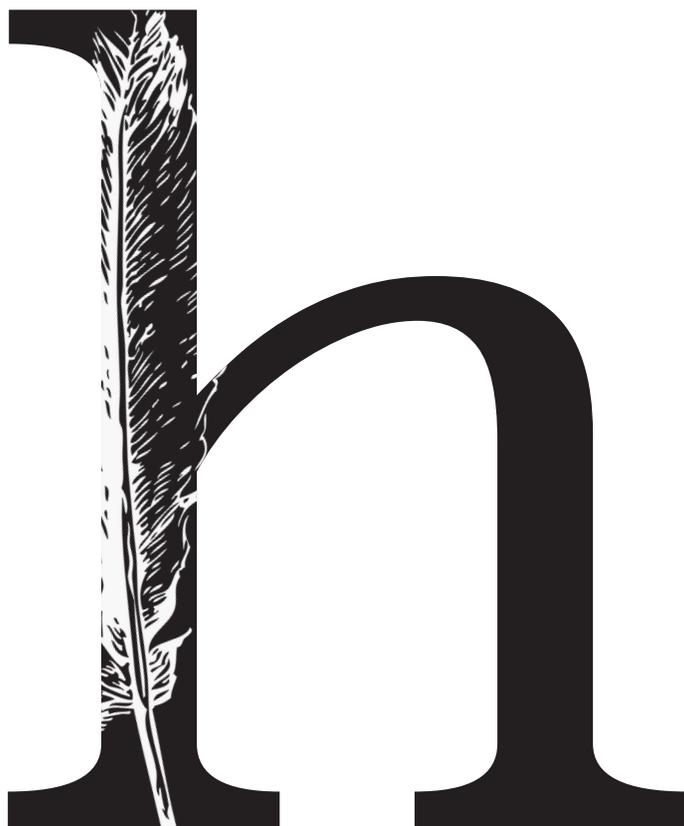




umanitas

71

(Página deixada propositadamente em branco)



umanitas

71

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

FICHA TÉCNICA

Título: *Humanitas* – Revista do Instituto de Estudos Clássicos

Directora Principal: Carmen Soares

Diretores Adjuntos: José Luís Lopes Brandão; Margarida Lopes de Miranda

Assistente Editorial: João Pedro Gomes

Comissão Científica: Alberto Maffi (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Alberto Bernabé Pajares (Universidade Complutense de Madrid); Andrés Pociña, (Universidad de Granada); Belmiro Fernandes Pereira (Universidade do Porto); Elaine Christine Sartorelli (Universidade de São Paulo); Fabienne Blaise (Université de Lille 3 – Université des Sciences Humaines et Sociales); Fábio Faversani (Universidade Federal de Ouro Preto); Fábio de Souza Lessa (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual de São Paulo); Giorgio Ieranò (Università degli Studi di Trento); Henriette van der Blom (University of Glasgow); Italo Pantani (Università di Roma); John Wilkins (Exeter University); Jonathan R. W. Prag (University of Oxford); José Ramos (Universidade de Lisboa); Kees Meerhoff (Universiteit van Amsterdam); Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Universidade Federal de Minas Gerais); Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra); Maria do Céu Fialho (Universidade de Coimbra); Nair Castro Soares (Universidade de Coimbra); Pierre Antoine Fabre (École des Hautes Études en Sciences Sociales et Centre d’Anthropologie Religieuse Européenne); Sergio Audano (Centro di Studi sulla Fortuna dell’Antico “Emanuele Narducci”); Thomas Figueira (Rutgers University); Violeta Pérez Custodio (Universidad de Cádiz)

URL: Português: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/revista?id=90310&sec=5>

Inglês: <https://digitalis.uc.pt/en/revista?id=90310&sec=5>

Propriedade: Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Morada: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra.

Periodicidade: Semestral

Edição: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Rua da Ilha n.º 1 – 3000-214 Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

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

Vendas online <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Sede da redação: Instituto de Estudos Clássicos

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

3004 – 530 Coimbra

Tel.: 239 859 981 – Fax: 239 410 022 – E-mail: classic@fl.uc.pt

Secretariado: Clotilde Cruz

Pré-Impressão: Imprensa da Universidade de Coimbra

Depósito legal: 63505/93

ISSN: 0871 – 1569

ISSN digital: 2183 – 1718

DOI: https://doi.org/10.14195/2183-1718_71

Publicação subsidiada por:

Banco SANTANDER



FLUC FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

SOBRE A REVISTA

A *Humanitas* é a mais antiga revista publicada em Portugal especializada em Estudos Clássicos Greco-Latinos e Renascentistas, mas aberta a contributos de áreas dialogantes (História, Arqueologia, Filosofia, Religião, Arte, Retórica, Recepção dos Clássicos, entre outras). Tem mantido um ritmo de publicação regular, desde o ano da sua criação, em 1947, e é propriedade do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Trata-se de uma revista destinada a académicos e investigadores, tanto nacionais como estrangeiros. Aceitam-se trabalhos em português (língua do espaço lusófono), bem como em inglês, espanhol, italiano e francês. Em nome da internacionalização crescente da revista, privilegia-se a publicação de estudos em inglês. Publicam-se duas tipologias de contributos: a) estudos de especialidade, originais e que constituam abordagens relevantes e dinamizadoras do avanço do conhecimento nas respetivas áreas; b) resenhas críticas de obras publicadas há menos de 2 anos, à data de envio da proposta. Os contributos de tipo a) são sujeitos a um processo de avaliação cega, por avaliadores internacionais considerados especialistas nas áreas científicas em questão. A aceitação dos contributos de tipo b) é da responsabilidade da Direção da Revista e da sua Comissão Científica. Não serão considerados os manuscritos submetidos também a processos de publicação noutros periódicos ou livros, pelo que os proponentes têm de declarar, no ato de envio do trabalho, sob compromisso de honra, que observam esta cláusula.

A *Humanitas* está catalogada no Web of Science (Thomson Reuters/ ESCI), no Latindex, na Dialnet, no European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), no Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO e na BIBP (Base d'Information Bibliographique en Patristique).

Política de Acesso Aberto

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização do conhecimento a nível internacional e promove a transferência do saber.

ABOUT THE JOURNAL

Humanitas is the oldest scholarly journal published in Portugal devoted to Greek, Latin and Renaissance Classical Studies, although it welcomes contributions from other interfacing fields of study (History, Archaeology, Philosophy, Religion, Art, Rhetoric, Reception of the Classics, among others). Owned by the Instituto de Estudos Clássicos of the Faculdade de Letras, University of Coimbra, *Humanitas* has been published regularly since its inception in 1947. The journal is aimed at researchers and scholars, both Portuguese and international. Contributions in Portuguese (the language of the Lusophone world), as well as in English, Spanish, Italian and French are welcome. Given its growing internationalization, the journal privileges the publication of articles in English. Contributions can be of two types: a) original specialized articles constituting relevant approaches capable of stimulating the advancement of research in their respective areas; b) review articles of works published during the 2 years preceding the submission. Type a) contributions are subject to a blind peer review process by international referees chosen on the basis of their expertise in the relevant scientific areas. Responsibility for publication of type b) contributions rests with the journal's Board of Editors and Advisory Board. This journal does not accept papers submitted for publication in other periodicals or books. Upon submission of their manuscripts, all authors must declare on their honour that they comply with this rule.

Humanitas is indexed at Web of Science (Thomson Reuters/ESCI), Latindex, Dialnet, European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO and BIBP (Base d'Information Bibliographique en Patristique).

Open Access & Subscriptions

This journal provides immediate open access to its content, in line with the principle of free availability of scientific knowledge, which furthers the cause of knowledge democracy and promotes knowledge internationally.

ÍNDICE

Artigos

Pathos: entre ação e discurso no Édipo Tirano de Sófocles.

Pathos: between action and discourse in Sophocles' Oedipus Tyrannus
Marco Valério Classe Colonnelli 9

¿Un nuevo poema de Aristóteles o un error de transmisión textual?

A propósito de Him. Or 40.40-55

A new Aristotle poem or a textual transmission error? Regarding Him.
Or 40.40-55
Virginia Muñoz Llamosas 39

A Warped Version: Manipulating Roman Looms for Metaphorical Effect – Potamius of Lisbon's *Epistula de Substantia* 5-9

Magdalena Ohrman 51

The mystery of Achilles' death

Miguel Carvalho Abrantes 71

A música métrica e a poética musical: influências da poética nos tratados de música portugueses nos séculos XVI-XIX

Metrical music and musical poetics: poetic influences in Portuguese music treatises in the XVI-XIX centuries
Ana Paixão 81

Eros y Thánatos en Camilo José Cela: Oficio de Tinieblas 5.

Una visión a través de los mitos clásicos

Eros and Thánatos in Camilo José Cela: Oficio de Tinieblas 5.
A vision through the classical myths.
Inmaculada Rodríguez-Moreno 99

Recensões

Elisabete Cação

HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G., GARCÍA ROMERO, Fernando,
Demóstenes. Las cuatro Filípicas 121

Ana Isabel Correia Martins <i>MARAGLINO, Vanna (ed.), Riccio o volpe? Uno e molteplice nel pensiero degli antichi e dei moderni</i>	124
José Luís Lopes Brandão <i>RAFFAELLI, Renato & Tontini, ALBA (coord.), Lecturae Plautinae Sarsinates XVIII. Stichus</i>	127
Breno Battistin Sebastiani <i>SOARES, Carmen; FIALHO, Maria do Céu; FIGUEIRA, Thomas (eds.), Pólis/Cosmópolis. Identidades locais & globais</i>	130
Paulo Sérgio Ferreira <i>TEIXEIRA, Cláudia, Estrutura, personagens e enganos: introdução à leitura de As Báquides de Plauto</i>	134
Notícias	
Ana Alexandra Alves de Sousa <i>O Misanthropo, de Menandro. Produção de Teatro Maizum, com encenação de Silvina Pereira, de 6 a 23 de Julho de 2017, no Museu de Lisboa – Teatro Romano</i>	141
Elisabete Cação e Sofia Carvalho <i>Opera in Fieri 2017</i>	143
Permutas activas. Compras. Ofertas	145

ARTIGOS

(Página deixada propositadamente em branco)

***PATHOS: ENTRE AÇÃO E DISCURSO
NO ÉDIPLO TIRANO DE SÓFOCLES***

***PATHOS: BETWEEN ACTION AND DISCOURSE
IN SOPHOCLES' OEDIPUS TYRANNUS***

MARCO VALÉRIO CLASSE COLONNELLI
Universidade Federal da Paraíba
mcolonnelli@hotmail.com

Artigo recebido a 11-07-2016 e aprovado a 07-07-2017

Resumo

O presente artigo tem por finalidade analisar o *pathos* como técnica narrativa presente no enredo trágico de Sófocles, na obra *Édipo Tirano*. A análise centrou-se no diálogo entre as personagens nos três primeiros episódios da tragédia, com embasamento aristotélico sobre a manifestação das emoções (*pathemata*).

Palavras-chave: *pathos*, caracterização, *Édipo Tirano*, Sófocles, *Poética*, Aristóteles.

Abstract

This article aims to analyse the *pathos* as narrative technique in the tragic plot of Sophocles, in *Oedipus Tyrannus*. The analysis focused on the dialogue between the characters in the first three episodes of the tragedy, with Aristotelian basis about the manifestation of emotions (*pathemata*).

Keywords: *páthos*, characterization, *Oedipus Tyrannus*, Sophocles, *Poetics*, Aristotle.

À tragédia grega clássica um elemento se associou de forma inexorável que nem o tempo foi capaz de desgastá-lo. O nome desse elemento é o

*sofrimento (pathos)*¹. Apesar de nem toda tragédia possuir um enredo no qual o sofrimento se apresenta de maneira catastrófica, a maneira, porém, pela qual as palavras tragédia e sofrimento têm sido empregadas, de modo intercambiável, deixa claro que a associação entre as duas noções tornou-se inconfundível.²

Se se pode entrever a estreita ligação entre o tipo de ação e sua tipificação em gênero com a manifestação de uma *catástrofe (pathos)*, isso não pode ser diretamente creditado a Aristóteles, ainda que o filósofo tenha pensado num modelo ideal de tragédia que abarcaria essa identificação. Mais precisamente, na *Poética*, Aristóteles define o *sofrimento/catástrofe (pathos)* do seguinte modo: *a catástrofe é uma ação destruidora ou dolorosa, tal como as mortes descritas ao público, as dores veementes, os ferimentos e quantas outras coisas de tais tipos.*³ A definição do filósofo propõe dois tipos de acontecimentos em consonância com dois tipos de exemplos fornecidos: ações *destruidoras* que são as mortes; ações *dolorosas* que são as dores veementes, os ferimentos e outras tais.

A *catástrofe destrutiva (pathos)* é uma ação, descrita ao público (*en fanero*)⁴ por um mensageiro, que normalmente ocorre fora de cena, tal como a morte de Jocasta, ou a de Antígona. A *catástrofe dolorosa (pathos)* é uma ação cuja definição é o *sofrimento físico* por parte de algumas personagens em cena, a sua extensão, inclusive, dentro do enredo pode variar. Em *Édipo Tirano*, por exemplo, ocupa todo êxodo da peça, onde Édipo, com os olhos vazados, aparece em cena. Nas *Traquínias*, também de Sófocles, Hércules agoniza em pouco menos do que a metade do enredo.

Este elemento que Aristóteles define como *catástrofe/sofrimento (pathos)* faz parte de um dos constituintes do enredo trágico, junto a duas outras ações que compõem uma tragédia: a *peripécia (peripeteia)* e

¹ Todas as traduções no corpo do artigo são de responsabilidade do autor. O texto grego da *Poética* foi extraído da edição de J. Hardy. O texto da *Retórica* foi extraído da edição de W. D. Ross. Por último, o texto grego da *Ética a Nicômaco* da edição de ed. F. Susemihl. O texto de *Édipo Tirano* foi extraído da edição de Alphonse Dain, vide bibliografia.

² Else diz: “é o acontecimento por excelência em qualquer tragédia”. Else 2012: 94.

³ Πάθος δ' ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρὰ, οἷον τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. Arist. *Po.* 1452b, 12-14.

⁴ Em geral, os tradutores divergem sobre o significado deste termo. Barbara Gernez, por exemplo, o desloca, compondo “ὅσα ἐν τῷ φανερῷ τοιαῦτα” e traduzindo-o por “toutes les choses visibles du même genre”. Gernez 2002: 43. Por outro lado, a maior parte dos tradutores prefere “on stage”, tal como Else, Lucas, dentre outros. A nossa tradução baseou-se na possibilidade deste termo significar algo que seja esclarecido, clarificado também pelo discurso.

o reconhecimento (*anagnorisis*)⁵. O termo assume um caráter técnico na *Poética* de Aristóteles que o transforma em um momento na construção do enredo, demarcando tragédias que possuem aspectos catastróficos em sua construção.

Não há dúvidas quanto ao caráter deontológico de certas partes da *Poética* cujo uso do verbo constantemente empregado “é preciso” (*dei*) é de uso constante. O filósofo impunha certa concepção de *enredo* (*mythos*), que deveria possuir não só esses três elementos, descritos acima, em sua estruturação, mas também a capacidade de atingir a finalidade da imitação trágica *que através da piedade e do temor realiza a “kátharsis”⁶ de tais tipos de efeitos emocionais⁷*. A produção dessas emoções que geram a *kátharsis* na audiência está intimamente ligada à noção de *ethos* que é uma das partes da tragédia para Aristóteles. O *ethos*, grosso modo, é o caráter da personagem que em termos aristotélicos expressa virtude ou vício, ou seja, características morais. Mais precisamente, ele afirma na *Poética* que há *caracteres, quando dizemos de quais qualidades são os agentes*⁸. Ora, para que a tragédia alcance seu efeito catártico, é necessário que o agente não se distinga muito *nem em virtude nem em justiça (ho mete arete diaferon kai dikaiosunei)*, que seja mesmo de caráter *intermediário (metaxy)*, mais *de boa qualidade do que de pior (e beltionos mallon e cheironos)*.⁹ Caso

⁵ “O *pathos* é a pedra fundamental da estrutura trágica. Suas potencialidades emocionais serão exploradas no capítulo 14. Peripécia e reconhecimento estão limitados aos enredos complexos, na verdade eles constituem a definição de um enredo complexo. O *pathos*, por outro lado, pode igualmente ser bem inserido em um enredo simples (por exemplo Medeia, (...)).” The *pathos* is the foundation stone of the tragic structure. Its emotional potentialities will be explored in. Sec. 14. Peripety and recognition are limited to complex plots, indeed they constitute the definition of a complex plot. The *pathos*, on the other hand, can equally well be embodied in a simple plot (e.g. the *Medea* (...)).Else 2012: 94.

⁶ Dois textos sobre esse polêmico trecho e sua definição: Halliwell, “Interpretations of *katharsis*” (Halliwell,1986, 350) e Zagdoun, “Les émotions tragiques et la catharsis” (Zagdoun, 2011, 150).

⁷ (...) δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. Arist. *Po.* 1449,b, 28. Obs: traduzo aqui πάθημα por efeito emocional para dar maior relevo ao sufixo *ματ que é resultativo.

⁸ “τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, (...)”. Arist. *Po.* 1450, a, 6-7.

⁹ Arist. *Po.*1453, a, 7-16.

contrário, a emoção suscitada não será nem a piedade nem o temor, mas repugnância (*miaron*).

Aristóteles, através dessas considerações, quer nos levar até o agente que causa sua própria ruína *não através de malvadez, mas através de um grande erro (me dia moxtherian ala di'amartian megalen)*¹⁰ e que, ao cometer um erro, seja *ignorante (agnoounta)*¹¹ de tal ato. Somente com essas disposições de *caráter (ethos)* e com a *ação catastrófica (pathos)*, a personagem pode suscitar, na audiência, as emoções que concernem ao espetáculo trágico.

