (712A).

Por oposição, a Comédia Nova (712B-C) – de início tomada globalmente, mas logo identificada com o paradigma de Menandro – é alvo dos maiores elogios. Primeiro porque a frequência de cenas desse comediógrafo nos banquetes ao tempo é tal¹⁸ que justifica

¹⁷ Na *Comp. Arist. et Menand.* (844F) e na vida de Péricles (13.11, 24.6, 30.4) Plutarco ataca Aristófanes pelas insinuações relativas a Péricles e Aspásia. Condena a linguagem aristofânica como sendo vulgar, grosseira e indecente; por contraste, surge Menandro, que temperava com medida “um sal abundante com gracejos”. O Queronense parece seguir, a este nível, as considerações de Platão sobre a comédia, para quem os poetas cómicos e iambógrafos deviam ser proibidos de fazer imitação paródica de qualquer cidadão, sendo, nesse caso, condenados à expulsão do país ou ao pagamento de três minas ao deus patrono do concurso cénico em causa (*Lg.* 934d-936a).

¹⁸ Menandro terá tido grande difusão no repertório dos banquetes privados, a julgar pelo testemunho do próprio Plutarco: *QC* 5 prooem. (673B), 7.5.4 (706D), 7.8.3-4 (712B-D); *Comp. Arist. et Menand.* 4 (854D). Mesmo num papiro de Menandro (*P. Oxy.* 3705), com as suas anotações musicais, se percebe que teria tido como destino provável um banquete. Vide Perusino 1995 151-157. A outro nível, o da iconografia, a expressiva quantidade de frescos e mosaicos, sobretudo entre os séculos I a.C. e I d.C., que ilustram cenas de comédias suas, em casas privadas e edifícios públicos, provam a divulgação do seu teatro por todo o Império. Vide, a propósito, Neiiendam 1992 63-93.

a afirmação, em tom cómico e exagerado, de que ela “está de tal modo integrada nos banquetes que poderíamos controlar melhor um banquete sem vinho do que sem Menandro” (712B). As principais valências do novo modelo cómico são pois o estilo “agradável e simples” do discurso (ἡ λέξις ἡδεῖα καὶ πεζή), o proveito e deleite decorrente das suas máximas (γνωμολογίαι τε χρησταὶ καὶ ἀφελεῖς), capazes de moldar até os caracteres mais austeros (ὑπορρέουσαι καὶ τὰ σκληρότατα τῶν ἠθῶν). Consequência de tudo isto é a finalidade de qualquer banquete (712B-C):

ἢ τε τῆς σπουδῆς πρὸς τὴν παιδιὰν ἀνάκρασις ἐπ’ οὐδὲν ἂν πεποιῆσθαι δόξειεν ἀλλ’ ἢ πεπωκότων καὶ διακεχυμένων ἡδονὴν ὁμοῦ καὶ ὠφέλειαν.

Com efeito, a mistura do sério e do cómico parecia não ter outra finalidade senão a de combinar prazer e utilidade para que os homens relaxassem durante o vinho.

Plutarco, por quem neste momento fala Diogeniano, continua a sua análise num tom marcadamente moralista, centrando-se, em específico, no erotismo próprio da comédia (712C), que, no caso de Menandro, privilegia a relação conjugal em detrimento da pederastia e da união sexual com prostitutas – a apologia central, por exemplo, do *Diálogo sobre o Amor*. Trata-se de agradar, no fundo, aos sábios e aos que estão ébrios, sendo agradável para os primeiros, e compreensível para os segundos (712B: μήθ’ ὑπὸ νηφόντων καταφρονεῖσθαι μήτ’ οἴνωμένους ἀνιᾶν).

Na busca de um teatro que, como as demais actividades lúdicas, deve moralizar, Plutarco, na *Comp. Arist. et Menand.* (853 sqq.) segue de perto aquela que era já a opinião de Aristóteles quanto à comédia aristofânica: que apenas um homem sem formação (ἀπαίδευτος) podia apreciar as piadas da comédia antiga (Arist. *E.N.* 1128a 17 sqq.). Neste tratado, do qual apenas conservamos o que parece ser um resumo, critica Plutarco a linguagem de Aristófanes, com a sua vulgaridade, grosseria e indecência, às quais muito raramente recorre Menandro; a mistura de elementos trágicos e cómicos, elevados e prosaicos; o uso incorrecto dos diferentes registos linguísticos pelas personagens, não levando em conta o seu estatuto social, disposição ou idade. Todas essas “nódoas”, considera o narrador, não são detectáveis em Menandro, capaz de um uso tal da linguagem que se torna adequado a qualquer natureza, disposição e idade. E conclui que Aristófanes não agrada nem ao vulgo nem à gente sensata – comparando a sua poesia a uma prostituta velha – ao passo que Menandro se afigura encantador ao gosto de todos.

Mais do que pela contabilização das citações¹⁹ de

¹⁹ Zanetto 2000 319 sqq. contabilizou 176 citações cómicas em toda a obra de Plutarco, 87 da Comédia Antiga, 76 da Comédia Nova (inclui Comédia Média) e 13 de atribuição incerta. Destas, 56 constam nas *Vitae* (45 da comédia antiga, 9 da comédia nova, 2 incertas) e 120 dos *Moralia* (42 da antiga, 67 da nova, 11 incertas). Assim concluiu que nas *Vitae* predomina a comédia antiga, e nos *Moralia* a comédia nova, o que parece corroborar a função moralizante que o Queronense julgava dever ser a do teatro cómico. Quanto aos poetas cómicos mais citados, Aristófanes surge 42 vezes (13 nas *Vitae*, 29 nos *Moralia*) e Menandro 47 vezes (2 nas *Vitae*, 45 nos *Moralia*), uma diferença demasiado insignificante quanto

um e de outro tipo de comédia grega, é pela sua valorização desvelada que se depreende, de forma inequívoca, a preferência de Plutarco pela Comédia Nova e, dentro desta, por Menandro, o que nos permite concluir como é a função moralista a que mais directamente determina a escolha dos divertimentos a aceitar num banquete de homens sábios ou que aspiram a sê-lo. E assim, a opinião de Diogeniano – que o sofista iria rebater com a defesa e citação de Aristófanes, não fosse interrompido por Filipo – parece ser também a de Plutarco, que, na *Comp. Arist. et Menand.* (854C), pergunta mesmo “por que razão deve um homem formado ir ao teatro senão para uma produção de Menandro?”.

Em seguida, ainda na mesma questão oitava do livro VII, é o narrador quem trata, brevemente, de duas modalidades de uma mesma realidade dramática sobremaneira importante no mundo do espectáculo helenístico e romano – os mimos. A par da pantomima, eram estas as duas formas dramáticas predominantes em ambas as esferas pública e privada no período imperial. Ao que nos é dado saber, os mimos representavam, cantavam e dançavam sem máscara, individualmente ou em grupos, versando sobre temas realistas, cómicos, sentenciosos e, por vezes, mesmo vulgares. Por seu turno, os actores de pantomima, usando máscaras, representavam e dançavam, mas não cantavam, dedicando-se a temas essencialmente mitológicos. Daí que seja passivo considerar aqueles os sucessores da

à contabilidade geral, mas reveladora no tocante à distribuição das ocorrências pelas *Vitae* e pelos *Moralia*, saindo uma vez mais Menandro vencedor entre os escritos morais.

comédia, e estes da tragédia. O narrador fala de dois tipos de mimos, distinguidos sobretudo quanto à sua natureza e duração (712E-F):

‘οὐκοῦν’ ἔφην <ἐγώ> ‘μῖμοί τινές εἰσιν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν· ἀρμόζειν δ’ οὐδέτερον οἶμαι συμποσίῳ γένος, τὰς μὲν ὑποθέσεις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχορήγητον, τὰ δὲ παίγνια πολλῆς γέμοντα βωμολοχίας καὶ σπερμολογίας οὐδὲ τοῖς τὰ ὑποδήματα κομίζουσι παιδαρίοις, ἂν γε δὴ δεσποτῶν ἢ σωφρονούντων, θεάσασθαι προσήκει· οἱ δὲ πολλοὶ καὶ γυναικῶν συγκατακειμένων καὶ παίδων ἀνήβων ἐπιδείκνυνται μιμήματα πραγμάτων καὶ λόγων, ἃ πάσης μέθης ταραχωδέστερον τὰς ψυχὰς διατίθησιν.

Bem – comecei eu – há alguns mimos, aos quais as pessoas chamam “representação de narrativas” e outros chamam “farsas”, mas acho que nenhum dos tipos está ajustado ao banquete. Primeiro, as narrativas pela duração da sua acção e pelo seu alto custo; as farsas, como estão carregadas do escárnio e da vulgaridade da baixa comédia, não devem sequer ser vistas pelos escravos que nos trazem as sandálias, se os donos forem prudentes. A maioria, porém, mesmo quando estão recostados com as esposas e crianças pequenas, oferecem representações de acções e palavras que perturbam mais as almas moderadas do que qualquer bebedeira.

Entende Teodorsson (ad loc.) que os παίγνια deveriam ser representados apenas por um ou dois actores, ao passo que as ὑποθέσεις seriam performances com um aparato cénico mais complexo, ressaltando o facto de, segundo alguns testemunhos (e.g. Pl. *Lg.*

816e), a primeira designação poder também aplicar-se a peças mais longas. Plutarco condena, em relação às segundas, precisamente a sua duração e os elevados custos de produção (διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχορήγητον), e, das primeiras – acusação semelhante à que dirigira Diogeniano à Comédia Antiga, como vimos acima – o seu tom vulgar e insultuoso. Os entraves à presença no banquete deste tipo de mimos, de carácter acentuadamente cómico, são então, essencialmente e uma vez mais, de índole moral, na medida em que não cumprem a função de moldar a alma dos convivas e de a amansar, da mesma maneira que o vinho, se em excesso, tampouco fomenta a *philia* entre os que bebem e se divertem juntos.

A própria necessidade de justificar a exclusão ou inclusão dos diferentes registos dramáticos no banquete autoriza-nos a reconhecer, em relação a todas as modalidades abordadas, a sua frequência nesse tipo de eventos, sobretudo nos mais abastados. Bem assim, a discussão final dos mimos parece provar a existência, a nível profissional, de companhias especializadas na actuação em banquetes e outras cerimónias menores, tanto de carácter privado como público. Plínio-o-Moço, por exemplo, confirma em diversos passos a presença da comédia nos banquetes²⁰, e, em determinado momento, explica esse facto com a necessidade – muito cara a Plutarco – de que o simpósio se transforme numa mistura de prazer e aprendizagem²¹.

²⁰ E.g. *Ep.* 1.15.2, 9.17.3, 9.36.4.