Fora do contexto técnico da *Poética*, *pathos* porta significados muito parecidos com as definições de Aristóteles. D. Konstan nos informa que:

na Grécia clássica, *pathos* pode se referir mais geralmente àquilo que acontece a alguém, frequentemente em sentido negativo de um acidente ou infortúnio, apesar de que poderia também trazer o significado neutro de uma condição ou situação.¹²

O que nos leva de novo ao encontro da concepção de Aristóteles sobre *pathos* como uma ação¹³ catastrófica que compõem um enredo. Isso demonstra que o filósofo tinha em mente mais a qualificação de um determinado ato ou ação, que compõe a trama do que uma forte emoção vivida por uma personagem. Os atos em si mesmos é que eram considerados catastróficos. Interessante notar é que em uma passagem na *Poética*, ele nos informa que Eurípidés era o mais trágico dentre os autores trágicos, mas, não por construir personagens com fortes traços emocionais, e sim por produzir enredos catastróficos.¹⁴

¹⁰ Arist. *Po.* 1453, a, 16.

¹¹ Arist. *Po.* 1454, a, 3.

¹² “In classical Greek, *pathos* may refer more generally to what befalls a person, often in the negative sense of an accident or misfortune, although it may bear the neutral significance of a condition or state of affairs.” Konstan 2006: 4.

¹³ O termo ação produz grande ambiguidade na interpretação da passagem. Whalley, por exemplo, entende que πάθος como πράξις pode ser visto tanto como algo sofrido quanto como algo infligido. Whalley 1997: 90. Para uma discussão da ambiguidade do termo, confira “Action and Character” em Halliwell 1998: 138/67.

¹⁴ “Por isso, também, erram os que acusam Eurípidés disso mesmo que ele faz em suas tragédias: muitas tragédias suas acabam em infelicidade. Isso, pois, é, como foi dito, o correto.” διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾶ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλὰ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἔστιν ὡσπερ εἴρηται

Por outro lado, o termo também porta o significado mais geral de emoção (...) *pathos* é uma reação a um evento ou circunstância chocante, parece um estímulo externo ao qual se responde.¹⁵ O uso do termo frequentemente no plural evoca, segundo Konstan:

Uma série de termos que são normalmente apresentados em inglês pelos equivalentes normais tal como “ira”, “medo”, “amor”, “piedade”, “indignação”, “inveja” e assim por diante. As *pathê* assim parecem grosso modo corresponder aos tipos de sentimentos que nós usualmente ou pelo menos às vezes classificamos como emoções.¹⁶

Essas duas últimas definições parecem sobretudo nos aproximar de uma definição mais subjetiva, ou pelo menos, mais interna à *psique* da personagem. Não obstante a definição aristotélica de *pathos*, nada impediu que alguns críticos, por exemplo, considerassem Eurípidés o autor mais trágico, não por causa dos enredos, tal como Aristóteles o considerava, mas por personagens como Medeia que sucumbe ao ciúme, à ira e à vingança contra Jasão. Zagdoun, apontando as inovações que Eurípidés fez ao construir suas personagens, conclui que:

Sem escrever tragédias de caracteres, Eurípidés, por seu conhecimento do coração humano e de suas paixões, não se adapta mais à definição aristotélica do caráter como simples tipo moral e, sem perder o lugar principal reservado à ação, seus caracteres mostram todo um interesse do dramaturgo por uma riqueza psicológica inteiramente nova no teatro grego.¹⁷

ὀρθόν· *Poética*, 1453, a, 25-27. Na expressão εἰς δυστυχίαν está inserida a situação trágica ideal proposta por Aristóteles que é a mudança (μεταβολή) dos eventos da felicidade para a infelicidade.

¹⁵ “(...) *pathos* is a reaction to na impinging evento or circumstance, it looks to the outside stimulus to which it responds”. Konstan 2006: 4.

¹⁶ “(...) a set of terms that are normally rendered into English by standard equivalentes such as “anger”, “fear”, “love”, “pity”, “indignation”, “envy”, and so forth. The *pathê* thus appear to correspond broadly to the kinds of sentiments that we typically ora t least sometimes classify as emotions. Konstan 2006: 4.

¹⁷ “Sans écrire des tragédies de caractère, Euripide, par sa connaissance du coeur humain et de ses passions, ne se conforme déjà plus à la définition aristotélicienne du caractère comme simple type moral et, sans prendre la première place réservée à l’action, ses caracteres montrent tout l’intérêt du dramaturge pour une richesse psychologique toute nouvelle dans le théâtre grec”. Zagdoun 2006 : 771.

O *pathos* aqui é concebido como uma paixão que assola a personagem, produzindo inclusive ações catastróficas. Esse elemento é parte intrínseca da psicologia da personagem, que só pode revelar seu estado emocional através de signos desses estados, expressos em seus discursos e em suas ações. A personagem é quem desencadeia atos e discursos irados, ciumentos, vingativos, etc. Mas é evidente também que a emoção ultrapassa o âmbito da psique da personagem: sua ação afeta o todo da trama.

Não há dúvida de que Aristóteles estivesse mais preocupado com o enredo do que com os fatos particulares das personagens, porém é necessário acrescentar à argumentação que os atos catastróficos são atos de personagens tomadas por alguma paixão, sem a qual a ação catastrófica não poderia emergir. Gill, comenta essa preferência de Aristóteles, ao afirmar que ele *limita sua discussão sobre figuras épicas e trágicas à consideração de seu ethos, e tem pouca ou nenhuma discussão sobre suas emoções, ou sobre a interação entre personagem e emoções*.¹⁸ Até aqui a relação entre ação catastrófica e caráter fica evidente, entretanto não é totalmente impossível, não obstante as posições acima, inferir a relação entre caráter e emoção (*pathos*) através de um terceiro elemento constituinte da tragédia: o discurso (*dianoia*). Na *Poética*, o termo *pensamento discursivo* (*dianoia*) – daqui em diante chamarei apenas *discurso*, vide nota¹⁹ – é definido como o *pensamento em quantos discursos os que falam demonstram algo ou apresentam uma decisão*.²⁰ Mais à frente, no cap. XIX, Aristóteles conclui, não sem antes advertir de que o que diz respeito ao *discurso* está nos livros da retórica (en tois peri rhetorikes), que:

em relação ao discurso essas coisas são aquelas quantas, pela palavra, é preciso ter sido preparadas. Suas partes são a demonstração, a refutação e o

¹⁸ Aristotle confines his discussion of epic and tragic figures to consideration of their ethos, and has little or no discussion of their emotions, or the interplay between character and emotions; Gill 1984: 151-2.

¹⁹ O conceito de *pensamento discursivo* (*διάνοια*) é proveniente da tradição filosófica, tanto em Platão quanto em Aristóteles, significando no primeiro o pensamento inarticulado. Aristóteles parece reter aqui vagamente esse significado: *διάνοια* significando a fala da personagem, sem a articulação da mesma pelo ator (*λέξις*).

²⁰ (...), ἔν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην. Arist. *Po.* 1450, a, 7-8.

suscitar emoções, tal como piedade ou temor ou ira e quantas de tais tipos, e ainda o engrandecer ou o diminuir.²¹

Diante dessa definição, é possível então relacionar a expressão de emoções aos discursos das personagens. Sem dúvida, o termo empregado *suscitar emoções* (*to pathe paraskeuazein*) encontra seu desenvolvimento na *Retórica*²², onde Aristóteles demonstrará como é possível suscitar emoções através do discurso, direcionadas à audiência. Infelizmente, nada mais é dito na *Poética* que possa indicar o caminho da produção dessas emoções.²³ Cabe, porém, observar que as palavras finais de Aristóteles sobre essas emoções visam principalmente a delimitar tal uso do discurso, a fim de que ele não produza as emoções de piedade e temor que suscitam a *khátarsis*, mas para que seus efeitos fiquem mais restritos ao campo do discurso.²⁴

No tocante à produção dessas emoções, parte da *Retórica* aristotélica está reservada ao estudo de suas manifestações. No livro II, de sua *Retórica*, encontramos um libelo sobre a causalidade dessas afecções, enquanto que, em suas *Éticas*, as mesmas afecções são abordadas do ponto de vista de sua manifestação na ação.

Em relação à ira, por exemplo, um trecho, na *Ética a Nicômaco*, é bem esclarecedor quanto à sua manifestação. Na passagem, Aristóteles define três tipos de manifestação da ira que podem ilustrar algumas passagens no *Édipo Tirano*:

²¹ ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας. Arist. *Po.* 1456, a, 37-39.

²² (Persuade-se) através da disposição dos ouvintes, sempre que eles, pelo discurso, são conduzidos até as emoções, pois não atribuímos juízos do mesmo modo, estando tristes ou felizes, amando ou odiando. διὰ δὲ τῶν ἀκροατῶν, ὅταν εἰς πάθος ὑπὸ τοῦ λόγου προαχθῶσιν· οὐ γὰρ ὁμοίως ἀποδίδομεν τὰς κρίσεις λυπούμενοι καὶ χαίροντες, ἢ φιλοῦντες καὶ μισοῦντες· Arist. *Rh.* 1356, a, 14-16.

²³ Ainda sobre as definições de πάθος, Lucas, em seus comentários, define de modo interessante esse conceito: “πάθος *primeiramente significa algo experimentado, o complemento de uma πράξις, depois uma experiência desagradável vista ou subjetivamente como uma emoção, como em 56a38, ou objetivamente como um infortúnio.* “πάθος means first something experienced, the complement of a πράξις, then an unpleasant experienced viewed either subjectively as an emotions, as at 56a38, or objectively as an misfortune.” Lucas, 1968: 134.

²⁴ Arist. *Po.* 1456, b, 1-8.

Os irascíveis então se irritam rapidamente tanto com quem não é preciso quanto sobre coisas que não são necessárias, mais do que é preciso, mas cessam rapidamente (a ira), o que é a melhor coisa que eles têm. Isso acontece com eles, porque não contêm a ira, mas dão o troco por que, através de intensa ira, são distinguidos, depois cessam. Pelo excesso, os coléricos são irascíveis resolutos, tanto contra tudo quanto em tudo, donde também o nome. E os rancorosos ficam irritados por um longo tempo, pois contêm o ímpeto. A interrupção (do rancor) ocorre quando ele der o troco, pois a vingança cessa a ira, produzindo prazer ao invés de dor. Entretanto, não acontecendo isso, eles contêm o peso (do ressentimento), pois, por ser isso oculto, ninguém os convence a nada, nele é preciso tempo para digerir a ira.²⁵

Na passagem, três manifestações da ira são apresentadas por nomes distintos: os irascíveis (*orgiloi*), os coléricos (*akrocholoí*) e os rancorosos (*dysdialytoí*). A ira se manifesta de forma diferente em cada um deles: o irascível se irrita rapidamente, mas cessa também rapidamente a sua ira; o colérico é irascível em excesso; e o rancoroso fica irritado por muito tempo. A diferença entre o irascível e o colérico é pequena: o colérico se irrita em excesso. Entretanto, o rancoroso é quem, além de ficar irritado por mais tempo do que aqueles, retém o ímpeto agressivo, permanecendo irritado sem manifestá-lo, até que possa se vingar, para apaziguá-lo. Em todas essas atitudes, a mesma afecção está presente, a ira (*orge*).

A manifestação da ira possui causas, que na passagem acima, Aristóteles não abordou. Mas, analisou em outro contexto. Na *Retórica*, o filósofo elenca diversas causas possíveis para a manifestação da ira. Como já dissemos, o intuito da análise aristotélica, nessa obra, é demonstrar como o orador pode dispor seu público a certas paixões ou como ele mesmo, tomado por certas paixões, pode demonstrá-las através do discurso. Assim, ele define a ira:

²⁵ οἱ μὲν οὖν ὀργίλοι ταχέως μὲν ὀργίζονται καὶ οἷς οὐ δεῖ καὶ ἐφ' οἷς οὐ δεῖ καὶ μᾶλλον ἢ δεῖ, παύονται δὲ ταχέως· ὁ καὶ βέλτιστον ἔχουσιν. συμβαίνει δ' αὐτοῖς τοῦτο, ὅτι οὐ κατέχουσι τὴν ὀργὴν ἀλλ' ἀνταποδιδόασιν ἢ φανεροί εἰσι διὰ τὴν ὀξύτητα, εἴτ' ἀποπαύονται. ὑπερβολῇ δ' εἰσὶν οἱ ἀκρόχολοι ὀξεῖς καὶ πρὸς πᾶν ὀργίλοι καὶ ἐπὶ παντί· ὅθεν καὶ τοῦνομα. οἱ δὲ πικροὶ δυσδιάλυτοι, καὶ πολὺν χρόνον ὀργίζονται· κατέχουσι γὰρ τὸν θυμόν. πᾶσα δὲ γίνεται ὅταν ἀνταποδιδῶ· ἢ γὰρ τιμωρία παύει τῆς ὀργῆς, ἡδονὴν ἀντὶ τῆς λύπης ἐμποιοῦσα. τοῦτου δὲ μὴ γινομένου τὸ βάρος ἔχουσιν· διὰ γὰρ τὸ μὴ ἐπιφανὲς εἶναι οὐδὲ συμπεῖθει αὐτοὺς οὐδεὶς, ἐν αὐτῷ δὲ πέψαι τὴν ὀργὴν χρόνον δεῖ. *Ética a Nicómaco*, 1126, a, 13-26.

Seja a ira um desejo, acompanhado de uma aflição, de vingança (manifesta) por causa de um manifesto desprezo contra alguém ou algo de alguém, que não convém desprezar. (...) e a toda ira segue algum prazer, proveniente da esperança de se vingar.²⁶

O desejo de vingança que assola o irado é proveniente, de alguma forma, do desprezo. Esse sentimento, o desprezo, é a parte mais importante na definição de Aristóteles. Na realidade, o desprezo é a conflagração do estado de ira. Entretanto, o próprio desprezo é causado por diversas e inúmeras situações diferentes. Uma dentre essas causas aplica-se diretamente ao contexto da primeira ação de Édipo, como veremos mais à frente. O filósofo ainda nos diz que os que estão dispostos à ira:

(...) enfurecem-se contra os que riem, gozam e escarnecem deles (pois, os ultrajam), e contra os que ofendem com coisas que são sinais de ultraje²⁷ e ainda contra os que os desprezam diante de cinco (tipos de pessoas): diante das que eles amam, diante das que eles rivalizam, diante das que eles desejam ser admirados ou diante das que eles honram, ou diante dos quais eles são respeitados.²⁸

Partindo dessas considerações preliminares sobre a ira, é preciso entender então como elas se manifestam na consecução do enredo da peça desenvolvido por Sófocles. É preciso notar também que não só a ira, mas também o temor, como veremos na análise, são afecções que dominam grande parte da ação, no *Édipo Tirano*. Essas duas emoções manifestam-se não só como emoções isoladas em uma personagem, mas também como forças que atuam sobre as personagens, uma vez liberadas por eles.

²⁶ Ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης] διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος. (...) καὶ πάσῃ ὀργῇ ἔπεσθαί τινα ἡδονήν, τὴν ἀπὸ τῆς ἐλπίδος τοῦ τιμωρήσασθαι. Arist. *Rh.* 1378, a, 31-33 e b, 1-2.

²⁷ (...) ὀργίζονται δὲ τοῖς τε καταγελῶσι καὶ χλευάζουσιν καὶ σκώπτουσιν (ὑβρίζουσι γάρ), καὶ τοῖς τὰ τοιαῦτα βλάπτουσιν ὅσα ὕβρεως σημεῖα. Arist. *Rh.* 1379, a, 30-31.

²⁸ ἔτι τοῖς ὀλιγωροῦσι πρὸς πέντε, πρὸς οὓς φιλοτιμοῦνται, [πρὸς] οὓς θαυμάζουσιν, ὑφ' ὧν βούλονται θαυμάζεσθαι, ἢ οὓς αἰσχύνονται, ἢ ἐν τοῖς αἰσχυνομένοις αὐτούς. Arist. *Rh.* 1379, b, 23-26.

Ira e temor no *Édipo Tirano*

No contexto da peça *Édipo Tirano*, as paixões assolam as personagens de modo decisivo para a consecução do enredo. O protagonista da peça é apresentado em múltiplas facetas dentre as quais as de irascível e temente. Em duas longas passagens da peça, no primeiro episódio e no segundo, Édipo é arrebatado por emoções violentas, que o impelem para o que Aristóteles denominava, como vimos, também de *pathos*, a *ação catastrófica*. Essas emoções funcionam como uma amplificação das motivações que impulsionam o protagonista até a sua catástrofe.

Ao deslocarmos duas das atitudes de Édipo relatadas em seu longo discurso no segundo episódio (v. 771-833), para delinear os traços fundamentais do caráter irascível de Édipo, encontramos ali dois fatos que são reveladores de sua ira: o primeiro relata a partida de Édipo de Corinto; o segundo, o seu encontro com Laio. Na cena, Édipo relata a Jocasta fatos acontecidos, antes de sua chegada a Tebas. Seu discurso se inicia com a afirmação, como ele acreditava, de que era filho de Políbio e Mérope, rei e rainha de Corinto. Na cidade,

(...) Era considerado o homem
 Mais ilustre dentre os cidadãos de lá, antes que
 Tal sorte impusesse sobre mim coisas dignas de espanto,
 Na verdade, coisas não dignas de minha estima.
 Um homem, pois, em um banquete, saturado de forte bebida,
 Chama-me, no simpósio, como se eu fosse um “artifício” ao meu pai.
 E eu, tendo ficado ressentido, durante aquele dia,
 Com esforço, me contive; no outro dia, indo de encontro
 Ao meu pai e minha mãe eu os interpelava e, de modo indignado,
 Eles julgavam quem emitia tal palavra.