²¹ *Ep.* 3.1.9: *Adponitur cena non minus nitida quam frugi, in argento puro et antiquo; sunt in usu et Corinthia, quibus delectatur*

A posição do Queronense face ao teatro no banquete tem pois que ser entendida, em certa medida, como a reacção de um conservador e moralista perante o excesso que tomava conta dos festins imperiais, mas também como reflexo da inscrição da obra na antiga tradição dos banquetes filosóficos, à qual Plutarco quer adequar o seu *logos simpotikos*.

2. UM PEZINHO DE DANÇA COM PLUTARCO

O simpósio antigo era um evento social rigorosamente encenado em que homens de classe elevada bebiam, conversavam e se divertiam em conjunto. Precisamente no que a esta última faceta diz respeito, a da conversa e discussão após a refeição, durante o vinho, os diferentes registos semióticos que nos servem de testemunho – e referimo-nos, sobretudo, à literatura e à pintura²² – não deixam dúvidas quanto à importância dada a elementos outros que não o simples acto de comer e beber. A música e a poesia, formas de arte indissociáveis, e com elas a dança, marcariam presença nos banquetes mais elaborados da Antiguidade.

nec adficitur. Frequenter comoedis cena distinguitur, ut uoluptates quoque studiis condiantur.

²² Henderson 2000 6 estabelece e desenvolve três grupos de testemunhos sobre o *symposion* grego: poesia de banquete, pintura de vasos (alguns deles para uso no mesmo banquete) e vestígios arqueológicos de salas de banquete. Atrevemo-nos a levar em conta um outro conjunto de testemunhos, os frescos – tanto gregos como romanos – que, ainda que degradados, chegaram ao nosso conhecimento.

No que à literatura diz respeito, conservamos fragmentos de poemas compostos para serem executados em banquetes, pelo menos desde o século VII a.C, sendo os mais conhecidos os nomes de Alceu e Anacreonte.²³ No entanto, já na *Odisseia* (8.72-95) lemos aquela que é, provavelmente, a mais antiga descrição ocidental de um banquete aristocrático²⁴, oferecido por Alcínoo ao recém-chegado Ulisses. Nesta reunião, um aedo canta os inícios da guerra de Tróia, motivo que leva o herói às lágrimas. De qualquer modo, é talvez em Heródoto (6. 129) que encontramos o testemunho mais antigo de convivas que não só apreciavam a arte de bailarinos como dançavam, eles próprios, movidos pelo vinho e pelos convites dos artistas. Neste passo, relata-nos o historiador o banquete nupcial oferecido por Clístenes, destinado a escolher um esposo para a sua filha entre os pretendentes. Hipoclides, um deles, pede a uma flautista que o acompanhe numa dança trágica (ἐμμέλεια) e, fazendo entrar uma mesa, sobre ela executa em seguida passos de dança lacónicos (de índole guerreira) e áticos (de cariz cómico). Relacionando-se com uma forma arcaica de reunião social, marcadamente aristocrática, ambos os exemplos devem ser entendidos como antepassados do tipo de simpósio que encontramos nas *QC* de Plutarco.

²³ Sobre a lírica simpótica, vide Vetta 1983 e Henderson 1997. Bowie 1986 34 confere destaque ao *symposion* enquanto espaço de recitação elegíaca, considerando-o mesmo o antecedente da circunstância de festival.

²⁴ Note-se que, no texto homérico a que estamos a reportar-nos, o termo usado para designar o banquete é δαίς, não συμπόσιον.

Um outro exemplo pode ainda acrescentar-se, o desse banquete narrado por Xenofonte (*Smp.* 2.15-23). A dado momento, um rapaz começa a dançar (ἐκ τούτου ὁ παῖς ὠρχήσατο) e os restantes convivas, entre os quais se conta o próprio Sócrates, tentam imitá-lo, num momento de forte humorismo. Neste texto – que Plutarco deveria conhecer bastante bem –, a dança é tomada como mero exercício (καλῶς γυμνάζει καὶ τὰ ἐμὰ ὀρχήματα), não dando azo a uma discussão filosófica, até porque o próprio Sócrates se confessa um mau dançarino. De qualquer modo, a coloquialidade da situação permite-nos depreender a frequência das mostras de dança nos banquetes.

Finalmente, uma série de passos dos *Anacreontea*, conjunto de poemas de difícil datação, mas que terão sido compostos entre o séc. II a.C. e o séc. VI d.C., exprimem bem o lugar da dança no programa lúdico que teria lugar no momento da bebida, depois da refeição. É o que se passa, por exemplo, no poema 43 da colectânea (vv. 4-7): “Ao som da lira, uma moça/ abonada de ancas, de cabelos entrançados/ de hera, segurando o tirso,/ em todo o seu esplendor dança.”²⁵ Pela sua arte e pela dos poetas que o imitaram, Anacreonte passaria a significar, por autonomasia, a poesia de banquete, o cenário de grande parte dos seus poemas. E é nesse espaço que Eros, o vinho, a música e as danças, entre convivas coroados

²⁵ Além do poema citado, referem a dança, ao que tudo indica em ambiente simpótico, as composições com os números 2, 15, 38, 40, 42, 47 e 59. Nós próprios traduzimos os *Anacreontea*: C. A. M. Jesus (2009), *Anacreontea. Poemas à maneira de Anacreonte*. Coimbra.

de flores, ocupam um lugar de destaque. Uma diferença gritante deve, no entanto, ficar clara: estes poemas não denotam qualquer espécie de preocupação com a justa-medida e a moderação, estando por isso distantes do moralismo inerente ao texto plutarquiano.