(...) Ἠγόμεν δ' ἀνὴρ
 ἀστῶν μέγιστος τῶν ἐκεῖ, πρὶν μοι τύχη
 τοιάδ' ἐπέστη, θαυμάσαι μὲν ἀξία,
 σπουδῆς γε μέντοι τῆς ἐμῆς οὐκ ἀξία.
 Ἄνῆρ γὰρ ἐν δαίπνοις μ' ὑπερπλησθεὶς μέθῃ
 καλεῖ παρ' οἴνῳ πλαστὸς ὡς εἶην πατρί.
 Κἀγὼ βαρυνθεὶς τὴν μὲν οὔσαν ἡμέραν
 μόλις κατέσχον, θάτέρα δ' ἰὼν πέλας

μητρὸς πατρός τ' ἤλεγχον· οἱ δὲ δυσφόρως
τοῦνειδος ἦγον τῷ μεθέντι τὸν λόγον.²⁹

Nesse trecho do discurso, Édipo era reconhecido como *o mais ilustre* (*megistos*) dos cidadãos, colocando-se em posição de destaque no discurso face ao seu antagonista, em contraste com o modo pelo qual ele o nomeia sem distinção alguma, *um homem* (*aner*)³⁰. A sua posição é marcada também pela antecipação de sua opinião sobre o ocorrido. *As coisas ditas não eram dignas de sua atenção, de sua estima* (*spoudes tes emes ouk axia*), contrapondo-se às *coisas dignas de espanto* (*thaumasai axia*) que, entretanto, aconteceram a partir daquele dia. O tom de desprezo pelos fatos acontecidos imprime no discurso um distanciamento que na verdade não ocorreu. Édipo que ainda não sabe a verdade sobre si próprio, no momento em que narra esse fato, não o compreende totalmente.³¹

No banquete, ele é ofendido por alguém que o chama de “*plastos*”, comparado a algo “*fabricado*”, “*moldado*” e principalmente com a aceção de “*não natural*”.³² O termo usado pelo antagonista revela-se uma hábil metáfora. Édipo não era filho natural de seus pais e todo o seu poder, exaltado naquele momento, é posto em dúvida pelo comentário cifrado do ébrio. A afronta, em banquete público, diante de seus pais e dos cidadãos que o veneravam, era suficiente para lhe despertar o rancor, tornando-se a causa de sua ira, tal como Aristóteles nos diz acima.

²⁹ Sophocles, *OT*. v. 775-786.

³⁰ Hogan (1991: 51) comenta que *ele era o maior dentre os cidadãos porque era o aparente herdeiro*; “he was greatest of the citizens because he was heir apparent.”

³¹ Comentado esta passagem, Rusten (1990: 40) afirma que *parece significar que a difamação sobre seu parentesco verificou-se ser falsa e foi deslocada por um problema mais importante*; “seems to mean that the slur on his parentage turned out to be false, and was replaced by a more important problem.” Neste sentido, parece haver mesmo um hiato entre o fluxo narrativo do acontecimento narrado por Édipo e certa reflexão sobre ele no momento em que o narra. Conf. o comentário de Massimo Stella, (2010: 251).

³² Dawe (pg.170), comentando a mesma passagem, diz que *Édipo não quer dizer que ele era visto como um dos mais importantes cidadãos, até que alguma pessoa, embriagada, o chamasse de bastardo. Ele quer dizer que ele viveu uma confortável vida como um dos mais importantes cidadãos, quando de repente num dia um estranho incidente perturbou o ritmo de sua vida*. “Oedipus does not mean that he was regarded as one of the most important citizens until some drunken person called him a bastard. He means that he lived a settled life as one of the most important citizens, when suddenly one day a strange incident upset the pattern of his life.” No entanto, é preciso considerar os desdobramentos posteriores que indicam seu estado de espírito e não sua importância entre os cidadãos.

A reação dele revela-o como rancoroso. Édipo, após ter sido insultado, não dá o troco (*antapodidei*) ao ofensor, contém a ira à custo (*molis*), tendo ficado ressentido (*baryntheis*). No dia seguinte, indo ao encontro dos pais, pergunta-lhes (*elenchon*) sobre o ocorrido. Os pais indignados (*dysforos*) lhe respondem. O verbo acima *elencho* dá a medida da tensão entre eles. Esse verbo possui significados mais fortes, tais como: “*tratar com menosprezo*”, “*convencer de uma falta*”, “*reprovar*” e “*acusar*”. O ressentimento de Édipo na realidade volta-se contra seus pais, determinando a indignação dos progenitores não só contra o tom de Édipo, como também contra o delator.

Essa primeira cena harmoniza-se com a definição de Aristóteles e prescreve o próximo ato do protagonista: consultar o oráculo. Depois da resposta de seus pais, ele exclama: *estava satisfeito com ambas respostas, porém isso sempre me atormentava, pois se difundia muito* (κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἕτερπόμεν, ὅμως δ' / ἔκνιζέ μ' αἰεὶ τοῦθ': ὑφείρπε γὰρ πολὺ. 785/786). É com essa disposição que Édipo, às escondidas, procura o oráculo. A primeira ação em direção a sua queda é impulsionada pelo rancor, se o futuro rei de Tebas tivesse agido apenas como um irascível, cujo rancor tem pouca duração, ou como um colérico, cuja resposta imediata à ofensa é dada no mesmo momento, não teria surtido o efeito necessário, que o levou ao oráculo, para tomar ciência de que mataria o pai e se casaria com a mãe, nem o teria colocado no caminho de seu verdadeiro pai, Laio.

No mesmo discurso, Édipo relata ainda, para Jocasta, como encontrou Laio e o que aconteceu naquele dia fatal:

Quando, caminhando, estava próximo dos três caminhos,
 Ali um arauto e um homem, sobre um carro a cavalo, como tu dizes,
 Encontravam-se comigo. Fora do caminho, o condutor e
 O próprio velho, com violência, lançavam-me.
 Eu, no que me lançou para fora, no condutor,
 bato, por causa da ira; e quando o velho me viu,
 Tendo observado que eu me aproximava do carro
 No centro de minha cabeça, com duplo aguilhão, batia-me,
 Na verdade, não pagou uma pena igual, mas, em pouco tempo,
 Tendo sido golpeado com o cetro de minha mão,
 Abatido rapidamente, do meio do carro rolou
 E eu mato todos juntos.

(...) Τριπλῆς
 ὄτ' ἦ κελεύθου τῆσδ' ὀδοιπορῶν πέλας,
 ἔνταυθά μοι κῆρύξ τε κάπῃ πωλικῆς
 ἀνὴρ ἀπίνης ἐμβεβώς, οἶον σὺ φῆς,
 ξυνηγνιάζον· κάξ ὁδοῦ μ' ὄθ' ἠγεμῶν
 αὐτός θ' ὁ πρέσβυς πρὸς βίαν ἠλαυνέτην.
 Κάγῳ τὸν ἐκτρέποντα, τὸν τροχηλάτην,
 παίω δι' ὀργῆς· καί μ' ὁ πρέσβυς ὡς ὄρᾳ
 ὄχον παραστείχοντα, τηρήσας μέσον
 κάρᾳ διπλοῖς κέντροισί μου καθίκετο.
 Οὐ μὴν ἴσην γ' ἔτεισεν, ἀλλὰ συντόμως
 σκήπτρω τυπεῖς ἐκ τῆσδε χειρὸς ὑπτιος
 μέσης ἀπίνης εὐθὺς ἐκκυλίνδεται·
 κτείνω δὲ τοὺς ξύμπαντας. (...) ³³

O relato da cena, contrariando os relatos trágicos tradicionais, resume o acontecimento sem a comum riqueza de detalhes das descrições. A sucessão das formas verbais comporta grande vivacidade na cena. Por um lado, Édipo suaviza seus atos com dois verbos que indicam uma reação rápida: *eu bato (paio)* e *mato (kteino)*. Inversamente, os atos da comitiva de Laio são alongados com imperfeitos: *vinham de encontro (xynentiazon)*, *lançavam-me fora do caminho (elauneten ex hodou)*, *batia-me (mou kathiketo)*.³⁴ O contraste entre as ações é ressaltado por duas locuções adverbiais: eles agem primeiro *com violência (pros bian)*; Édipo revida *por causa da ira (di' orges)*.

Édipo não age mais como um rancoroso. Agora, ele assume a face do colérico. Imediatamente às agressões, ele revida com ímpeto ainda mais forte. Como colérico, ele não contém a ira e dá vazão a todo o seu ressentimento. Assim, o condutor do carro o lança para fora do caminho, ele revida com a agressão; Laio então o golpeia, ele o mata e, em seguida, a todos. Com apenas uma palavra em seu discurso, justifica toda a sua ação: *por causa da ira*.³⁵

³³ S. OT. v. 800-813.

³⁴ Rusten (1990: 41) assinala também que *na narrativa de Édipo sobre o assassinato, poder-se-ia esperar sobretudo o tempo aoristo, mas ele usa muitas vezes o imperfeito narrativo e o presente histórico.* (In Oedipou's account of the killing one would expect mostly the aorist tense, but he often uses the narrative imperfect and historical present.)

³⁵ Citti alude ao orgulho de Édipo nesta mesma cena: *ἐκ τῆσδε χειρός*, “por esta (minha) mão”: neste detalhe há como que um tom de orgulho, como na afirmação precedente.

Ambas as ações descritas no discurso de Édipo denunciam a sua atitude em relação aos obstáculos que enfrenta. Édipo possui todos os traços de um irascível (horgilotes), comportando-se também às vezes como colérico ou rancoroso. Essas ações estão fora do entrecho dramático, foram reveladas em um discurso após grandes suspeitas, de que ele poderia ter matado o rei. Entretanto, tais revelações coadunam-se com as mesmas reações, que o protagonista tem no episódio anterior.

No primeiro episódio da peça, entretanto, a epifania da ira colocará, frente a frente, duas importantes personagens, Édipo e o adivinho Tirésias. Em campos opostos, as duas personagens serão tomadas pela ira, por causas diferentes.

Logo no início, Édipo, não tendo decifrado no prólogo o oráculo, profere um violento édito contra os que lhe impedem de descobrir e punir o assassino. Em um longo discurso, ele elenca três tipos de hipóteses com penas distintas: para aquele que se acusar (assassino confesso), será apenas desterrado; para aquele que revelar o culpado (delator), ele pagará um bem; mas para quem silenciar, estará proibido de acolher, de partilhar sacrifícios e de comunicar-se com o assassino. Nesse édito, o rei se dispõe a procurar o assassino, como um investigador, tendo falhado a sua compreensão sobre o oráculo. Através de um indício (*symbolon*, 221), ele crê poder encontrar o assassino. Contudo, necessita de que alguém lhe forneça uma pista. *Não silencie! (me siopato*, 231) e *se por sua vez vós vos calardes (ei d'au siopesesthe*, 233) são os ditos que atravessam o édito, revelando a extrema preocupação do rei com a identidade do assassino. O silêncio é o maior inimigo de Édipo nesse momento.

– ὕπτιος – Laio rola para baixo do carro e fica “deitado”. (...) ἐκκλίνδεται, “rolar para fora”: esse verbo é usado muitas vezes em cenas de batalhas na *Iliada* para descrever um guerreiro abatido que “rola fora do carro” (cf. II. VI, 42 ἐκ δίφροιο...ἐξεκυλίσθη ecc.); “deitado” é dito do guerreiro que, abatido, fica ὕπτιος ἐν κονίησιν, “deitado na poeira”, II. IV, 522; XIII, 548 etc. O uso do léxico das descrições épicas de batalha dá um tom orgulhoso a todo este relato, no qual Édipo, só, abate cinco pessoas que o tinham provocado (...). ἐκ τῆσδε χειρός, “da questa (mia) mano: in questo dettaglio c’è come un tono di orgoglio, come nell’affermazione precedente. – ὕπτιος – Laio rotola giù dal carro e resta “supino”. (...) ἐκκλίνδεται, “rotola fuori”: questo verbo è usato più volte in scene di battaglia nell’*Iliade* per descrivere un guerriero abbattuto che “rotola fuori” dal carro (cf. II. VI, 42 ἐκ δίφροιο... ἐξεκυλίσθη ecc.), anche “ὕπτιος” è detto del guerriero abbattuto, resta ὕπτιος ἐν κονίησιν, “supino nella polvere” II. IV, 522; XIII, 548, etc. L’uso del lessico delle descrizioni epiche di battaglia dà un tono orgoglioso a tutto questo racconto, in cui Edipo da solo abbatte cinque persone che lo avevano provocato (...).Citti (2011: 65).

A tensão inicial propalada pelo édito tende a aumentar durante o episódio. A centelha da ira já foi lançada. Édipo não aceita o silêncio como resposta à sua inquirição. Nesse sentido, ele *ira-se com todos, se alguém tanto se lhe opuser quanto não lhe ajudar; ou se alguma outra coisa, desse modo, o atrapalhar*.³⁶ Nada nem nenhuma coisa pode-lhe impedir de descobrir o mal que oprime a cidade. Como não obtivera êxito com o primeiro oráculo, o próprio coro sugere que o enigma seja decifrado por quem, em sua opinião, realmente está apto a isso, Tirésias. Édipo não havia descurado dessa possibilidade, tendo enviado anteriormente Creonte para trazer o adivinho.

O coro, de modo desmedido, tal como se fosse o próprio deus Apolo, exalta Tirésias, *para o único dentre os homens em quem a verdade brota* (ὦ / τάληθες ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνω. 298,299). A exaltação do coro anima ainda mais a tensão da cena, colocando em campos opostos, Édipo e Tirésias.³⁷

Na entrada em cena do adivinho, a harmonia impera. Édipo o vê como um igual na busca pela verdade. Ele, tal como o Coro, também exalta o adivinho em sua entrada na cena:

Ó tu, Tirésias, que compartilha todas as coisas, as ensináveis
E as não dizíveis, as celestes e as que caminham pela terra,
Em relação à cidade, se é verdade que não vês, sabes igualmente
Com qual doença ela está. (...).

ὦ πάντα νωμῶν Τειρεσία, διδακτά τε
ἄρρητά τ', οὐράνιά τε καὶ χθονοστιβῆ,
πόλιν μὲν, εἰ καὶ μὴ βλέπεις, φρονεῖς δ' ὅμως
οἷα νόσῳ σύνεστιν. (...)³⁸

³⁶ “... ἔάν τε ἀντιπράττη τις ἔάν τε μὴ συμπράττη ἔάν τε ἄλλο τι ἐνοχλῆ οὕτως ἔχοντα, πᾶσιν ὀργίζεται” Arist. *Rh.* 1379, a, 14-16.

³⁷ Citti (2011: 33), em seu comentário, descreve essa tensão: “*Assim, ao conceito experimental de verdade, que Édipo procura adquirir examinando indícios e testemunhos, se opõe, a partir de agora, uma verdade inata, que Tirésias detém da parte do deus que o inspira.*” “Così al concetto sperimentali di verità, che Edipo cerca di acquisire esaminando indizi e testimonianze, si oppone fin d’ora una verità innata, che Tiresia detiene da parte del dio che lo ispira.”

³⁸ *OT.* v. 300-303.

Após a exaltação, Tirésias violentamente recusa-se a falar. A solicitação de Édipo causou-lhe descontentamento.³⁹ Aos ouvidos do sacerdote de Apolo, soou mal a expressão do rei: *se é verdade que não vês*.⁴⁰ O sacerdote replica ao rei, aludindo ao saber (*fronein*), tão caro a Édipo: ... *como é terrível o saber para quem pensa no momento em que as resoluções não libertam* (... φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη λύη φρονουῦντι, 316-7).⁴¹ O dito de Tirésias funciona como uma prolepse extremamente irônica, pois Édipo, sendo conhecido por sua *sabedoria* (*sofrosyne*), neste momento é denunciado pelo adivinho como inepto para descobrir aquilo que ele pretende⁴².

Édipo não compreende as palavras irônicas do sacerdote. Em uma nova súplica, ele solicita: *que, pelos deuses, sabendo, não retrocedas* (μή, πρὸς θεῶν, φρονῶν γ' ἀποστραφῆς, 326). Como se estivesse surdo às súplicas de Édipo, o sacerdote injuria a todos os presentes, iniciando uma longa altercação com Édipo, na qual as duas personagens insultam-se reciprocamente:

Tirésias. Todos pois sois insensatos, eu jamais,
 Como não diria os teus males, não revelaria os meus.
 Édipo. O que dizes? Sabendo, não dizes, mas consideras
 Abandonar-nos e destruir a cidade?
 Tirésias. Não causarei dor nem a mim nem a ti. Por que
 Em vão essas coisas me perguntas?
 De mim, pois, não saberias.
 Édipo. Não, ó maior dos males, pois também tu

³⁹ Segundo Hogan (1991: 36), (v. 300/15) “o discurso é formal e respeitoso, não com um toque de desprezo arrogante que mais tarde Édipo mostrará aos poderes (mânticos) de Tirésias (v. 390/99). Édipo é sincero e, quando Tirésias se recusa a compartilhar o seu conhecimento, a sinceridade transforma-se na ira de um rei tratado com desdém. (v. 300/15)”. The speech is formal and deferential, with not a touch of the arrogant scorn Oedipus will later exhibit for Teiresias’ powers (v. 390/99). Oedipus is sincere, and when Teiresias refuses to share his knowledge, sincerity turns into the anger of a king treated contemptuously. Entretanto, para Massimo Stella (2010: 207) é apenas o começo de um discurso retoricamente elevadíssimo.

⁴⁰ Dawe (1982: 124) também vê em εἰ καὶ μὴ βλέπεις uma clausula que se opões à νῶμων de modo veemente.

⁴¹ Para Citti (2011: 34), a resposta de Tirésias é obscura, porque nasce da contradição em que ele mesmo se encontra. Ou seja, convidado para vir falar, ele esforça-se por não falar.

⁴² Para uma análise profunda acerca do campo semântico e suas implicações neste contexto para além do nosso objetivo, indico a obra Édipo em Tebas, Knox, vide bibliografia.

Encolerizas a natureza de uma pedra, quando falas,
 Porém, assim, te mostras inflexível e duro!
 Tirésias. Eu censuro a minha ira e a tua que habita o
 Mesmo lugar não vês, mas censuras a minha.
 Édipo. Quem pois não se irritaria, ouvindo tais palavras
 Com as quais tu agora desonras esta cidade?
 Tirésias. Essas coisas, pois, virão, se eu, em silêncio, suportar.
 Édipo. Então, é necessário que me digas as coisas que virão.
 Tirésias. Não diria nada além, diante disso, se desejas,
 Encoleriza-te, por essa ira que é a mais selvagem.
 Édipo. Não deixarei, na verdade, nada, porque estou irado,
 Do que compreendo. Sabes, pois, que se tu, parecendo
 Também ter cooperado com o ato e ter feito o quanto possível,
 Não matando com as mãos, mas se visses,
 Eu diria que este ato era somente seu.

TE. Πάντες γὰρ οὐ φρονεῖτ' ἐγὼ δ' οὐ μὴ ποτε
 τᾶμ', ὡς ἂν εἶπω μὴ τὰ σ', ἐκφήνω κακά.
 OI. Τί φήεις; ξυνειδῶς οὐ φράσεις, ἀλλ' ἐννοεῖς
 ἡμᾶς προδοῦναι καὶ καταφθεῖραι πόλιν;
 TE. Ἐγὼ οὐτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ τί ταῦτ'
 ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.
 OI. Οὐκ, ὦ κακῶν κάκιστε, καὶ γὰρ ἂν πέτρου
 φύσιν σύ γ' ὀργάνειας, ἐξερεῖς ποτε,
 ἀλλ' ὦδ' ἄτεγκτος κάτελεύτητος φανῆ;
 TE. Ὀργὴν ἐμέμψω τὴν ἐμήν, τὴν σὴν δ' ὁμοῦ
 ναίουσαν οὐ κατεῖδες, ἀλλ' ἐμὲ ψέγεις.
 OI. Τίς γὰρ τοιαῦτ' ἂν οὐκ ἂν ὀργίζοιτ' ἔπη
 κλύων ἂ νῦν σὺ τήνδ' ἀτιμάζεις πόλιν;
 TE. Ἦξει γὰρ αὐτά, κἂν ἐγὼ σιγῇ στέγω.
 OI. Οὐκοῦν ἄ γ' ἦξει καὶ σὲ χρὴ λέγειν ἐμοί.
 TE. Οὐκ ἂν πέρα φράσαιμι· πρὸς τάδ', εἰ θέλεις,
 θυμοῦ δι' ὀργῆς ἦτις ἀγριωτάτη.
 OI. Καὶ μὴν παρήσω γ' οὐδέν, ὡς ὀργῆς ἔχω,
 ἄπερ ξυνίημ'. Ἴσθι γὰρ δοκῶν ἐμοὶ
 καὶ ζυμφυτεῦσαι τοῦργον, εἰργάσθαι θ', ὅσον
 μὴ χερσὶ καίνων· εἰ δ' ἐτύγχανες βλέπων,
 καὶ τοῦργον ἂν σοῦ τοῦτ' ἔφην εἶναι μόνου.⁴³

⁴³ OT. v. 328-49.

A recusa de Tirésias em dizer o que sabe obsta o desejo de Édipo de saber o que se passou. Tirésias nada mais é na cena do que o obstáculo, o empecilho. A ira que toma conta de Édipo por causa do silêncio do adivinho também se apossa do próprio adivinho que a admite, inclusive censurando-se.⁴⁴ Tirésias desconsiderou a todos, chamando-lhes de insensatos, mas o seu alvo é Édipo, para quem ele nega informações. Na medida em que ele se recusa em dizê-las, a ira de Édipo cresce ainda mais. O rei profere, contra o adivinho, diversos impropérios: maior mal dentre os males, inflexível, rígido. Contra os impropérios, Tirésias aponta um dado importante na natureza do protagonista: *ele não vê que a ira convive junto a ele* (τὴν σὴν δ' ὁμοῦ / ναίουσαν οὐ κατεῖδες, 336-7) e que sua ira é *a mais selvagem* (*agriotate*, 344).

Édipo, admitindo *estar irado* (*os orges echo*, 345), lança uma terrível acusação contra o sacerdote, a de que ele ajudou a perpetrar o crime. Evidentemente, Édipo não o poderia acusá-lo de ter cometido o próprio assassinato, fazendo uma ressalva que ofenderia novamente Tirésias: *se te encontrasses vendo* ou *se visses* (*ei tynchanes blepon*). Na sequência, Édipo cumulará ainda mais Tirésias de novos impropérios: *és cego ao pensar tanto em relação às orelhas quanto em relação aos olhos* (τυφλὸς τὰ τ' ὤτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ, 371); *nutre-se de uma noite interminável*,

⁴⁴ Jebb (1883: 76) afirma que “*a aspereza desse verso é projetada para expressar agitação*”. (v. 332 Ἐγὼ οὐτ' κ.τ.λ. the ruggedness of this verse is designed to express agitation.). Ao verso 338, Jebb acrescenta que ἀτελεύτητος é possivelmente extraído de um vocabulário coloquial do dia-a-dia: o tom é tal como *odiosus* do latim. (*Possibly it is borrowed from the colloquial vocabulary of the day: the tone is like that of the Latin odiosus*). Diferentemente de minha interpretação, Citti afirma que (2011: 36), “o termo ὀργή indica ou cólera ou temperamento. Édipo não repreende a cólera de Tirésia, que permanece impassível e obstinado, como ele mesmo declara, mas o seu “temperamento” (ὀργή)”. (*il termine ὀργή indica sai “collera” sia “temperamento”. Edipo non biasima la “collera” di Tiresia, che è rimasto impassibile ed ostinato, come egli stesso dichiara, ma il suo “temperamento” (ὀργή)*). Entretanto, Massimo Stella (2010: 211), comentando ὀργάνειας do verso 335, declara que *orgáneias* é a primeira referência à emoção dominante de todo o seguimento do episódio (...). (*orgáneias primo riferimento all’emozione dominante di tutto il seguito dell’episodio (...)*). Dawe (1982: 127), na mesma passagem, prefere comentar a ambiguidade dela: “Ὀργήν: Sófocles explora as ambiguidades da palavra, que normalmente significa “raiva” – e, portanto, leva à ὀργίζοιτ’ (339) – mas também pode significar “humor” ou “disposição” ou “caráter”. O caráter de um homem poderia ser mencionado como algo separado dele próprio, vivendo com ele (ὁμοῦ ναίουσαν)”. (ὀργήν: Sophocles exploits the ambiguities of the word, which normally means “anger” – and hence leads on to ὀργίζοιτ’ (339) – but can also mean “mood” or “disposition” or “character”. A man’s character could be spoken of as something separate from himself, living with him (ὁμοῦ ναίουσαν)).”

de modo que nem a mim nem a outro, que vê a luz, poderias lesar (μιᾷς τρέφῃ πρὸς νυκτός, ὥστε μήτ' ἐμὲ μήτ' ἄλλον, ὅστις φῶς ὄρᾳ, βλάψαι ποτ' ἄν, 374-5); *és quem olha somente para ganhos, e em relação a tua arte, és naturalmente cego* (ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφῃ τυφλός, 388-9).

Após a sucessão de ultrajes, o coro, presente em cena, tenta apaziguar os ânimos: *para nós que os comparamos tanto as palavras deste / quanto as tuas, ó Édipo, parecem terem sido ditas por causa da ira* (ήμῖν μὲν εἰκάζουσι καὶ τὰ τοῦδ' ἔπη / ὀργῇ λελέχθαι καὶ τὰ σ', Οἰδίου, δοκεῖ, 404-5). A tentativa do coro mostra-se frustrada, Tirésias revida os ultrajes de Édipo de forma contundente, valendo-se de seu conhecimento *mântico*:

Digo, já que também me ofendeste de cego,
Que tu vês e não vês em qual situação desgraçada estás
Nem onde habitas nem com quem moras.

λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλόν μ' ὠνειδίσας;
σὺ καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ,
οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὄτων οἰκεῖς μέτα.⁴⁵

Para Édipo que ainda não suspeitava de si próprio, a afirmação de Tirésias pareceu-lhe um novo enigma. Os dois verbos traduzidos opõem-se, não obstante aproximação semântica de seus significados: *derkomai* é o olhar penetrante, que se dirige a um ponto específico, centrado; *Blepo* é o olhar que se dirige aos objetos, que se lança sobre as coisas, que vê o entorno. A ironia do sacerdote coloca Édipo na mesma condição em que seu antagonista, como um cego que se concentra em pontos precisos, não observando o panorama sobre o qual o fato se insere. Tirésias não suportou também ser vilipendiado por seu aspecto físico. A sua ira, desde o início, cresceu por que Édipo o ofendeu como cego. Tirésias se retira no fim do primeiro episódio, Édipo também; entra o coro, acaba a cena.

No segundo episódio, a ira de Édipo se propaga. Um forte eco do primeiro episódio ainda permanece no segundo. Creonte entra em cena, perguntando ao coro se Édipo realmente lançara acusações contra ele. O coro, reconhecendo o estado emocional do protagonista, lhe diz: *mas ele teria chegado rapidamente a essa reprovação, / tendo sido contrariado*

⁴⁵ OT. v. 412-4.

mais por causa da ira do que raciocinando com sabedoria. (ἀλλ' ἦλθε δὴ τοῦτο τοῦνειδος τάχ' ἄν / ὀργῇ βιασθὲν μᾶλλον ἢ γνώμῃ φρενῶν., 523-24). O Coro, tentando novamente apaziguar os ânimos na cena anterior, minimiza as acusações de Édipo contra Creonte. No episódio anterior, Édipo acusava Creonte e Tirésias de uma conjuração na morte de Laio.

Creonte, demonstrando muito receio, já sabia desse fato. Ao coro pergunta: *de semblante e mente corretos / ele me acusava disso: uma conspiração?* (ἔξ ὁμμάτων δ' ὀρθῶν τε κάξ ὀρθῆς φρενός / κατηγορεῖτο τοῦπίκλημα τοῦτου μου; 528-9). A pergunta ao Coro revela que Creonte tenta desacreditar Édipo não apenas como irado, mas como louco, como alguém fora de si. A maneira pela qual Édipo expressou a sua ira, no primeiro episódio, ecoou até aos ouvidos de Creonte. O segundo episódio inicia-se com grande tensão entre os interlocutores. À pergunta de Creonte, o coro novamente tenta minimizar a atitude do rei com uma resposta evasiva.

Na sequência da ação, Édipo adentra a cena de forma violenta, questionando Creonte sobre suas maquinacões. A cena de altercação, entre as duas personagens, alonga-se até a metade do segundo episódio. Édipo expõe as suas suspeitas em relação a Creonte e ao adivinho; Creonte refuta-lhe os argumentos de forma contundente. O coro de novo tenta acalmar os contendentes, mas Édipo nega-se a ouvi-lo, revelando a sua vontade contra Creonte, no ápice de sua ira: *desejo, sobretudo, matar-te, não que fujas*" (ἤκιστα· θνήσκειν, οὐ φυγεῖν σε βούλομαι, 623).⁴⁶

Depois da condenação de Creonte, a altercação continua, até que Jocasta irrompe na cena. Ao entrar, Jocasta pede explicações sobre o corrido entre eles, cessando a contenda. Creonte então se justifica novamente, fazendo um juramento sagrado sobre a sua inocência. Por sua vez, Édipo acredita em sua tese, negando-se a rever a sua condenação. O coro, pela última vez, intercede na ação, solicitando em tom suplicante ao rei. Pela primeira vez, Édipo cede, destilando ainda sua última gota de ira:

Édipo: Pela tua, pois, e não pela deste, tenho compaixão
 Pela boca piedosa. E esse, enquanto estiver aqui, será odiado!
 Creonte: é evidente que estás manifestando ódio, e rancor, quando
 Ultrapassares esse ímpeto; tais naturezas são justamente,
 A si mesmas, as mais dolorosas de suportar.

⁴⁶ Verso lacunoso, remetemos à discussão em Jebb (1883: 303/4), Dawe (1982: 155) e Stella (2010: 237).

ΟΙ. τὸ γὰρ σόν, οὐ τὸ τοῦδ', ἐποικτίρω στόμα
 ἔλεινόν: οὔτος δ' ἔνθ' ἄν ἦ στυγήσεται.
 Κ. στυγνὸς μὲν εἶκων δῆλος εἶ, βαρὺς δ', ὅταν
 θυμοῦ περάσῃς: αἱ δὲ τοιαῦται φύσεις
 αὐταῖς δικαίως εἰσὶν ἄλγιστα φέρειν.⁴⁷

Édipo aceita a súplica do coro, lançando uma forte imprecação a Creonte. Compara o pedido suplicante do coro ao juramento feito por Creonte que na realidade estão em instâncias distintas. O juramento de Creonte invoca Zeus, o deus tutelar dos juramentos, e não a clemência do rei. Édipo manifesta não só a sua ira, como também grande soberba. Por outro lado, o discurso de Creonte aponta com sabedoria a medida do caráter irascível do rei que manifesta ódio em um primeiro momento e depois rancor.⁴⁸ Como uma prolepse, alude a todo sofrimento que uma natureza, tal como a Édipo, teria de suportar. Creonte, então, parte; sai de cena.

Na parte final do episódio, Jocasta pergunta ao Coro sobre a querela. O coro, para preservar Édipo, recusa-se a falar. Entretanto, Édipo dirige-se ao coro, acusando-o de não ter boas intenções com ele. O coro defende-se, exortando o rei a fim de que se tornasse um guia (*eupompos*, 697) para a salvação da cidade. Jocasta então interrompe o diálogo, surpresa ainda com a inquietação de Édipo: *pelos deuses, ensina-me, ó rei, de que coisa tu, insurgindo-se, tens essa ira.* (πρὸς θεῶν δίδαξον κάμ', ἄναξ, ὅτου ποτὲ / μῆνιν τοσὴνδε πράγματος στήσας ἔχεις, 698-9)⁴⁹. Jocasta lança um apelo a

⁴⁷ OT. 671-675.

⁴⁸ Citti (2011: 242), comentando a passagem, diz: “*Entendemos aqui com Kamerbeek thumou peráseis “quando a ti terá passado a raiva” e não com Jebb e com Bollack “quando ultrapassares os limites da ira”, que, na nossa opinião, não dá sentido.* (Intendiamo qui con Kamerbeek thymou peráseis “quando ti sarà passata la rabbia” e non con Jebb e con Bollack “quando oltrepassi i limiti dell’ira”, che, a nostro avviso, no dà senso). Dawe (1982: 160) arremata a passagem: “*A raiva de Édipo é uma espécie de campo que ele terá de atravessar*”. (Oedipus’ anger is a sort of field he has to traverse).

⁴⁹ No vocabulário de Jocasta, não há a palavra até agora empregada por todas as personagens, a ira (ὀργή), mas a “ira enviada por um deus” (μῆνις). O emprego de μῆνις no lugar de ὀργή demonstra em que medida Jocasta considerava a manifestação dessa emoção em Édipo, preocupando-se com a possível durabilidade dela, o que seria nefasto à cidade. Vale lembrar que é a mesma ira de Aquiles que tantos males causou não só aos Troianos, mas também aos Aqueus.

Édipo na tentativa de compreender tamanha ira.⁵⁰ Com a chegada da rainha, os ânimos se acalmam, e Édipo abranda finalmente a sua fúria.

Nessa longa cena, em que Édipo é retratado como irascível, as causas da ira de Édipo variam de forma sinuosa. Primeiramente, o rei se encoleriza com a falta de colaboração de Tirésias, depois sai de cena; posteriormente, irrita-se com Creonte, a quem julgava um conjurado inconfesso; por último, acusa o próprio coro de não lhe dar suporte, contra seus maldosos interlocutores. O rei apresenta-se não só como irascível, mas também como alguém que está totalmente desorientado, pela revelação feita por Tirésias. A sua ira dirige-se a todos os presentes, sendo apenas tranquilizado por Jocasta.

É bem verdade também, como Aristóteles afirma, que, *com efeito, a ira é o que inspira a confiança, e o não cometer injustiça, mas sofrê-la, é o que produz a ira.*⁵¹ Nesse sentido, Édipo, incapaz de perceber sua culpa, presumindo ter sido vítima de uma conjuração, não poderia ter reagido de outro modo. A confiança em sua inocência é o que conduz Édipo às disputas com Tirésias e Creonte, ao longo dos dois episódios, e, ao mesmo tempo, a confiança em sua capacidade para desvendar mistérios.⁵²

Em contraste com o Édipo heroico e semidivino, apresentado no prólogo da peça, surge o homem com todas as suas fraquezas. A suas reações são humanas, demasiadamente humanas. Não há nenhum rastro de uma divindade na manifestação de sua paixão. O homem está abandonado, vítima de suas próprias paixões. Édipo encarna o paradoxo da máxima inteligência com a pior das paixões. E, ainda que ele pense ser vítima, isso não o exime de

⁵⁰ Citti (2011: 56) comenta a sintaxe do seguinte modo: “... a situação é determinada pela oposição entre o momentâneo στήσας, que aqui tem mais o valor de passado, e o presente durativo ἔχεις, que denota a preservação da cólera no presente.” (... la situazione è determinata dall’opposizione tra il momentaneo στήσας, che aqui há anche valore di passato, e il presente durativo ἔχεις, che denota il preservare dela collera del presente).

⁵¹ θαρραλέον γὰρ ἡ ὀργή, τὸ δὲ μὴ ἀδικεῖν ἀλλ’ ἀδικεῖσθαι ὀργῆς ποιητικόν. Arist. Rh. 1383b, 8-9.

⁵² Édipo também manifesta a disposição da confiança. Cf. Aristóteles, *Retórica*: “os confiantes são os que se encontram do seguinte modo: se julgarem terem se saído bem com muitas coisas e não ter sofrido nada, ou se muitas vezes estiveram próximos de perigos e escaparam deles.” (αὐτοὶ δ’ οὕτως ἔχοντες θαρραλέοι εἰσίν, ἂν πολλὰ κατωρθωκέναι οἴωνται καὶ μὴ πεπονηθέναι, ἢ ἐὰν πολλάκις ἐληλυθότες εἰς τὰ δεινὰ καὶ διαπεφευγότες ὦσι). Arist. Rh. 1383a, 25-28.

suas inclinações, *pois, cada um abre caminho em direção a sua própria ira, pela emoção que lhe subjaz.*⁵³

A mudança de uma paixão à outra na alma do protagonista é um movimento de transição, não só psicológico, mas também narrativo, porque prepara a queda da personagem, na parte final da peça. Tal como Aristóteles assinalou, as duas partes dessa divisão são antagônicas, em cada uma a paixão reina: *pois, é impossível temer e irar-se ao mesmo tempo.*⁵⁴ Sem sair de cena, o Édipo irascível cede lugar ao temente.

A transição vem como um golpe: Jocasta explica, a fim de acabar com as especulações sobre a conjuração, parte do oráculo. O oráculo, pronunciado por ela, dizia que Laio seria morto por seu filho, a quem ela já acreditava estar morto. Assim, tentando desqualificar o oráculo que não teria sido cumprido, ela descreve alguns fatos acerca da morte de Laio. Alguns detalhes despertam a atenção de Édipo: o lugar e a quantidade de pessoas que mataram Laio. Édipo então, detendo-se sobre o lugar em que se deu a morte de Laio, exclama:

Édipo: que coisa acabei de escutar agora, ó mulher,
Que desorienta a alma e turba o espírito.