Testemunho igualmente rico nos fornecem os vasos gregos. Além de serem, muitos deles, utensílios de uso corrente no banquete, era comum ilustrarem cenas simpóticas, ora mitológicas, ora do quotidiano²⁶. E também os espaços físicos onde estas reuniões tinham lugar eram, amiúde, decorados com motivos conviviais. O mais conhecido é talvez aquele que ficou conhecido como Túmulo do Nadador, em Pesto, na realidade uma sala de banquetes dos inícios do século V a.C. As pinturas das quatro paredes envolventes formam como que um friso onde vemos convivas, serventes e um *komos* composto por um flautista e outros artistas que, como parece plausível, poderiam executar uma dança²⁷.

A discussão e ilustração do cenário de um banquete grego que até aqui levámos a cabo justifica-se porquanto os ambientes simpóticos que Plutarco criou (ou recriou, nunca o saberemos) nos nove livros das *QC* são, propositadamente, gregos. Inspirados na *etiqueta* dos banquetes de sábios de Platão, Xenofonte e outros que não nos chegaram, os convívios

²⁶ Para a visualização de três exemplos, claramente relacionados com banquetes, vide Lawler 1964 119-120.

²⁷ Também no período romano as paredes das salas de banquete eram decoradas com pinturas alusivas a esse evento, do que é exemplo a Casa do Triclínio de Pompeia. Vide, a este respeito, Dunbabin 2003 52-60 e estampas I-III.

plutarquianos procuram imitar a maneira grega de comer, beber e entreter-se. Nestes contextos festivos, onde a filosofia se mistura com questões mais triviais, a todo o momento convocadas, o canto e a dança fariam parte do programa de divertimento pós-refeição. Não nos é dado usufruir, contudo, de nenhuma descrição pormenorizada de um baile no texto plutarquiano, excepção feita à alusão a um concurso de dança que terá decorrido antes do banquete oferecido por Amónio (livro IX, questão 15), de que adiante falaremos. Com os seus interlocutores, prefere discutir estas performances, quais as suas modalidades e quais as mais indicadas para um banquete de homens sábios, servindo-se a todo o momento da opinião autorizada dos dois maiores autores gregos que sobre o assunto se pronunciaram: Platão e Xenofonte.

É logo no livro I (614 D-E) que surge o tema da dança, quando se discute qual deve ser o tom das arengas filosóficas num banquete. Serve a dança para estabelecer a seguinte metáfora:

ὥσπερ γὰρ τὰ σώματα πινόντων δι' ὀρχήσεως καὶ χορείας
 νενόμισται σαλεύειν, ἂν δ' ὀπλομαχεῖν ἀναστάντας ἢ
 δισκεύειν ἀναγκάζωμεν αὐτούς, οὐ μόνον ἀτερπὲς ἀλλὰ
 καὶ βλαβερὸν ἔσται τὸ συμπόσιον, οὕτω τὰς ψυχὰς αἱ μὲν
 ἔλαφραὶ ζητήσεις ἐμμελῶς καὶ ὠφελίμως κινουῦσιν [...].

É que, como é costume que os corpos dos que bebem se balancem pela música e pela dança, mas se os forcamos a que, de pé, manejem as armas ou lancem o disco, o banquete há-de ser não só desagradável mas também nocivo, do

mesmo modo as indagações leves excitam harmoniosamente e com proveito os espíritos...

O texto que transcrevemos prova, sem mais, a frequência da introdução da dança em banquetes; só assim se compreende que o assunto seja recuperado como exemplo de algo comum. Não obstante, podemos já vislumbrar como, também no que respeita à dança, a moderação será uma preocupação séria de Plutarco. Ela não pode, por conseguinte, gerar confusão nem desviar os convivas do caminho da rectidão, sob pena de o banquete se tornar “desagradável e nocivo” (οὐ μόνον ἀτερπὲς ἀλλὰ καὶ βλαβερὸν), do mesmo modo que a filosofia não deve comprometer a boa disposição do momento, se for demasiado profunda²⁸.

Mais adiante, no livro VII (705A), quando se discute sobre a boa e a má música, a dança vem de novo à conversa, por analogia, quando Calístrato distingue entre pazes do corpo e pazes da alma:

οὐδὲν οὖν ὁρῶ τὰς τοιαύτας ἡδονὰς ἴδιον ἐχούσας, <ἢ> ὅτι μόναι τῆς ψυχῆς εἰσιν, αἱ δ' ἄλλαι τοῦ σώματος καὶ περὶ τὸ σῶμα καταλήγουσιν· μέλος δὲ καὶ ρυθμὸς καὶ ὄρχησις καὶ ᾠδὴ παραμειψάμεναι τὴν αἴσθησιν ἐν τῷ χαίροντι τῆς ψυχῆς ἀπερείδονται τὸ ἐπιτερπὲς καὶ γαργαλίζον. ὅθεν οὐδεμία τῶν τοιούτων ἡδονῶν ἀπόκρυφος ἐστὶν οὐδὲ σκότους δεομένη καὶ τῶν τοίχων ‘περιθεόντων’, ὡς οἱ Κυρηναῖκοὶ λέγουσιν, ἀλλὰ καὶ στάδια ταύταις καὶ θεάτρα ποιεῖται, καὶ τὸ μετὰ πολλῶν θεάσασθαί τι καὶ ἀκοῦσαι ἐπιτερπέστερόν ἐστι καὶ

²⁸ Sobre esta matéria, vide, neste volume, as páginas 63-65.