Jocasta: de que preocupação, concentrando-se nela, dizes isso?

OI. Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀτίως ἔχει, γύναι,
ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν.

IO. Ποίας μερίμνης τοῦθ' ὑποστραφεῖς λέγεις;⁵⁵

O efeito do discurso de Jocasta desperta no rei pensamentos que o fazem vagar (*planema* = coisas errantes).⁵⁶ A clareza e a naturalidade com as quais Édipo habitualmente age, desfazem-se. O prenúncio de preocupação que toma Édipo manifesta-se como sinais de inquietude (*merimna*) que Jocasta acusa em seu olhar. Irrompe o receio, o prenúncio do medo.

⁵³ προοδοποιεῖται γὰρ ἕκαστος πρὸς τὴν ἐκάστου ὀργὴν ὑπὸ τοῦ ὑπάρχοντος πάθους. *Retórica*, 1379a, 23-4.

⁵⁴ ἀδύνατον γὰρ ἅμα φοβεῖσθαι καὶ ὀργίζεσθαι. Arist. *Rh.* 1380a, 33.

⁵⁵ *OT.* 726-728.

⁵⁶ Jebb (1883: 139), comentado a palavra *planema*, escreve: “... *ela denota um temeroso “vagar” de seu pensamento de volta a outros dias e cenas.*” (... denotes the fearful ‘wandering’ of his thought back to other days and scenes).

Na sequência, o rei interroga a rainha para obter mais informações. Obtendo, como resposta quando o fato ocorreu, Édipo e Jocasta começam uma longa *stichomythia* que revela o mundo interior das personagens:

Édipo: ó Zeus, que coisa decidiste fazer de mim?

Jocasta: que preocupação é esta em ti, ó Édipo?

Édipo: ainda não me pergunte. Diga qual aspecto

Tinha Laio, tendo que idade de maturidade?

Jocasta: grande, possuindo barba, encanecida há pouco,

Não se distanciava muito de seu aspecto.

Édipo: ó infeliz! Parece que, lançando contra mim mesmo

Terríveis imprecações, não percebi.

Jocasta: como dizes? Tendo olhado para ti, temo claramente, ó rei.

Édipo: temo terrivelmente que o adivinho não seja quem não vê.

Esclarecer-me-ás mais, se ainda declarares algo.

Jocasta: na verdade, temo, mas direi, se souber, as coisas que perguntares.

OI. ὦ Ζεῦ, τί μου δρᾶσαι βεβούλευσαι πέρι;

IO. Τί δ' ἐστί σοι τοῦτ', Οἰδίπους, ἐνθύμιον;

OI. Μήπω μ' ἐρώτα· τὸν δὲ Λαίϊον φύσιν
τίν' εἶχε φράζε, τίνα δ' ἀκμήν ἤβης ἔχων.

IO. Μέγας, χνοάζων ἄρτι λευκανθὲς κάρα,
μορφῆς δὲ τῆς σῆς οὐκ ἀπεστάτει πολὺ.

OI. Οἴμοι τάλας· ἔοικ' ἐμαυτὸν εἰς ἀράς
δεινὰς προβάλλων ἀρτίως οὐκ εἰδέναι.

IO. Πῶς φῆς; ὀκνῶ τοι πρὸς σ' ἀποσκοποῦσ', ἄναξ.

OI. Δεινῶς ἀθυμῶ μὴ βλέπων ὁ μάντις ἦ.

Δείξεις δὲ μάλλον, ἦν ἐν ἐξείπῃς ἔτι.

IO. Καὶ μὴν ὀκνῶ μέν, ἃ δ' ἂν ἔρη μαθοῦσ' ἐρῶ.⁵⁷

Na passagem, o *temor* (*oknein*) que assola Jocasta é proveniente das preocupações que acabam de tomar Édipo. Jocasta o examina (*s'aposkopous*) e seu aspecto não lhe parece agradável. Ela ignora completamente o que o rei pensa. Por sua vez, Édipo conduz um longo interrogatório que cessará apenas no terceiro episódio, quando a verdade vier à tona. Entremado por imprecações e expressões receosas, ele informa-se sobre o aspecto físico de Laio, mais um sinal de sua culpa. Aos poucos o rei perde o *ímpeto* (*athymo*)

⁵⁷ OT. 738-749.

que o impelia a perseguir o assassino, começa então o reconhecimento de si próprio.⁵⁸

Édipo reconhece alguns sinais, nas informações de Jocasta, que o conectam diretamente ao assassino, embora ela conheça apenas a versão de que Laio havia sido morto por vários homens. Jocasta alude à informação do serviçal de Laio, que era o único sobrevivente. Édipo solicita a presença do serviçal, expressando preocupação: *temo por mim mesmo, ó mulher, que muitas coisas foram ditas em excesso, (...)* (δέδοικ' ἑμαυτόν, ὧ γύναι, μὴ πόλλ' ἄγαν / εἰρημέν' ἦ ..., 767-8). É a primeira vez que Édipo expressa ter medo. Assim, aos poucos, com as novas informações trazidas por Jocasta, o rei adentra a ravina do medo.

Jocasta, então, irrompe do silêncio, desejando saber o que lhe preocupava. Ele atende prontamente, relatando os acontecimentos que o marcaram: a saída da casa dos pais, o oráculo, a morte de um desconhecido, e o próprio edito que ele proferira talvez contra si próprio. Mesmo com todos os indícios de sua autoria, Édipo ainda persegue a clareza absoluta dos fatos. Então, quase convencido de ter assassinado Laio, ele apega-se à única contradição que perdura entre as versões da morte do antigo rei: quantos eram os assassinos?⁵⁹

Uma passagem em Aristóteles ilumina essa inquietude de Édipo: *mas é preciso se entregar a alguma esperança, por causa da qual nos inquietamos. Há um sinal disso: pois, o medo transforma-nos em deliberantes, na verdade mesmo, ninguém delibera a respeito de coisas sem esperança.*⁶⁰ A inquietude do rei traduz-se na busca pela verdade total dos fatos. Da inquietude, Édipo transitará para o medo, adotando o interrogatório como alento para a sua esperança. Tal esperança é evocada por Édipo no final do segundo episódio: *a mim, na verdade, só há algum tanto de esperança:*

⁵⁸ Stella (2010: 247) também comenta a passagem: “*Sófocles mistura pois ao tecido da diegese falas não diegéticas, igualmente repartida entre Jocasta e Édipo, com um marcado conteúdo de temor a fim de conferir máxima coloração emotiva possível à narração(...)*.” Sofocle mescola poi al tessuto dela diegese battute non diegetiche, ugualmente ripartite tra Giocasta e Edipo, com un marcato contenuto tímico onde conferir ela massima coloritura emotiva possibile ala narrazione (...).

⁵⁹ Há um claro contraste com a cena do prólogo na qual Édipo desconfia de Creonte por causa desta informação. Agora, é a única que lhe pode salvar.

⁶⁰ ἀλλὰ δεῖ τινα ἐλπίδα ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὗ ἄγωνιῶσιν. σημεῖον δέ· ὁ γὰρ φόβος βουλευτικούς ποιεῖ, καίτοι οὐδεὶς βουλεύεται περὶ τῶν ἀνελπίστων· Arist. *Rh.* 1383a, 5-7.

esperar o homem, o pastor (καὶ μὴν τοσοῦτόν γ' ἐστὶ μοι τῆς ἐλπίδος, τὸν ἄνδρα, τὸν βοτῆρα, προσμεῖναι μόνον, 836-7).

O terceiro episódio inicia-se com a chegada de um mensageiro de Corinto. Na primeira parte do episódio, o mensageiro traz a informação de que o pai de Édipo, o rei Pólibo, havia morrido. Essa informação causa grande alívio em Jocasta e em Édipo, que com grande regozijo ataca a infalibilidade dos oráculos, repetindo o ataque anterior de Jocasta. Entretanto, ele é mais cauteloso do que Jocasta, revelando seu medo:

Édipo: (...) eu era conduzido pelo medo.

Jocasta: não lances ainda ao coração nenhuma daquelas coisas.

Édipo: como não é necessário que eu tema o leito de minha mãe.

Jocasta: o que temeria o homem, para quem as coisas da fortuna Comandam, e não há clara presciência de nada?

É melhor viver por acaso, tal como puder.

Não temas tu as bodas de tua mãe,

Pois muitos dos mortais também, em sonhos,

Uniram-se à mãe; mas para quem essas coisas

Não são nada, é mais fácil suportar a vida.

Édipo: todas essas coisas teriam sido ditas muito bem por ti,

Se a genitora não se encontrasse viva. Agora, já que

Vive, é necessário, se dizes bem, temer todas essas coisas.

OI. (...) ἐγὼ δὲ τῷ φόβῳ παρηγόμην.

IO. Μὴ νῦν ἔτ' αὐτῶν μηδὲν ἐς θυμὸν βάλῃς.

OI. Καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ;

IO. Τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, ᾧ τὰ τῆς τύχης

κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;

εἰκῆ κρᾶτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις.

Σὺ δ' εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα·

πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὀνειράσιν βροτῶν

μητρὶ ξυνηνύσθησαν· ἀλλὰ ταῦθ' ὄτω

παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει.

OI. Καλῶς ἅπαντα ταῦτ' ἂν ἐξείρητό σοι,

εἰ μὴ 'κύρει ζῶσ' ἢ τεκοῦσα· νῦν δ' ἐπεὶ

ζῆ, πᾶσ' ἀνάγκη, κεῖ καλῶς λέγεις, ὀκνεῖν.⁶¹

⁶¹ OT. 974-986.

Após Édipo revelar que era conduzido pelo medo e temia partilhar ainda do leito da mãe, Jocasta inicia uma diatribe violenta que se divide em duas partes: a primeira ataca a ânsia pela verdade, pela certeza das coisas na vida, uma vez que nem os oráculos são infalíveis; a segunda é voltada ao novo temor de Édipo, o medo de partilhar o leito de sua mãe, uma vez que Mérope, rainha de Corinto, ainda vivia. A diatribe de Jocasta volta-se na verdade contra a atitude inquisitiva de Édipo, que mal abandona um temor, entrelaça-se com outro. A cautela com a qual Édipo se revela é expressa pela refutação do longo argumento de Jocasta: ele ainda *receia* (*okno*) simplesmente pelo fato de a mãe viver.⁶²

As palavras de Édipo demonstram que ele não despreza inteiramente os oráculos. O seu temor, mesmo depois de ter sido abrandado pelas informações do mensageiro, ainda permanece em cena, por causa da segunda parte do oráculo. Édipo pensa além, não no imediato. A *presciência* (*pronoia*)⁶³, atacada no discurso de Jocasta, é o apanágio de Édipo, mas é ela também quem abre as portas para o *receio* (*oknos*).

O mensageiro não entende o diálogo entre Jocasta e Édipo, perguntando-lhe a quem ele temia. Édipo, ao responder, conta-lhe o oráculo de Apolo, revelando então o seu temor, o de que o oráculo de Apolo se cumprisse (1011). O mensageiro, por sua vez, conta-lhe toda a verdade, relatando que Édipo não era filho natural daqueles reis e que ele lhe fora entregue por um pastor. Ao protagonista, a informação não faz sentido algum, causando apenas o efeito de afastar, momentaneamente, o medo. Na sequência, Édipo calmamente interroga o mensageiro sobre alguns pormenores, aparentemente irrelevantes. Édipo contraria a lógica da sequência discursiva, detendo-se ainda em pormenores vazios em busca de alguma contradição que pudesse salvá-lo.

⁶² O tema do sonho de união com a própria mãe é um tema recorrente na literatura antiga: “o sonho de união sexual com a mãe pelos antigos – afirma Citti (2011: 76) – era frequentemente interpretado sob a base da equação entre a mãe e a terra, mãe por excelência: quem sonhava possuir sexualmente a mãe, haveria um dia de possuir a própria terra.” Ver fontes: Heródoto, VI, 107; Artemidorus, Oneirokritika, I, 79; dentre outras.

⁶³ É uma característica marcante de Édipo, em toda peça. Outros autores já trabalharam essa característica do protagonista. O índice da *πρόνοια*, na peça *Édipo Tirano*, é muito bem comentado por Knox: “sua ação é rápida como um raio: uma vez concebida, não é tolhida pelo medo ou pela hesitação; antecipa-se a conselho, a aprovação ou dissentimento. A ação edípica característica é o *fait accompli*.” Knox 2002: 11.

Uma inversão de sentimentos dá-se em cena: Jocasta que através da primeira parte do discurso do mensageiro estava calma, agora, depois da segunda parte, sai de cena enlouquecida; Édipo, por outro lado, acalma-se por saber que não é filho de Mérope nem de Pólipo, desejando apenas interrogar o pastor, para obter a verdade completa que será inevitavelmente a sua ruína.

Conclusão

Ao longo dos dois primeiros episódios da peça e de parte do terceiro, a manifestação das duas paixões, que tomam as personagens, constitui o impulso narrativo. Essas paixões não ficam restritas a uma única personagem, mas emanam seu poder sobre a cena. A ira (*orge*), no primeiro episódio e parte do segundo, e o *medo* (*fobos*) na outra metade do segundo, dominam as personagens que reagem a estímulos diferentes. Cada personagem é dominada pela paixão, mas por causas diferentes. A caracterização, por meio da manifestação da paixão, exige do poeta a singularização de suas personagens. Édipo e Tirésias mostram-se irados, mas em cada um a causa é diferente. Édipo e Jocasta temem, por terem informações distintas, mas ambos temem. Mais do que a ilustração de uma personagem, a situação, na qual elas estão inseridas, é o que determina as reações delas.

A utilização das paixões humanas extrapola o universo meramente psíquico das personagens, revelam também a sua situação, e principalmente a dinâmica das ações em um enredo. Retomando o conceito de *sofrimento* (*pathos*) de Aristóteles, é possível agora compreender que, para além do encadeamento causal das ações, ele também pode ser produzido por índices de caracterização das personagens. De certa forma, a compreensão do *pathos* apenas como ação catastrófica ou sofrimentos físicos reduz o uso que os trágicos fizeram das emoções em seus enredos. Diferentemente de Eurípidés cujas personagens carregam em si todo o peso da manifestação dessas emoções, em Sófocles elas se manifestam em personagens que compartilham das mesmas emoções, às vezes por causas diferentes, sem que as emoções (*pathe*) se tornem o atributo de uma personagem. Assim, a manifestação das emoções das personagens atua como um processo duplo que caracteriza a personagem e ao mesmo tempo impulsiona o enredo.

Bibliografia

- Aristote. (1985), *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy (ed.). Paris: Les Belles Lettres,
- Aristotelis. (1903), *Ethica Nicomachea* (F. Susemihl, O. Apelt, eds.). Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri.
- Aristotelis. (1959) *Rhetorica*, ed. W.D. Ross, *Aristotelis ars rhetorica*. Oxford: Clarendon Press.
- Gill, C. (1984), *The Ethos/Pathos distinction in rhetorical and literary criticism*. *The Classical Quarterly*, 34.1: 149-166.
- Jebb, R. C. (1883), *Sophocles: The Plays and Fragments. Vol. 1: The Oedipus Tyrannus*. With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose. Cambridge: University Press.
- Hogan, J. C. (1991), *A Commentary On the Plays of Sophocles*. Southern Illinois: University Press.
- Knox, B. (2002), *Édipo em Tebas: herói trágico de Sófocles e seu tempo*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Konstan, D. (2006), *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Halliwell, S. (1986), *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Scholes, R; Kellogg, R. (1977), *A natureza da narrativa*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil.
- Somville, P. (1975), *Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Sofocle. (2011), *Edipo Re*. Storia e autori della letteratura greca. A cura di V. Citti, C. Casali e F. Condello (eds.). Bologna: Zanichelli Editore.
- Sofocle. (2010), *Edipo Re*. Introduzione, traduzione e commento di M. Stella. Roma: Carocci editore.
- Sofocle. (1958), *Tragédies II, Ajax-Oedipe roi-Electre*. Texte établi par: A. Dain, J. Irigoin; Traduit par: P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres.
- Sophocles. (1990), *Oidipous Tyrannus*. Comentary: J. Rusten. Pennsylvania: Bryn Mawr.
- Sophocles. (1982), *Oedipus Rex*. Edited by Dawe, R. D. Cambridge: University Press.
- Zagdoun, M. (2006), "Aristote et Euripide". *Révue des Études Grecques*, 119.2: 765-775.
- Zagdoun, M. (2011), *L'esthétique d'Aristote*. CNRS Éditions, Paris.

(Página deixada propositadamente em branco)

¿UN NUEVO POEMA DE ARISTÓTELES O UN ERROR DE TRANSMISIÓN TEXTUAL? A PROPÓSITO DE HIM. OR 40.40-55¹

A NEW ARISTOTLE POEM OR A TEXTUAL TRANSMISSION ERROR? REGARDING HIM. OR 40.40-55

VIRGINIA MUÑOZ LLAMOSAS
Universidad de Oviedo
virmlamosas@yahoo.es

Artigo recibido a 12-07-2016 e aprobado a 07-03-2017

Resumen

En este artículo se analizan las referencias que el orador Himerio de Prusa, en el siglo IV d. C., hace a dos poemas de Aristóteles dedicados a Hermias de Atarneus. Las noticias de Himerio presentan ciertas incongruencias con los fragmentos de Aristóteles editados por Ross y lo que conocemos de las circunstancias de composición de los poemas aristotélicos, lo que nos hace plantearnos si Himerio, a pesar de esas incongruencias, se está refiriendo al epigrama editado por Ross, si habla de otro poema de Aristóteles desconocido hasta ahora (excepto por el testimonio de Himerio) o si hay algún tipo de error de transmisión textual.

Palabras-Clave: Himerio, Aristóteles, citación

Abstract

This paper starts from a quotation in Himerius Or. 40.40-55 and examines the possibility that the rhetor could be mentioning a new poem of Aristotle in honour of Hermias of Atarneus, which would join the two poems dedicated to this tyrant that we already know. The key is the word *θάλαμον*, generally accepted

¹ Este trabajo forma parte del *Proyecto Gresogrifu (Gramáticos, rétores y sofistas griegos como fuente de la literatura grecolatina II)*, FFI2014-52808-C2-1-P.

in the editions of Himerius, but that entails some unsolvable problems. It is very probable, however, that we are dealing with a scribal error for θάνατον. If so, the information provided by Himerius would be consistent with what we know about the poems of Aristotle.