σεμνότερον, οὐκ ἀκρασίας δήπου καὶ ἡδυπαθείας ἀλλ' ἔλευθερίου διατριβῆς καὶ ἀστείας μάρτυρας ἡμῶν ὅτι πλείστους λαμβανόντων.

Por isso, não vejo como tais prazeres possam ter algo de especial, exceto aqueles que estão relacionados com a alma, já que os outros estão associados ao corpo e com ele se esgotam. Por outro lado, a música, o ritmo, a dança e o canto excedem os sentidos, apoiando o seu encanto e deleite no agrado da alma. É por isso que nenhum de tais prazeres está oculto nem precisa das trevas nem de muros “que o limitem”, como dizem os Cirenaicos, antes se constroem para eles estádios e teatros. Deste modo, contemplar e ouvir alguns deles com larga companhia é mais agradável e impressionante, pois reunimos o maior número possível de testemunhas, não para a intemperança e sensualidade, mas para um livre e cívico entretenimento.

Se os prazeres do corpo são provenientes dos órgãos de percepção, da vista e da audição provêm esses outros, os da alma, que ultrapassam em muito o plano do sensível, pelo que estão, de igual modo, livres de exageros. E, neste último grupo, se incluem a música e a dança. Não concorda Lâmprias, reconhecendo aos prazeres da alma um verdadeiro poder encantatório que, investindo sobre a razão e o bom-senso, levam os homens a exageros, à imoderação (ἀκρασία) e à perda de razão (ἄγνοια).

Provada que está a necessidade de fruição moderada de todos os prazeres, nos banquetes como em todos os momentos da vida, na questão oitava do

mesmo livro VII (711E-F) discute-se, como vimos na secção anterior, precisamente quais os divertimentos que devem integrar um banquete, tendo pois que nos situar, de novo, no âmbito das discussões sobre a etiqueta desse tipo de reuniões.

ἀποπέμπω δὲ τῆς ὀρχήσεως τὴν Πυλάδειον, ὀγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον οὔσαν· αἰδοῖ δὲ τῶν ἐγκωμίων ἐκείνων, ἃ Σωκράτης περὶ ὀρχήσεως διῆλθε, δέχομαι τὴν Βαθύλλειον αὐτόθεν πέζαν τοῦ κόρδακος ἀπτομένην, Ἥχοῦς ἢ τινος Πανὸς ἢ Σατύρου σὺν Ἐρωτικωμάζοντος ὑπόρχημά τι διατιθεμένην.

Dispensó também a dança de Pílates, por ser exuberante, sentimental e com muitas personagens; mas, por respeito ao famoso encómio de Sócrates à dança, eu aceitarei aqui o Batileio, passo próximo do córdax, por representar a pantomima de Eco, ou de algum Pan ou Sátiro a banquetear-se com Eros.

No seguimento da apresentação da tragédia como imprópria para os banquetes, assunto que discutimos no capítulo anterior, defende Diogeniano a exclusão da designada dança de Pílates mas aceita, por seu turno, a inclusão do passo Batileio, um ritmo autóctone que o próprio define como sendo muito semelhante ao córdax grego. Com estes dois registos estamos, de facto, no âmbito da pantomima trágica romana, aqui tomada do ponto de vista dos movimentos de baile executados pelos seus artistas, razão pela qual apreciamos o assunto neste capítulo dedicado à dança.

De Pílades (séc. I a.C.) sabemos que era natural da Cilícia e que reformou a pantomima trágica, tornando-a mais vistosa e emocional, para tal recorrendo a uma coreografia mais sofisticada e a um maior número de dançarinos²⁹. Suetónio (*Aug.* 45.4) refere que o mesmo Pílades, juntamente com Bátilo, deu uma nova forma à pantomina latina, passando ambos a ser identificados como fundadores da “dança itálica”³⁰. Ateneu, a fonte mais detalhada de que dispomos para a definição de ambos os registos, refere-se à dança de Pílades de forma textualmente muito próxima da de Plutarco, o que denuncia que as fontes de ambos os autores terão sido as mesmas – Seleuco e Aristonico, segundo informação do próprio Ateneu; quanto ao passo Batileio, descreve-o, como também faz Plutarco, muito semelhante ao córdax, conjugado com danças satíricas (20e):

τῆς δὲ κατὰ τοῦτον ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρῶτος εἰσηγητῆς γέγονε Βάθυλλος ὁ Ἀλεξανδρεὺς, ὃν φησι παντομίμους ὀρχήσασθαι Σέλευκος. τοῦτον τὸν Βάθυλλον φησιν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην, οὗ ἔστι καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκιννις (διὸ καὶ οἱ σάτυροι σικιννισταί), ἧς εὐρετῆς Σίκιννός τις βάρβαρος. οἱ δὲ φασιν ὅτι Κρῆς ἦν ὁ Σίκιννος. ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὄρχησις ὀγκώδης παθητικῆ

²⁹ Dois epigramas da *Antologia Grega* elogiam a arte de Pílades: 9. 248 e 16. 290.

³⁰ Vide Jory 1981 147-161.

τε καὶ πολυπρόσωπος, ἡ δὲ Βαθύλλειος ἰλαρωτέρα· καὶ γὰρ ὑπόρχημά τι τοῦτον διατίθεσθαι.