Keywords: Himerius, Aristotle, poem, Hermias of Atarneus

Los catálogos antiguos recogían aproximadamente unas 170 obras de Aristóteles, de las que se han salvado 30, que abarcan temas como lógica, metafísica, ética, filosofía política, retórica, física, astronomía, biología, botánica o zoología. Y además de todo esto, también fue poeta. Sus versos no fueron mucho más afortunados que aquellos de Platón que, según Diógenes Laercio², fueron destruidos por el fuego. La edición de Ross³ de 1955 presenta tan solo cuatro fragmentos pertenecientes al género lírico, de los que nos interesan dos⁴ -testimoniados en el comentario de Dídimo a Demóstenes, en Diógenes Laercio y en Ateneo-, que se corresponden con dos poemas dedicados a Hermias de Atarneo. De origen esclavo⁵, Hermias heredó de su antiguo amo el poder sobre Atarneo y lo extendió después sobre otras ciudades de Asia Menor, como Assos. La relación entre Aristóteles y Hermias⁶ comenzaría, según algunos, en la Academia de Platón⁷, mientras que hay quien sostiene que el filósofo pudo conocer a Hermias en su juventud, ya que, tras la temprana muerte de su padre, tuvo como tutor a Próxeno de Atarneo. En cualquier caso, en el 347 a. C. Hermias reunió en Assos a discípulos de Platón como Jenócrates o Aristóteles, hecho que algunas

² D. L. 3.5

³ La edición más reciente de los fragmentos de Aristóteles, la de Gigon de 1987, no considera fragmentos estos poemas, sino que los da como parte de T1, los capítulos que Diógenes Laercio dedica a Aristóteles.

⁴ De los otros dos fragmentos el primero (*Carmina* Fr. 1 Ross) consiste en dos versos independientes entre sí que figuraban al final del catálogo de obras del filósofo que ofrece Diógenes como los versos iniciales de un conjunto de “versos” y “elegías” respectivamente. El segundo fragmento (*Carmina* Fr. 2 Ross) consiste en unos versos que le habría dedicado a Platón.

⁵ Tanto el origen esclavo de Hermias como la cuestión de si era o no bárbaro y si era o no eunuco ya fueron discutidas en la antigüedad, v. Andrews 1952 y ya anteriormente Mulvany 1926.

⁶ Sobre Hermias y su relación con Aristóteles v. la bibliografía que ofrece Santoni 1993: 182, n. 19.

⁷ Otro detalle de la biografía de Hermias que también ha sido objeto de discusión, como apunta Ford 2011: 22.

fuentes relacionan con la muerte de Platón y su sucesión al frente de la Academia, aunque también hay indicios de que la estancia de Aristóteles primero en Atarneo y luego en Assos se debiera a las actividades políticas que habría desarrollado como agente de Filipo de Macedonia⁸. La relación entre Aristóteles y el tirano llegó a ser de tipo familiar cuando el filósofo se casó con Pitia, que era según algunos sobrina, según otros hija –biológica o adoptiva, de nuevo hay desacuerdo–, y según otros concubina de Hermias⁹. La resistencia de Hermias a los persas y su papel en el enfrentamiento entre atenienses, macedonios y persas, le llevaron a ser apresado y torturado por Artajerjes III, dejando para la posteridad unas últimas palabras en las que afirmaba no haber hecho nada indigno de la filosofía. Murió en el año 342 a. C. y Aristóteles, que en ese momento estaba en Pela como tutor de Alejandro, compuso en su honor un poema, cuya naturaleza¹⁰ ha sido muy debatida desde la Antigüedad, dedicado a Areté¹¹. El himno en cuestión le acarrearía al filósofo no solo burlas –como el epigrama escrito por Teócrito de Quíos¹²–, sino también graves problemas, pues fue el pretexto utilizado por Eurimedonte¹³ para acusarle de hacer de Hermias un dios y comenzar, tras la muerte de Alejandro, el proceso de impiedad¹⁴ que alejaría definitivamente a Aristóteles de Atenas.

⁸ Esta tesis es sostenida por Chroust 1972.

⁹ De nuevo D. L. 5.3.

¹⁰ Sobre el género del poema, que según Santoni 1993, mezcla diferentes tipos de composiciones líricas v., por ejemplo, Renehan 1982 y Ford 2011.

¹¹ *Carmina* Fr. 4 Ross. Sobre el texto de este poema v. Dorandi 2007.

¹² Runia 1986. A Teócrito y Teopompo de Quíos debemos, según Santoni 1993: 190, la tradición hostil respecto a Hermias, mientras que en el extremo opuesto estarían Platón, Aristóteles, Calístenes y Hermipo, que sostienen una visión favorable del tirano. V. también Bollansée 2001.

¹³ D. L. 5.5-6. Por su parte Ateneo, 15.696a, apunta que si bien la acción contra Aristóteles fue iniciada por Eurimedonte, fue en realidad Demófilo quien presentó los cargos. Las principales *Vidas* de Aristóteles no dicen nada acerca de este proceso, que sí es recogido en la *Vida* árabe aunque no se relaciona con el himno a Hermias. El himno es calificado en la *Vida* de Hesiquio de “sacrílego”, pero según Ateneo no es un peán, sino más bien un “escolio”, como se demuestra a partir de las propias palabras del poema.

¹⁴ Supuestamente Aristóteles trataría a Hermias en su himno como a un nuevo dios, por lo que sería culpable de impiedad, pero en realidad tras esta acusación se esconderían motivos políticos, siendo una muestra más de la reacción antimacedonia que se extendió en Atenas tras la muerte de Alejandro. V. O’Sullivan 1997, Chroust 1966 y Bollansée 2001, así como el reciente estudio de Filonik 2013: esp. 72-73; de la misma opinión es Harding 2006: 153. Ese sentimiento antimacedonio sería especialmente perjudicial para Aristóteles,

El otro poema recogido por Ross¹⁵ que Aristóteles dedicó a Hermias es un epigrama que figuraría en una estatua del tirano que habría estado en Delfos. Estos versos más que ensalzar explícitamente a Hermias ponen el acento en la maldad y cobardía de los persas y la traición con que fue capturado, oponiendo la virtud de los griegos, encarnada en Hermias, a la barbarie persa. Dice así:

τόνδε ποτ' οὐχ ὀσίως παραβὰς μακάρων θέμιν ἀγνήν
 ἔκτεινεν Περσῶν τοξοφόρων βασιλεύς,
 οὐ φανερῶς λόγχῃ φονίους ἐν ἀγῶσι κρατήσας,
 ἀλλ' ἀνδρὸς πίστει χρῆσάμενος δολίου.

A este, violando impiamente la ley sagrada de los dioses, lo mató el rey de los persas que llevan arco, no por haberle vencido abiertamente con su lanza en combates homicidas, sino por haberse servido de su confianza en un hombre engañoso.

Himerio de Prusa, en el siglo iv d. C., nos da noticia de estos dos poemas de Aristóteles en su discurso 40, pronunciado en la ciudad de Filipos, donde hizo una parada en su camino hacia la corte del emperador Juliano. La primera parte del discurso está dedicada a la ciudad, a la que el orador quiere agradecer su hospitalidad, mientras que la segunda parte, que se ha perdido, estaría dedicada a su discípulo Severo, quien hizo los arreglos necesarios para que Himerio pronunciase este discurso. Himerio afirma que existe una antigua ley que indica que hay que devolver el beneficio recibido con aquello que uno más domina, por lo que le parece lógico que su agradecimiento a los filipenses sea a través de la elocuencia. Según el orador, tanto la poesía como la oratoria dan fe de ello: Homero —en representación de la poesía— nos habla de esta costumbre, y Gorgias, según Himerio, también la siguió cuando en su embajada desde Sicilia a Atenas se detuvo en Platea y asombró a la ciudad con su elocuencia. Más aún: la filosofía también aprueba esta ley, tal y como demuestra Aristóteles con dos poemas dedicados a Hermias. Dice Himerio (*Or.* 40.40-55):

que era un meteco en Atenas y carecía de derechos, como ha señalado Romeyer-Dherbey 1986.

¹⁵ *Carmina* Fr. 3 Ross.

ἦν Ἑρμείας Ἀταρνεὺς γένος·
 ὁ δὲ Ἀταρνεὺς Μυσῶν πόλις, μέγεθος μὲν οὐ μεγάλη,
 λαμπρὰ δὲ τὴν θέαν, Μυσῶν βασιλέως ἐπώνυμος. γνώρι-
 μος οὖν Ἑρμείας ἐν τοῖς μάλιστα τοῦ Σταγειρίτου γενό-
 μενος, ἐκ μέσης καρδίας ἐφ' ἑαυτὸν ἀρετῇ πάσῃ τὸν καθη-
 γεμόνα ἐξέμηνε. πολλὰ μὲν οὖν καὶ ἄλλα τῶν ἐπ' αὐτῷ
 πόθων ἐπεδείξατο Ἀριστοτέλης, ὡς ἔστιν ἀκούειν, γνω-
 ρίσματα· καὶ γὰρ λόγους αὐτὸν ἐξήσκησε καὶ ἀρετὴν ἐξε-
 παίδευσε, καὶ ἐλεγείῳ τὸν θάλαμον μόνῳ τῶν γνωρίμων
 ἐκόσμησεν. ἀτὰρ δὴ καὶ τότε οὐχ ἦκιστα τῆς περὶ ἐκεῖνον
 σπουδῆς ὁ Σταγειρίτης ἐπεδείξατο τεκμήριον. ἔτυχε μὲν
 γὰρ εἰς τὴν Ἀσίαν ὑπ' Ἀλεξάνδρου καλούμενος, ἵνα κήρυξ
 ὁμοῦ καὶ θεατὴς τῶν Περσικῶν τροπαίων γένηται· ἐπεὶ δὲ
 πορευόμενος κατὰ τὸν Ἀταρνεά ἐγένετο, ἰδὼν πόλιν ὀλίγην
 ἀρετῆς καὶ σοφίας διψῶσαν ἅπασαν, οὐ παρήλθε σιγῇ,
 βραχεῖ δὲ βιβλίῳ τὴν τε πόλιν καὶ τὸν Ἑρμείαν ἠσπάζετο.

Hermias era, en cuanto a su origen, de Atarneo. Atarneo era una ciudad de los misios, de pequeño tamaño pero espléndida de contemplar, llamada a partir de un rey de los misios. Pues bien, habiendo sido Hermias discípulo, y uno de los más allegados, del Estagirita, conmovió a su preceptor desde el fondo de su corazón con toda su virtud. Ciertamente Aristóteles dio muchas y diferentes muestras de reconocimiento hacia él, según es posible escuchar, y le ejercitó en las palabras y le enseñó la virtud y a él solo entre sus discípulos le adornó el tálamo con una poesía. Y además el Estagirita dio en particular esta muestra de su inclinación hacia aquel. En efecto, precisamente fue llamado por Alejandro a Asia, para ser al mismo tiempo heraldo y espectador de sus trofeos persas. Cuando, durante el viaje, estuvo en Atarneo, al ver la pequeña ciudad toda ella sedienta de virtud y sabiduría, no pasó a su lado en silencio, sino que saludó a la ciudad y a Hermias con un breve escrito.

Es decir, según lo que nos transmite Himerio, Aristóteles habría dedicado a Hermias un poema y un breve escrito, presentando este último en Atarneo, en una parada durante su viaje a Asia. Este “breve escrito” citado por Himerio sería el himno a Areté del que ya hemos hablado, si bien las otras fuentes y referencias a este himno no dicen que Aristóteles lo cantase en Atarneo. Según apunta Wernsdorf en su edición de Himerio de 1790¹⁶, y, un siglo

¹⁶ Wernsdorf 1790: 506.

después, Wilamowitz¹⁷, este alto de Aristóteles en la ciudad de Hermias sería una invención de Himerio, al igual que el de Gorgias en Platea. El orador habría concebido ambas paradas como un paralelo a la suya propia en Filipos, donde está pronunciando este discurso, siempre buscando analogías con su situación personal y estableciendo una correspondencia entre Aristóteles, Atarneo y Alejandro, por un lado, y él mismo, Filipos y Juliano, por otro.

Pero es la otra referencia la que creemos que merece más atención, pues menciona un poema que habría sido compuesto por Aristóteles para adornar el *θάλαμον* de Hermias, cuando el segundo poema de Aristóteles a Hermias editado por Ross es el epigrama, que acabamos de mostrar, que adornaría la estatua del tirano en Delfos. La edición más utilizada de Himerio, la de Colonna del año 1951, da esta lectura sin ningún tipo de comentario en el aparato crítico y pasando por alto la incongruencia de esta noticia con lo que sabemos respecto a los poemas que Aristóteles compuso en honor de Hermias, esto es, que ambos fueron escritos con motivo de su muerte a manos de los persas. Así que llegados a este punto, debemos plantearnos:

¿Se refiere aquí Himerio al epigrama que hemos mostrado, contradiciendo lo que conocemos del poema y las circunstancias de su composición? ¿O es posible que Aristóteles hubiera escrito un epitalamio en honor de Hermias, un poema que nos sería completamente desconocido excepto por esta referencia de Himerio? ¿O acaso es la forma *θάλαμον* un error de transmisión textual?

Examinemos con más detenimiento la opción de que Aristóteles hubiera escrito un epitalamio dedicado a Hermias, cuyo único testimonio sería Himerio. Esto puede parecer poco verosímil, pero en modo alguno es imposible: al fin y al cabo Himerio es la única fuente de los fragmentos 91 y 127¹⁸ de Anacreonte, así como de varios testimonios de este mismo poeta¹⁹ y gracias a él sabemos también que Simónides compuso una oda al viento²⁰. Ser la única fuente no constituye, por lo tanto, un argumento para rechazar esta posibilidad.

Ahora bien, la existencia de un epitalamio a Hermias se opone a los testimonios que lo presentan como un eunuco²¹. Sin embargo, si tenemos en cuenta que uno de los tópicos del ataque y la invectiva que encontramos

¹⁷ Wilamowitz 1893: 405 n. 3.

¹⁸ Edición de Gentili 1958.

¹⁹ Fr. 174, 175, 176, 177, 178 de la edición de Gentili 1958.

²⁰ Fr. 251 de la edición de Poltera 2008.

²¹ Así, por ejemplo, en D. L. 5.3.

en los oradores y que después pasa a la invectiva contra los filósofos es precisamente el referido a la desviación de la conducta sexual socialmente aceptada²², la noticia de que Hermias era eunuco debería ser cuestionada, de la misma manera que su supuesto origen bitinio y no griego o su esclavitud²³. Todos estos datos forman parte de una tradición hostil hacia Hermias que diverge de otros testimonios positivos. Con lo cual, es posible que Hermias no fuera eunuco, e incluso aceptando el hecho de que sí lo fuera, no faltan testimonios²⁴ que hablan de una mujer del tirano, con la que habría engendrado la hija que después dio como esposa a Aristóteles. No puede descartarse totalmente, por lo tanto, que existiera la ocasión para este epitalamio y que la lectura *θάλαμον* nos remita a un poema desconocido de Aristóteles. Pero no es esta la interpretación de los primeros editores de Himerio, que, a pesar de aceptar la lectura *θάλαμον*, rechazan de forma unilateral la idea de una boda de Hermias. Así, Wernsdorf, señalaba que Hermias nunca se casó y que si aquí se habla de un epitalamio es porque, de nuevo, Himerio busca la analogía con su situación personal: dado que él había escrito un epitalamio (su discurso número 9) para Severo, el oficial romano que le da la oportunidad de hablar en Filipos, introduce esta referencia a un epitalamio dedicado por Aristóteles a su protector y huésped. Wernsdorf sigue diciendo que ese poema en realidad sería el epitafio escrito para Hermias en metro elegíaco, por lo que resulta adecuada la forma *ἐλεγείω* empleada por Himerio²⁵, y no corrige, como decimos, la lectura *θάλαμον*, asumiendo que Himerio “inventa” ese epitalamio igual que inventa la parada de Aristóteles en Atarneo.

La lectura *θάλαμον* será conservada por Dübner en su edición de 1849, ya sin ningún tipo de aclaración al respecto, exactamente lo mismo que hace Colonna en 1951, o Ross al editar los fragmentos de Aristóteles en 1955. Todos ellos mantienen la lectura de Wernsdorf, que, como hemos dicho, a pesar de negar la boda de Hermias, justifica la forma *θάλαμον* basándose en el deseo de Himerio de establecer un paralelo entre él y Aristóteles.

Ligeramente diferente es la interpretación que hace Völker²⁶ en su comentario de Himerio. Völker mantiene tanto la lectura *θάλαμον* como la existencia real de una boda que habría dado ocasión al poema del filósofo.

²² Como señala Owen 1983.

²³ Entre otros, Harding 2006: 128 pone en duda ambas informaciones.

²⁴ *Suda*, E 3040 Adler.

²⁵ Hesiquio dice *ἐλεγεία· τὰ ἐπιτάφια ποιήματα*.

²⁶ Völker 2003: 267 n. 16.

Ahora bien, afirma que esa boda no sería la boda de Hermias sino la del propio Aristóteles con Pitia. Esta hipótesis no ha tenido, que nosotros sepamos, mayor repercusión.