Quanto à dança propriamente dita, a que designamos de trágica, foi o seu primeiro introdutor Bátilo de Alexandria que, segundo Seleuco, dançava pantomimas. Este Bátilo, juntamente com Pílates, diz Aristonico – de quem se conserva um tratado sobre dança – que deram ambos forma à dança itálica, a partir da cómica (a que chamamos córdax), da trágica (a que chamamos *emmeleia*) e da satírica, dita *sikinnis* (e por isso é que os sátiros receberam o nome de *sikinnistai*), cujo inventor terá sido Sicino, um bárbaro; outros há, contudo, que afirmam que Sicino era cretense. Ora, a dança de Pílates era exuberante, sentimental e com muitas personagens, ao passo que a de Bátilo era mais divertida, uma vez que se assemelhava a uma espécie de hiporquema.

Já Ateneu estabelece uma distinção clara entre o estilo dos dois artistas, em especial pelo tom que os caracteriza – mais patético um, mais descontraído o outro –, razão pela qual também Plutarco parece distanciá-los, recusando o primeiro e aceitando o segundo. A explicação para tal pode de facto estar no texto de Ateneu que ainda agora citámos, que da dança de Bátilo diz ser “mais divertida” (ἰλαρωτέρα), uma valência que, na moral de Plutarco, tem que ser conjugada com pelo menos outras duas, a decência e a moderação. É que sabemos que Pílates ficou famoso por preferir a adaptação ao mimo dos temas mito-trágicos, e lembremos que, antes, Diogeniano tinha já excluído

a tragédia dos banquetes. Diga-se ainda que este interveniente, que discute toda a questão, deixa claro que apenas consente que o passo de Bátilo integre os banquetes dos sábios “por respeito ao famoso encómio de Sócrates à dança”. Imediatamente se percebe a alusão ao texto de Xenofonte (*Smp.* 2. 16-19) onde, contudo, estão apenas em causa os efeitos benéficos da dança sobre o corpo, enquanto exercício físico; nenhuma referência encontramos, no autor grego, às implicações morais da dança, preocupação exclusiva de Plutarco.

O que parece certo é que, quando falamos de dança nas *QC*, estamos a falar, em rigor, de pantomima, dessa forma de expressão dramática desprovida de palavras em que apenas os movimentos corporais, as atitudes e a caracterização das figuras, acompanhadas de música, permitem representar determinado episódio, normalmente do plano mitológico³¹. E é essa forma de arte complexa que será analisada a fundo no Livro IX, na última das questões, que versa sobre as partes da dança e as relações entre esta e a poesia. O contexto de convocação do assunto é simples: uma mostra de dança pírrica, oferecida aos convivas após o jantar, na qual Lâmprias, o irmão de Plutarco, tinha sido escolhido, juntamente com o treinador, para ser juiz, devido ao seu passado de dançarino de excelência³². Importa referir, desde já, que também este

³¹ Do grande número de títulos recentemente publicados sobre a pantomima, vide Lada-Richards 2007, Webb 2008 and Hall – Wyles 2008.

³² O texto diz claramente que se tratou de uma competição de crianças ou rapazes (τοῖς παισὶ νικητήριον ὀρχήσεως). Segundo alguns estudiosos, esse facto força-nos a concluir que também Lâmprias, no banquete em questão, devia ser um rapaz. Por este

estilo se insere no grupo das danças pantomímicas que parece ser o alvo da atenção plutarquiana. Com efeito, na sua origem, tratar-se-ia da representação mímica de uma luta, executada por dançarinos armados, o que constituiria, por si só, uma boa forma de entretenimento e exercício para os soldados³³. De Aristóxeno de Tarento (séc. IV a.C.), filósofo peripatético que escreveu sobre música e ritmo, conservamos um fragmento (103 Wehrli = cit. Athen. 630c) que define como seria esta dança nos seus primórdios:

(...) τρεῖς δ' εἰσὶ τῆς σκηνικῆς ποιήσεως ὀρχήσεις, τραγικὴ κωμικὴ σατυρικὴ. ὁμοίως δὲ καὶ τῆς λυρικῆς ποιήσεως τρεῖς, πυρρίχη γυμνοπαιδικὴ ὑπορχηματικὴ. καὶ ἔστιν ὁμοία ἢ μὲν πυρρίχη τῇ σατυρικῇ, ἀμφοτέραι γὰρ διὰ τάχους. πολεμικὴ δὲ δοκεῖ εἶναι ἢ πυρρίχη. ἔνοπλοι γὰρ αὐτὴν παῖδες ὀρχοῦνται. τάχους δὲ δεῖ τῷ πολέμῳ εἰς τὸ διώκειν καὶ εἰς τὸ ἡττωμένους “φεύγειν μηδὲ μένειν μηδ' αἰδεῖσθαι κακοὺς εἶναι...

... são três as danças da poesia cénica: a trágica, a cómica e a satírica. Em igual número de três as da lírica: a pírrica, a gímnica e a hiporquemática. Semelhante é a pírrica à satírica, ambas assentam em passos rápidos. Com efeito, os rapazes dançam-na armados. Na guerra é preciso que sejam rápidos para a perseguição e também, quanto aos vencidos, que corram e não parem ou sintam vergonha por ser covardes.

motivo, Teodorsson (ad loc.) pensa que este banquete terá tido lugar em 66 ou 67 da nossa era. Parece-nos, ainda assim, que a conclusão é forçada.

³³ A essa sua função alude Xenofonte (*An.* 6.1.5-13).

A dança terá, progressivamente, abandonado a sua conotação guerreira, o que parece implícito no passo que estamos a comentar onde, aos vencedores, se oferece mesmo um bolo como prémio. Ela seria ainda, isso sim, parte importante no treino das escolas de luta, sobretudo entre os Espartanos. Nas outras zonas da Hélade ter-se-á transformado essencialmente numa dança dionisiaca, segundo o testemunho de Ateneu (631a-b), talvez o relato conservado que melhor ilustra esse passo, fortemente dramático, ao tempo de Plutarco:

ἡ δὲ πυρρίχη παρὰ μὲν τοῖς ἄλλοις Ἑλλησιν οὐκ ἔτι παραμένει· ἐκλιπούσης δὲ αὐτῆς συμβέβηκε καὶ τοὺς πολέμους καταλυθῆναι. παρὰ μόνοις δὲ Λακεδαιμονίοις διαμένει προγύμνασμα οὓσα τοῦ πολέμου· ἐκμανθάνουσί τε πάντες ἐν τῇ Σπάρτῃ ἀπὸ πέντε ἐτῶν πυρριχίζειν. ἡ δὲ καθ' ἡμᾶς πυρρίχη Διονυσιακὴ τις εἶναι δοκεῖ, ἐπιεικεστέρα οὓσα τῆς ἀρχαίας. ἔχουσι γὰρ οἱ ὀρχούμενοι θύρσους ἀντὶ δοράτων, προίενται δὲ ἐπ' ἀλλήλους καὶ νάρθηκας καὶ λαμπάδας φέρουσιν ὀρχοῦνται τε τὰ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ [τὰ περὶ] τοὺς Ἰνδοὺς ἔτι τε τὰ περὶ τὸν Πενθέα.

A Pírrica, no entanto, já não sobrevive entre os Gregos, e a par do seu declínio também as guerras cessaram. Já entre os Lacedemónios, e apenas entre eles, ainda subsiste; todos os rapazes em Esparta, a partir dos cinco anos, aprendem a dançar a pírrica. Nos nossos dias, a pírrica parece ser sobretudo dionisiaca, sendo mais respeitável do que a sua variante antiga. Com efeito, os dançarinos seguram tirsos em vez de lanças, atiram o nárteξ uns aos outros, levam tochas e dançam as peripécias de Díónisos e Índia, ou mesmo as de Penteu.

Vem a descrição de Ateneu provar que a dança pírrica se mantinha, mesmo no seu tempo, de índole mímica, representando agora não as batalhas dos homens, mas sim, preferencialmente, as histórias sempre conflituosas dos deuses e dos heróis, sobretudo as relacionadas com o culto dionisiaco. E terá sido com esta nova roupagem – que é essencialmente temática – que a assimilaram os Romanos.

Amónio, que até ao final do livro vai apresentar a sua teoria intersemiótica sobre a dança, defende que ela pode analisar-se em três parâmetros distintos mas complementares, três categorias que, uma vez mais, denunciam que o assunto em discussão é a dança pantomímica. São eles φορά, σχῆμα e δειξις, que não sem polémica podemos traduzir por “movimento” (ou “coordenação”), “figura” (ou “pose”) e “indicação” (747C)³⁴:

Ἔφη δὲ τρί' εἶναι, τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δειξις.
 ἢ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν,
 ὡς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων.
 ἔνταῦθα δ' αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσιν. φορὰς
 μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ <τὰς>
 σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν
 αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τινος Βάκκης
 σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἶδεσιν
 ἐπιμένωσι. τὸ δὲ τρίτον, ἢ δειξις, οὐ μιμητικὸν ἐστίν,
 ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων.

³⁴ O estudo demorado destes três conceitos e das suas implicações em termos de teoria de dança é levado a cabo por Lawler 1954 148-158.

Disse que eram três, o movimento, a pose e a indicação. “É que, com efeito, a dança é composta de movimentos e poses como o canto de sons e intervalos – e é por isso que as pausas são os limites dos movimentos. Ora, *phoras* é o que chamam aos movimentos, *skemata* às figuras e disposições, às quais conduzem os movimentos sempre que, tendo representado com o corpo a figura de Apolo, de Pan ou de alguma bacante, se mantem nestas poses, como na pintura. Quanto à terceira, a indicação, não é algo mimético, antes indicativo, com efeito, do que lhe subjaz.”

Como o poeta se serve de onomatopeias e metáforas para representar a realidade, também o dançarino recorre ao *movimento* e à *figura* (no sentido de pose ou postura física) para mimar qualquer situação ou narrativa³⁵. Quanto à δειξις, considerado um conceito não mimético (οὐ μιμητικόν ἔστιν), impõem-se algumas considerações adicionais. Lawer (1954 155-157), ao estudar as ocorrências do termo e de outros da mesma raiz, concluiu que eles denotam sempre um sentido mimético, o que nos leva a concordar com Teodorsson (ad loc.), para quem “Plutarch’s source may have been a treatise written by a musician or a rhetorician of Peripatetic outlook, who tried to describe dancing as an expressive for parallel to speech and analysable into basically the same elements as speech, as well as those of music”. De novo perguntamos: como deve o termo δειξις ser lido neste contexto concreto, o do texto de Plutarco? Parece, com efeito, que Amónio postula

³⁵ Platão não fazia distinção entre o *movimento* e a *figura*, entendendo sempre a dança como a arte de representar visualmente o discurso (Lg. 816), como também o fazia Aristóteles (Po. 1447a 24).

uma dança que seja imitação de determinada realidade, por via de movimentos ou figuras, ou simplesmente pela indicação estática dessa mesma realidade, apontando-a ao espectador. Ora, é esta última que considera ser uma modalidade não mimética da dança, na medida em que não há, em rigor, lugar a qualquer imitação. Exemplifiquemos, para uma derradeira clarificação: um dançarino (mimo ou pantomima) pode imitar a figura ou os movimentos de um cisne, ou, simplesmente, apontar para esse animal que, por acaso, tenha na sua proximidade.