Por otro lado, hay quien ha tratado de reconciliar la lectura *θάλαμον* con lo que sabemos acerca de Hermias y Aristóteles, y así un editor anterior de los fragmentos de Aristóteles, Rose²⁷, en 1886, optaba por interpretar la forma no con el sentido de *lecho nupcial*, sino de *tumba*. De este modo, explica el término *θάλαμον* diciendo “*immo τὸ μνήμα, τὸν τάφον*” y se apoya en el pasaje de Ateneo²⁸ en que se menciona el escrito con que Aristóteles se habría defendido de la acusación de impiedad, donde el filósofo decía que si él hubiera querido honrar a Hermias como a un dios no habría dispuesto para él un recuerdo (*μνήμα*) como para un mortal. Esta hipótesis de Rose se opone radicalmente a la versión de Diógenes Laercio²⁹, que nos dice que el epigrama de Aristóteles estaría en una estatua (*ἀνδριάς*) y no en una tumba. Hay que decir que, aparte de Ateneo, existen otros datos que podrían llevarnos a hablar de una tumba, concretamente de un cenotafio, pues Teócrito de Quíos, en el epigrama en el que ataca y ridiculiza a Aristóteles, lo califica como un hombre *de cabeza vacía* (*κενόφρων*) que habría elevado a Hermias un *monumento vacío*. Las palabras empleadas por Teócrito son *σῆμα κενόν*, y estas palabras, junto al testimonio de Ateneo, han sido determinantes para la reconstrucción del texto del comentario de Dídimo a Demóstenes, que, recordamos, junto a Diógenes Laercio y Ateneo constituye la tercera fuente por la que conocemos los poemas de Aristóteles a Hermias. Lamentablemente, la parte del papiro del comentario de Dídimo donde se menciona este epigrama de Aristóteles está muy dañada³⁰ y la reconstrucción *μνημεῖον* no puede utilizarse como argumento ni a favor ni en contra de la existencia de una estatua o una tumba, ya que precisamente se basa en los testimonios de Ateneo y Teócrito. No parece posible, pues, resolver la cuestión de si este epigrama de Aristóteles estaba inscrito en una estatua o en un cenotafio, e incluso últimamente³¹ se ha sugerido que este texto, cuyo contenido es muy acorde con su emplazamiento en Delfos y que por su forma podría difundirse oralmente con facilidad y llevar la fama de Hermias por todo el mundo, podría ser simplemente un epigrama “de libro”

²⁷ V. Fr. 674 Rose.

²⁸ 15.697a.

²⁹ D. L. 5.6.

³⁰ V. Harding 2006: 156.

³¹ V. el análisis que Ford 2011: 27ss. hace del epigrama.

sin que existiera en realidad un soporte material –estatua o tumba- para él (Ford 2011, 34). Esta última conjetura haría irrelevante la discusión sobre si se trataba de una estatua o una tumba, y, al mismo tiempo, supondría rechazar la interpretación en sentido figurado de la forma θάλαμον.

Según lo que hemos visto hasta ahora, la lectura θάλαμον presenta una serie de problemas que no son fáciles de resolver. Pero, ¿fue realmente θάλαμον lo que escribió Himerio? Los manuscritos únicamente dan θαλ– lo que ha dado pie a la reconstrucción θάλαμον de la edición de Wernsdorf, mantenida por Dübner y posteriormente por Colonna, que es, como hemos dicho, la lectura mayoritariamente aceptada a pesar de todo lo que acabamos de exponer. Mucho menos éxito ha tenido la propuesta de Bernays³², quien lee θαλαδῖαν μόνον, con lo que Himerio estaría diciendo que Hermias es el único eunuco a quien Aristóteles dedicó un poema. Pero aún hay otra posibilidad, que ya fue apuntada por Wilamowitz, y que, curiosamente, no ha servido para modificar el texto de Himerio aunque sí figura en traducciones y comentarios como el de Penella³³, del año 2007. Y esa posibilidad es que la palabra original fuera θάνατον. En ese caso podríamos estar ante un error de tipo visual, en el que el copista habría confundido θαν y θαλ (la confusión entre ν y λ no era rara en uncial y de ahí pudo pasar a la minúscula)³⁴ o podríamos estar también ante un error de memoria³⁵, propiciado por la semejanza fonética entre θάλαμον y θάνατον. Estas palabras, de idéntica extensión, presentan además una frecuencia de aparición muy similar en Himerio, pues θάλαμος aparece en 14 ocasiones y θάνατος en 13, lo que hace más probable la confusión entre ambas. Y aún hay más, porque a la asociabilidad fonética existente entre estas dos palabras se suma una semejanza conceptual, ya que en el pensamiento griego existe una asociación tradicional entre la boda y la muerte, que podemos rastrear en numerosos mitos y rituales³⁶. La combinación de las semejanzas fonéticas y de contenido habría dado pie a la aparición de θάλαμον por θάνατον, forma que no plantea ninguna contradicción con los datos que tenemos acerca de los poemas de Aristóteles. Lo que Himerio diría en su discurso a los filipenses sería, por lo tanto, que Hermias fue el único discípulo cuya muerte el filósofo honró con un poema.

³² Usener 1885: 294.

³³ Penella 2007: 57 n.60.

³⁴ V. por ejemplo Hernández Muñoz 1989.

³⁵ V. Sanz Morales 2011.

³⁶ V. el exhaustivo estudio que hace de esta asociación en la tragedia Rehm 1994.

De ser así, estaremos no ante el testimonio de un nuevo poema de Aristóteles, sino ante un error de transmisión textual. Ello no quiere decir que todo este trabajo sea en vano, pues hemos reunido testimonios que permiten dar una base sólida a la conjetura de Wilamowitz y enmendar el texto de Himerio. Creemos que este es un buen ejemplo de cómo una citación, esto es, una referencia no literal a algo que conocemos por otras fuentes, como es el caso de los poemas dedicados por Aristóteles a Hermias, sirve para corregir un error en la transmisión del texto del autor que nos ofrece la cita, que es Himerio. Las citas, ya sean literales o referencias más o menos laxas a autores y pasajes anteriores, no solo tienen una importancia intrínseca, no solo son relevantes de cara al texto y al autor que se está citando. También sirven, como esperamos haber demostrado, para aportarnos información valiosa sobre el autor citante o el contexto en que aparecen, pudiendo incluso ser determinantes para corregir el texto transmitido por los manuscritos.

Bibliografía

- Andrews, P. (1952), “Aristotle, Politics iv. 11. 1296a38-40”, *CR* n. s. 2 (3/4): 141-144.
- Chroust, A.-H. (1966), “Aristotle’s flight from Athens in the year 323 B.C.”, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* Bd. 15 H.2: 185-192.
- Bollansée, J. (2001), “Aristotle and the death of Hermias of Atarneus: two extracts from Hermippos’ monograph *On Aristotle*”, *Simbolos. Scritti di storia antica* 3: 67-97.
- Chroust, A.-H. (1972), “Aristotle’s Sojourn in Assos”, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* Bd. 21 H.2: 170-176.
- Dorandi, T. (2007), “Note sulle tradizione e sul testo del poema di Aristotele in onore di Ermia di Atarneo”, *ZPE* Bd. 161: 21-26.
- Filonik, J. (2013), “Athenian impiety trials: a reappraisal”, *Dike* 16: 11-96.
- Ford, A. (2011), *Aristotle as poet. The song for Hermias and its contexts*. Oxford: University Press.
- Gentili, B. (1958), *Anacreonte*; introduzione, testo critico, traduzione, studio sui frammenti papiracei. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Gigon, O. (ed.) (1987), *Aristotelis Opera (ex recensione I. Bekkeri, ed. 2), III: Librorum Deperditorum Fragmenta*. Berlin and New York: De Gruyter.
- Harding, P. (2006), *Didymos: on Demosthenes*. Oxford: University Press.

- Hernández Muñoz, F. (1989), “Tipología de las faltas en las citas eurípideas de los manuscritos de Estobeo”, *CFC* 23: 131-155.
- Mulvany, C. M. (1926), “Notes on the legend of Aristotle”, *CQ* 20.3-4: 155-167.
- O’Sullivan, L. –L. (1997), “Athenian impiety trials in the late fourth century B. C.”, *CQ* 47.1: 136-152.
- Owen, G. E. L. (1983), “Philosophical Invective”, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 1: 1-25.
- Penella, R. J. (2007), *Man and the Word. The orations of Himerius*. Berkeley: University of California Press.
- Poltera, O. (2008), *Simonides lyricus. Testimonia und Fragmente. Einleitung, kritische Ausgabe, Übersetzung und Kommentar*. (Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft 35.) Basel: Schwabe Verlag.
- Rehm, R. (1994), *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*. Princeton: University Press.
- Renehan, R. (1982), “Aristotle as lyric poet”, *GRBS* 23.3: 251-274.
- Romeyer-Dherbey, G. (1986), “Le statut social d’Aristote à Athènes”, *Revue de Métaphysique et de Morale* 91.3: 365-378.
- Rose, V. (1886), *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*. Leipzig: Teubner.
- Runia, D. T. (1986) “Theocritus of Chios’ epigram against Aristotle”, *CQ* 36.2: 531-534.
- Santoni, A. (1993), “L’inno di Aristotele per Ermia di Atarneo”, in G. Arrighetti- F. Montanari (eds.) *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario*. Pisa, Giardini: 179-195.
- Sanz Morales, M. (2011), “Tradición indirecta y error de memoria en crítica textual griega: observaciones metodológicas”, *Anuario de estudios filológicos* 34: 237-252.
- Usener, H. (1885), *Gesammelte Abhandlungen von Jacob Bernays*, II. Berlín.
- Völker, H. (2003), *Himerios. Reden und Fragmente*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert.
- von Wilamowitz, U. (1893), *Aristoteles und Athens*, II. Berlín: Weimann.
- Wernsdorf, G. (1790), *Himerii sophistae quae reperiri potuerunt*. Gottinga: Vandenhoeck et Ruprecht.

(Página deixada propositadamente em branco)

**A WARPED VERSION: MANIPULATING ROMAN LOOMS FOR
METAPHORICAL EFFECT – POTAMIUS OF LISBON’S *EPISTULA DE
SUBSTANTIA* 5-9**

MAGDALENA OHRMAN

University of Wales Trinity Saint David, Faculty of Humanities

m.ohrman@uwtsd.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0003-0865-4546>

Artigo recebido a 01-03-2017 e aprovado a 08-06-2017

Abstract

Potamius of Lisbon’s highly metaphorical explication of the indissoluble nature of the Trinity in the 4th C theological treatise *Epistula de Substantia* combines technical knowledge of textile crafts with stylistic manipulation of Latin intertexts and terminology in a metaphor for the unity of the Trinity. This paper explores several passages in *De Substantia* densely packed with textile terminology and deemed obscure in earlier Potamian criticism, and shows how, based on a detailed knowledge of the practicalities of wool-preparation as well as of weaving, Potamius enhances the effectiveness of his metaphor by carefully manipulating the presentation of technological detail and intertextual references to earlier descriptions of textile work in Latin literature. Potamius includes references to different loom types to strengthen the impact of his weaving metaphor, and to create correspondences between the set-up of a loom and crucifixion. Potamius’ understanding of the workings of the warp-weighted loom is related both to intertexts in Ovid and Seneca and to the archaeological evidence for the continued contextual relevance of this loom type in Lusitania and the Iberian peninsula, and to domestic and traditional craft practices.

Keywords: Potamius of Lisbon, *Epistula de Substantia*, Weaving metaphors, Warp-weighted loom, Roman textile tools

The description of weaving and weavers' tools that emerges in Potamius of Lisbon's highly metaphorical explication of the indissoluble nature of the Trinity in the 4th C theological treatise *Epistula de Substantia* combines technical knowledge of textile crafts with stylistic manipulation of Latin intertexts and terminology. Such technological contexts have hitherto been largely overlooked in scholarship: the *Epistula de Substantia* has mainly attracted attention for its potential to throw light on Potamius' rejection of Arianism sometime after 360 and for its relationship to Potamius' career as bishop of Lisbon.¹ The aim of this paper is to make clear the technological – rather than theological – background of Potamius' weaving metaphor, and to resolve several passages densely packed with textile terminology which have been noted as 'particularly obscure' in Conti's recent commentary.² The paper will also show that, despite possessing a reasonably detailed knowledge of the practicalities of wool-preparation as well as of weaving, Potamius enhances the effectiveness of his metaphor by carefully manipulating the presentation of technological detail and intertextual references to earlier descriptions of textile work in Latin literature.

1. The shape of the cross

At the core of Potamius' metaphor for the unity of the Trinity is the cross-shape of the weave as the tunic takes shape on the loom:

nam ipso telae patibulo feminae quasi in crucis ambitu pendere tunicas discunt. et uere ad similitudinem crucis facturae uestis insigni miraculo tela praetenditur, cuius per qualitatem spatii indiscissis pinnarum lateribus, procurante pollice praesidentis, insuitas et fila seruantur. nam et tunica ipsa quae in habitu crucis orditur, ut probat res officio [...]³

For the women learn to suspend tunic weaves on the bar of the loom as if on the beam of the cross. And truly, the web of the growing cloth is stretched out on the loom in likeness of the cross in a miraculous sign. Through the type of spacing [of the warp] with no-cut sides for the sleeves, and the care of the weaver's hands, its seamless nature and its threads are preserved. For

¹ For a full discussion of previous work on Potamius and on the dating of *De subst.*, Conti 1998: 1-40, esp. 39-40. Cf. also Montes Moreira 1975.

² Conti 1998: 91-92.

³ Potam. *de Subst.* 5.

the tunic itself is organised in the shape of a cross, so that the object itself presages its task.

Potamius' emphasis is on the fact that even a tunic with sleeves is woven in one piece and its warp so fitted on the loom that it appears like a cross. To critics not approaching the text with ancient weaving practices in mind, Potamius' metaphor appears contrived and difficult.⁴ In fact, Potamius' description corresponds to information yielded by archaeological textiles and by experimental archaeology reconstructing ancient weaving processes: a completed tunic weave still hanging on the loom would indeed have the shape of a cross. Throughout Greco-Roman antiquity, clothes were woven to shape rather constructed from cut pieces sewn together as in modern practice.⁵ Therefore, a tunic would be given its basic shape even as it was woven. When using an upright loom,⁶ the warp would be prepared so as to create first one sleeve, working from the hand to the armpit, then the main body of the tunic, working sideways from one side of the body to the other, and finally the second sleeve, working from armpit to hand. Seams were only required at the bottom of the sleeves and along each side of the tunic.⁷ To accomplish this weave and correctly set up the warp, the weaver must take into account width- and length measures (i.e. from sleeve end to sleeve end, and from neck to lower hem respectively) long before weaving actually begins. Thus, the fact that the shape of the tunic cloth must already be conceived as the warp is prepared allows Potamius to argue that it both prefigures and already *is* a sign of Christ.

Therefore, the fundamental premise of Potamius' metaphorical use of textile production is straightforward. Far more complex is his use of technical language and his choice of what weaving processes to include at different stages of his argumentation. In the first section dealing specifically with work on the loom (*De substantia* 5), Potamius focusses on the preparation and planning of the weave. He specifically indicates that the relevant traits are present in the tunic weave before the weaving itself begins: [...] *tunica*

⁴ Conti 1998: 91-92.

⁵ Fanfani & Harlizius-Klück 2016: 69.

⁶ The use of the two-beam, upright loom is normally assumed for this period, cf. Ciszuk & Hammarlund 2008: 124-27. I will return to the issue of loom types referred to by Potamius presently.

⁷ Carroll 1985: 171. The weaving technique used for the (later) linen tunic described by Verhecken-Lammens 2010: 31-33 seems to be exceptional.

[...] *prius quam organa textrini et subfarcimenta telae contigerit naturali iam tegmine est uestis Saluatoris.* (“[...] the tunic is the clothing of the Saviour in its natural covering [...] *already before* the weaving tools and the weft touch the loom.”). In the later section (*De substantia* 9), the emphasis is on how each part of the loom and the weave (heddle-leashes, warp, and weft) form a coherent whole representative of the unity of the Trinity.

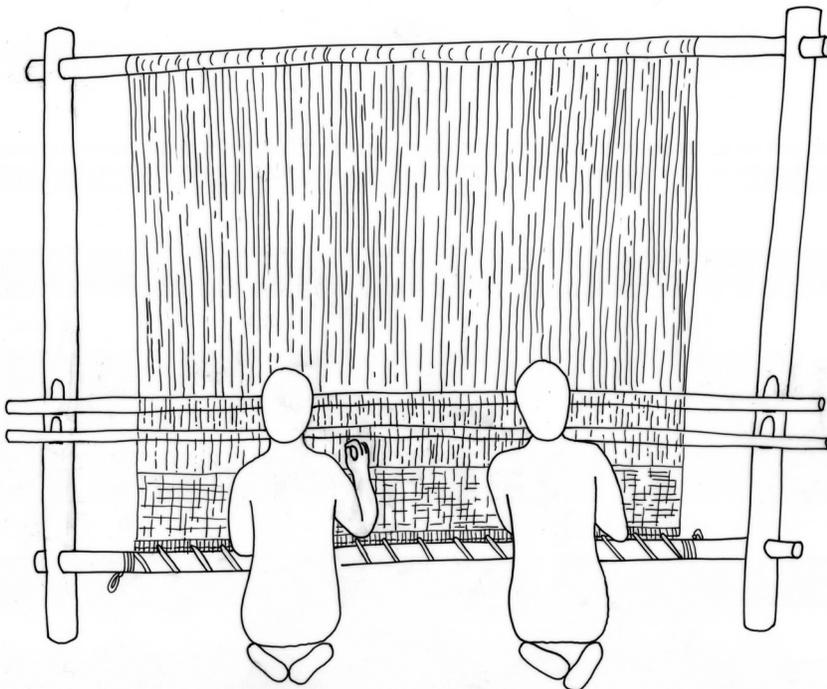
Technical details are included by Potamius primarily for their effectiveness as part of the metaphor, but also to allude to other texts. While the textile-historical background for Potamius’ loom description has been understood as being weaving on the two-beam loom,⁸ I will argue that technical phrases appropriate to a description of the older, warp-weighted loom occur in the text alongside references to the two-beam loom. I hope to show that this applies especially to the fifth chapter of *De Substantia*, whether due to intertextual influence from weaving descriptions in Latin texts such as Ovid’s *Metamorphoses* 6. 53-69 and Seneca’s *Letters* (*Ep.* 90. 20), or – a more controversial assertion – due to continued contextual relevance of this loom type in Potamius’ period and area.

2. Potamius’ Two-Beam Loom

Before we examine Potamius’ potential conflation of different weaving techniques, the – in this respect at least – clearer chapter nine must be discussed. Here, Potamius cleverly uses recognisable features of the two-beam loom. Potamius’ initial statement in chapter nine *organum telae unitum, sibimet conexum, fila retinet, omni tenacitate uincitur; alligatur et alligat.* (“the whole apparatus of the loom, fitted together, holds the threads back: it is tied with utmost tenacity. The loom is bound and it binds.”) stresses how the loom with a weave in progress attached is perceived as one instrument where parts are tightly fitted together.⁹

⁸ Conti 1998: 99.