É esta tripla comparação entre dança, poesia e pintura que leva Amónio a recuperar para o seu discurso um dos mais famosos apotegmas antigos sobre Simónides de Ceos (séc. VI a.C.), segundo o qual teria sido esse poeta o primeiro a desenvolver a comparação entre poesia e pintura. Nestes termos nos transmite Plutarco (*Glor. Ath.* 3. 346F) este promenor da tradição³⁶:

Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. ἄς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινομένας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ συγγράφουσιν.

Mas Simónides chama à pintura poesia silenciosa e à poesia pintura falante. Pois as acções que os pintores representam ao acontecerem, as palavras descrevem-nas em pormenor depois de terem acontecido³⁷.

³⁶ À mesma tradição alude o filósofo de Queroneia em *De aud.* 17F e *De ad. et am.* 58B

³⁷ Tradução de Ferreira 2005 159.

E com estas palavras vai Amónio, mais do que parodiar, contestar o citado apotegma (748A-B):

καὶ ὅλως ἔφη μεταθετέον τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν· <ταύτην γὰρ ἀρθῶς ἔστι λέγειν ποίησιν>σιωπῶσαν, καὶ φθεγγομένην ὄρχησιν [δὲ] πάλιν τὴν ποίησιν· † ὅθεν εἶπεν οὔτε γραφικὴν εἶναι ποιητικῆς οὔτε ποιητικὴν γραφ<ικ>ῆς, οὐδὲ χρῶνται τὸ παράπαν ἀλλήλαις· ὄρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστί, καὶ μάλιστα [μιμούμεναι] περὶ <τὸ> τῶν ὑπορχημάτων γένος ἐν ἔργον ἀμφοτέραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι.

“E, no global – dizia – é de transferir o dizer de Simónides sobre a pintura para a dança: <com efeito, é correcto dizer que esta é poesia> silenciosa e que a poesia, por sua vez, é uma dança falada. Pois nada de poético parece ter a pintura nem nada de pictórico a poesia, nem parece, em absoluto, que se sirvam uma da outra. Quanto à dança e à poesia, partilham entre si uma total cumplicidade e participação e, unidas sobretudo no género dos hiporquemas, cumprem ambas uma mesma função, a imitação, ora mediante figuras, ora mediante palavras.

Poesia e dança são, de facto, imitação da realidade, e se há género em que ambas se conciliam em perfeição esse género é o hiporquema, performance baseada nas canções e nas danças de um coro que, segundo a sua caracterização antiga, se reuniria em torno do altar

de um deus para o sacrifício das vítimas³⁸. Às figuras (σχήματα) da dança correspondem as palavras (ou nomes, ὀνόματα) da poesia, elementos similares de dois códigos semióticos diferentes que cumprem um mesmo fim – a imitação da vida (μίμησις βίου).

Cumpra talvez perguntar: por que razão escolheu Plutarco terminar toda uma obra filosófica com um assunto aparentemente tão frívolo como a dança³⁹? Talvez por não se tratar, de todo, de um assunto frívolo, antes de um aspecto caro à etiqueta convivial, capaz também ele de suscitar uma discussão assente em teorias filosóficas como a platónica ou a aristotélica. Dito de outro modo, se a dança não é um assunto filosófico, a teorização sobre a dança pode de facto sê-lo. E assim, embora recuse dar às *QC* um final excessivamente complexo, deu-lhe um outro que, sob a capa da ligeireza, reporta igualmente o leitor para as principais teorias afloradas, seguidas e discutidas ao longo de toda a obra.

Algumas conclusões podem, finalmente, retirar-se desta análise da dança enquanto performance e matéria de discussão nas *QC*. Primeiro, constituía ela uma modalidade frequente do programa de convívio dos banquetes, construídos – pelo menos literariamente – à maneira grega. Depois, não sendo possível detectar com exactidão as fontes plutarquianas para esta questão – na

³⁸ Sobre o *hyporchema*, vide Dale 1950.

³⁹ Agradecemos ao Professor Philip Stadter que nos colocou esta questão aquando da apresentação oral da primeira versão deste texto no VII Congresso da International Plutarch Society, *Symposium and Philantrophia in Plutarch*, organizado pela SoPlutarco e pelo Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, em Setembro de 2008.

qual, em muitos pontos, parece afastar-se de Platão e Aristóteles –, a discussão versa exclusivamente sobre a dança pantomímica, o estilo mais em voga ao tempo, numa mistura incontornável de dança e arte dramática. É esta, enfim, que permite o estudo intersemiótico que é levado a cabo na derradeira questão da obra, no qual dança, poesia e pintura são postos lado a lado e analisados no que têm em comum: o facto de serem, todos eles, imitação da vida (μίμησις βίου) ou, em termos aristotélicos, imitação da acção (μίμησις πράξεως). A mediar a discussão e as opções de Plutarco está o princípio supremo da moderação, que não permite excessos ou desvios, tónica constante nos banquetes de sábios que Plutarco (re)cria em todo o livro.