⁹ In *de subst.* 6, Potamius’ aim is different and he highlights the loose equipment (*organis*) of the loom as well. See further below.



Reconstruction of a two-beam loom with a twill weave. Drawing created for academic purposes for the Centre of Textile Research in Copenhagen.

This is consistent with pictorial representations of the two-beam loom displaying it with a heavy-looking square wooden frame and as a clunky piece of equipment.¹⁰

Furthermore, the emphasis on the tension of the warp in Potamius' description (*omni tenacitate uincitur*, "it is tied with utmost tenacity"; *rigentior trama* "tight warp") highlights an important feature of the two-beam loom, where the warp was stretched between an upper warp-beam and a

¹⁰ Wild 1992: 12-17 provides a detailed survey of the evidence. This differs from literary descriptions of the warp-weighted loom, where emphasis is often placed on the loose parts that together make up the functioning loom: the frame, the heddle-rods, the loom weights, and (particularly) the implements used to insert and beat the weft into place. Cf. *Lucr.* 5. 1351-1353; *Ov. Met.* 4. 275; 6. 53-69; *Fast.* 3. 818-819; *Sil.* 14. 656-660; *Claud. Rapt.* 3. 155-163.

cloth-beam at the bottom. The clearest literary description of the two-beam loom comes from Gregor Magnus' *Moralia*:

tela quippe infra supraque ligata duobus lignis innectitur, ut texatur; sed quo inferius texta inloulitur, eo superius texenda deplicatur; et unde se ad augmentum multiplicat, inde fit minus quod restat.¹¹

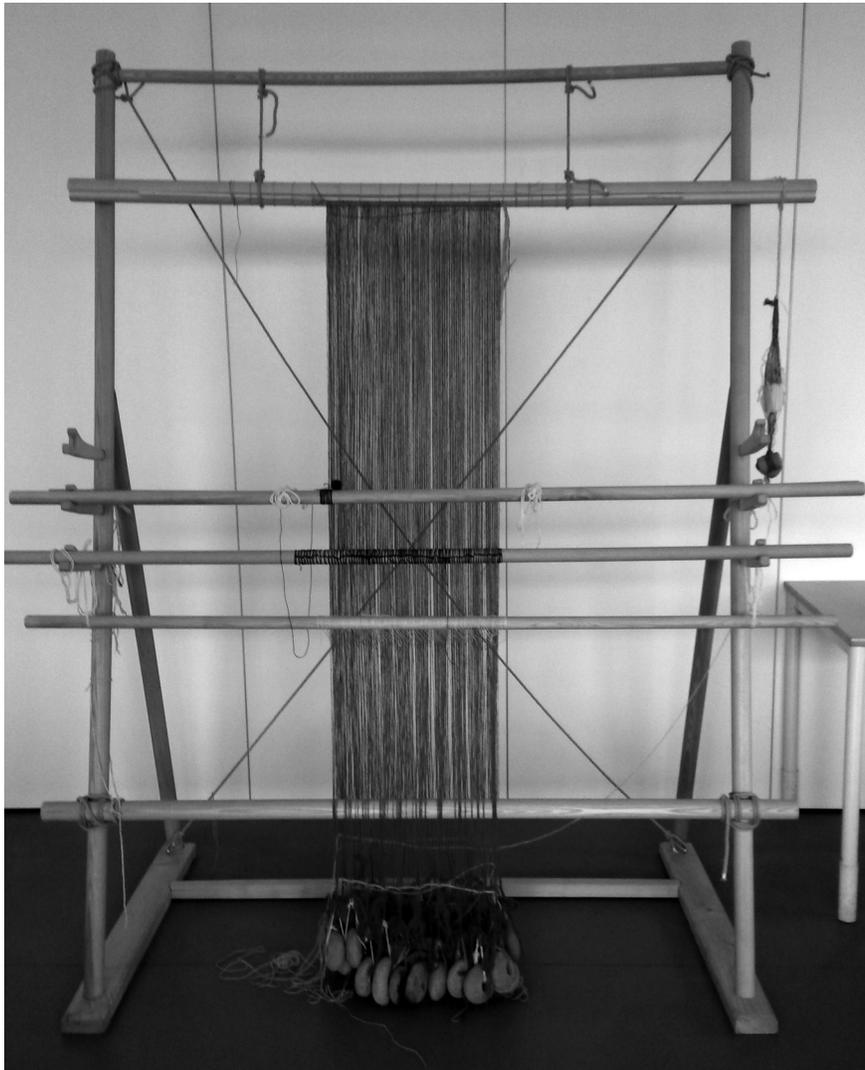
For the warp is tied at the bottom and at the top and fastened to two wooden beams so that it may be woven. But as the woven cloth is rolled up on the lower beam, then the to-be-woven warp is rolled down from the upper beam. And as the warp to be woven increases, the less there is that remains.

On the two-beam loom, the tension across the whole warp would be controlled through the cloth beam. On the warp-weighted loom the tension of the warp would instead be determined by the number and weight of the loom weights used. Even after work had begun, individual parts of the warp could be (re-)adjusted by letting out or taking in available lengths of warp at the loom-weight.

Because there would be no such opportunity on the two-beam loom, the need to create appropriate warp-tension effectively and consistently must be more emphatically taken into account from the very beginning of the warping process. Serving to stress the insoluble unity of the Trinity by highlighting the connectedness of the different parts of the loom and weave,¹² Potamius' emphasis on warp-tension here is also consistent with the type of loom described in the chapter.

¹¹ Greg. M. *moral.* 8. 26.

¹² Potamius' emphasis on the tightness of the weave here makes an interesting contrast to later Christian writers' metaphorical references to spider webs as flimsy and unstable as the work of the spider lacks the foundation of Christian faith, cf. Ambr. *Psalm.* 38. 35 [CSEL 64 p. 210] and *Exam.* 1. 2. 7; 4. 4. 18. Also in Hier. *in Os.* 2. 8 [Vahlen p. 84f].



Experimental reconstruction of a warp-weighted loom with a twill weave set-up in progress. From the Centre of Textile Research in Copenhagen. Photo: the author.

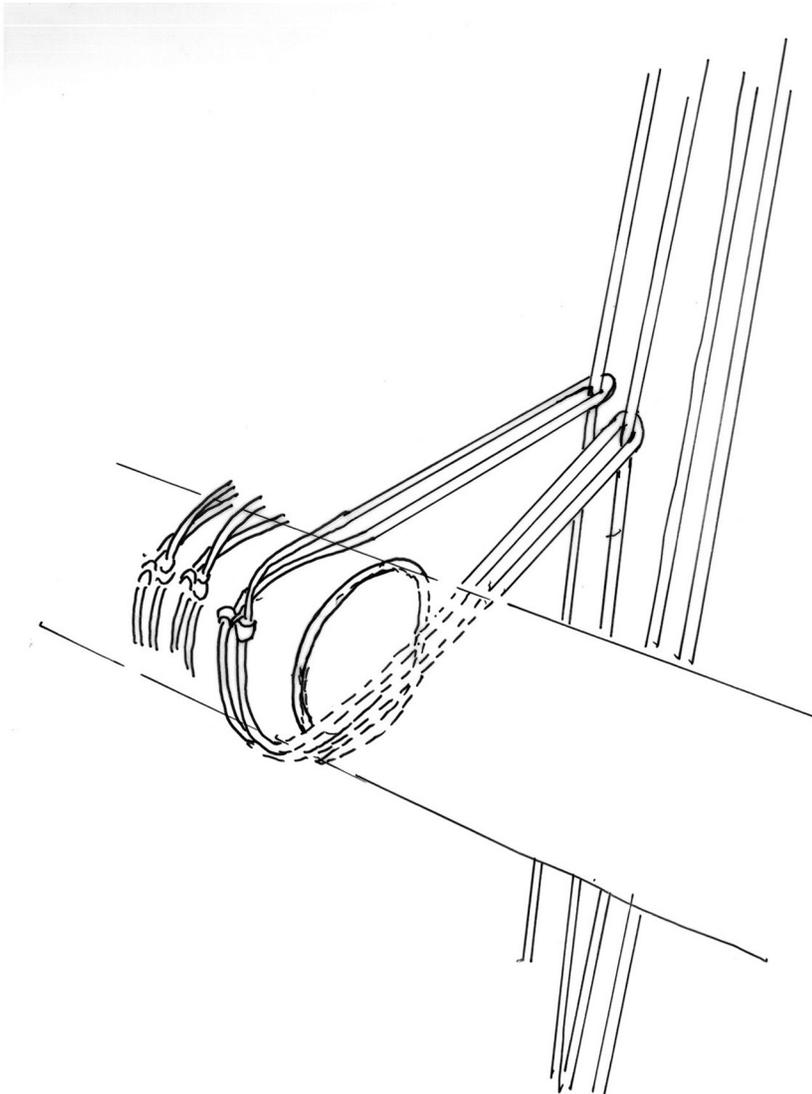
Thus, Potamius' focus is first on the appearance of the loom and warp as one integral unit. In the immediately following section in *De Substantia* 9, he enlarges the metaphor of the loom to encompass the minute details of

the growing weave itself. Conti suggests that difficult-to-define technical terms make the passage obscure to the reader. The passage does indeed contain terms that occur in technical usage elsewhere (*subtegmen*, “weft-thread”; *pannicula*, “warp” or “thread”; *stamen*, “warp” or “thread”, and later on *licia*, “threads” or “heddle leashes”).¹³ We have no parallels for the seemingly technical phrase *staminis fibula* – on which further below. However, the main difficulty is not the problem posed by use of Latin multi-purpose technical terminology but rather that Potamius strives both to achieve pleasing stylistic effects and to provide an extreme level of detail in the description of an already complex, three-dimensional technological process: the interlinking of individual threads in the growing weave. We can only resolve the meaning of the passage by adopting the perspective of a weaver observing the details of the weave as it arises in front of them.

A few words on the working of the two-beam loom are necessary at this point: this loom requires the warp to be set up so that it can be mechanically parted. From the perspective of the weaver standing or sitting in front of the loom, the warp for the most basic weave, the tabby, will appear as having a “front” and a “back” half.¹⁴ The weaver moves one or the other half of the warp backwards or forwards by pushing or pulling a heddle rod. The heddle rod is connected to the warp threads. This is done by running loops from the heddle rod through the “front” half of the warp and around individual warp threads in the “back” half of the warp. These heddle leashes are fastened on the heddle rod that can be gripped by the weaver. As many heddle leash loops are needed as there are threads in the “back half” of the warp.

¹³ For specific technical usage of these terms, cf. *subtegmen* (or *subtemen*) as “weft-thread”, cf. esp. Ov. *Met.* 6. 56; Aus. *Mos.* 397; Claud. *Rapt.* 1. 259; *stamen* as “warp-thread”, esp. Ov. *Met.* 6. 55; Sen. *Ep.* 90. 2; Sil. 2. 181; Claud. *Rapt.* 3. 155; *licia* as “heddle-leashes”, Verg. *G.* 1. 285 and Tib. 1. 6. 79. *stamen* and *licia* are also used more broadly, cf. *ThLL* s.v. *licium*; *OLD* s.v. *stamen* 3.

¹⁴ It is the result rather than the method of warping that is of interest here. Ciszuk & Hammarlund 2008: 124-27 discuss different methods of warping a two-beam loom.



Drawing illustrating the function of heddles and their connection to individual warp-threads. Drawing created for academic purposes for the author.

As the weaver pulls the heddle rod toward herself, she creates an opening between the two halves of warp (“the shed”), so that a new layer of

weft thread can be inserted. The weft thread is inserted first from one side, and, after the shed has been changed again, from the other. This means that in the finished weave, the weft thread passes over every other warp thread, and under every other one. The result is a three-dimensional intersection of threads. Using a new metaphor to describe Potamius', it is the traffic flow of threads in this intersection that Potamius describes.

One of the key features in the passage is Potamius' usage of pronominal adjectives (*unus, alter, alius, uter*). This gives an impression of rhetorical redundancy, but also parallels the repetitive nature of the weaver's work. Furthermore, it draws the reader's attention to the description of pairs of like items. Potamius describes first pairs of warp threads meeting and crossing above the weft thread, "locking" it in place, as the shed is changed, then the insertions of weft thread: first from one direction, then one from the other. Finally, he returns to the warp threads descending vertically and how they interlink without interrupting each other's path. My deliberately literal translation is given below with explanatory additions within square brackets:

subtegminis¹⁵ lineam transuersum latus exacuit staminis fibula, morsu quo tenetur adstringit. unus interuenit, alter intercipit. alius interfunditur, unus incurrit. utrumque panniculas decurrentes accipiunt. unus unum, dum per ambos curritur, adprehendit et refugit, alter alium, dum stringit, includit: ambo aequae redeunt, nec offendunt.

¹⁵ Conti's edition has *sub tegminis*. Both *subtegminis* and *sub tegminis* are found in the *Mss*.

The clasp of the warp¹⁶ gives a point to¹⁷ that part [of the warp] which has crossed the line of the weft; it ties [the newly inserted weft thread] down with a grip which holds it in place. One [weft] thread runs inbetween [the warp], another runs towards it. Yet another [weft] thread is drawn between [the two halves of the warp in the open shed], another runs into it [i.e. meets it being inserted from the opposite direction after the shed has been changed]. Both welcome the [warp-]threads running downwards. These catch and run away from each other, as the loom is run through both ways [i.e. through both of its shed settings]. One [thread] encloses another, as it tightens, both [parts of the warp] fall back evenly, and one does not hinder the other.¹⁸

The direction of the work of the weaver is indicated in the description of how weft threads running in either direction receive the warp-threads running from above (*utrumque panniculas decurrentes accipiunt*), implying that the supply of warp comes from the top of the loom.¹⁹ This makes plain

¹⁶ There are no parallels for Potamius' use of *fibula* in a weaving context, although of course the word is commonly used to describe pins and clasps used with clothing, cf. *ThLL* s.v. *fibula* 1b. However, when the warp threads close around an inserted weft thread as a result of shed change, one might envision this as the locking of the clasp on a pin brooch. Potamius uses it metaphorically in *Epist. ad Athan.* p. 1417^B. Ruggieri 1969: 146 and 151 suggests that *fibula staminis* should be taken to mean *totum stamen* ("all the warp") and explains the peculiarity of the expression with Potamius' desire to create a sense of unity across the text through recurring vocabulary. Ruggieri's estimation that this serves to strengthen Potamius' discussion of the unity of the Trinity is convincing and based on further parallels, although I believe that the image of interlocking threads, using a word drawn from the semantic field of clothing, does better justice to Potamius' seemingly careful distinction between warp and weft and the movement of individual threads than does the notion of *totum stamen*. Opt. Porph. *Carm.* 22. 7-8 also uses the notion of the weft being "locked in" by the warp, cf. [...] *ponam ceu stamina normas, / quae verrant sese, quae vincula mitia curent*. ("[...] just as I set out the pattern and the warp, which ones gather together, which ones create soft chains.")

¹⁷ Conti 1998: 98-99 suggests "setting in motion" (for which cf. *ThLL* s.v. *exacuo* 2) but it is feasible to take *exacuo* here as "give a point to", i.e. add to by one layer. My assumption is that Potamius has in mind the insertion of a weft-thread which is subsequently locked into place by the warp as the shed is changed. From a sideways perspective, it is possible to perceive this as adding a narrower "point" to the weave flattened-out by beating below.

¹⁸ Potam. *de Subst.* 9.

¹⁹ *decurro* is used only in one other weaving context of which I am aware, *Cod. Iust.* 11.9.4, which also places the weft to be beaten below the supply of the warp: *nulla stamina subtexantur tincta concylio, nec eiusdem infectionis arguto pectine solidanda fila*

that the loom described here is indeed a two-beam loom as the weave in a two-beam loom grows from the bottom of the loom and upwards; in a warp-weighted loom the weave grows from the top of the loom. It is reasonably easy to relate Potamius' description to the practical working of a loom, indeed a specific type of loom, highlighting some of its key features such as the importance of warp tension and direction of work.

3.1. Manipulating backgrounds for effect: intertexts

Potamius' description is not a slavish handbook account of weaving but one well suited to his rhetorical aims and the sustained metaphor of the unified workings of a loom for the unbreakable unity of the trinity. Conti suggests that Seneca's description of weaving in *Epist.* 90.2 has been particularly influential on the passage of Potamius' *de subst.* 9 discussed above: it is certainly a very close parallel in its step-by-step description of the interlinking of warp and weft. However, it has not been adopted without adjustment. Seneca's text features a warp-weighted loom²⁰, whereas Potamius in *De substantia* 9 draws on two-beam loom technology as it better serves his rhetorical emphasis on unity and reflects the wider spread of the latter type of loom.

In contrast to Seneca and other known descriptions of weaving in Latin literature, however, Potamius does not mention any implement used to insert the weft thread, used to tidy the opening of the shed or to pack the weft.²¹

decurrant ("no warp may be inwoven with dyed purple, nor any threads of this same dye run down to be made dense with chattering pin-beater"). By contrast, several texts describing horizontal movement through the warp of the warp-weighted loom use the word *percurro* ("run through"), e.g. Verg. *G.* 1. 294; Ov. *Fast.* 3. 819. The later examples Auson. *Mos.* 397-398 and Claud. *Rapt.* 1. 225 may or may not refer to a warp-weighted loom. On *percurro* for the horizontal movement through the warp, cf. also Mynors 1969: 68; Horsfall 2000: 56-57; Zetzel 2001: 438 and *ThLL* s.v. *percurro* II B. Neither *percurro* nor *decurro* needs necessarily reveal the direction of movement but such a reading of *decurro* is warranted here.

²⁰ Cf. Sen. *Ep.* 90.2.20: *tela suspensis ponderibus rectum stamen extendat* ("the loom stretches out the vertical warp with hanging weights").

²¹ A number of weaving descriptions in Latin literature mention of implements used, e.g. Lucr. 5. 1353; Verg. *Aen.* 7. 14; *Ciris* 179; the canonical description of Arachne and Minerva's contest in Ov. *Met.* 6. 56-58; Iuv. 9. 30; Symphos. 17; Sil. 14. 655; Var. *L.* 5. 113; Sen. *Ep.* 90. 20; Cassiod. *Var. hist.* 6. 11. 3. The exact use of instruments such as a *pecten* or a *radius* in the literary evidence varies from weft insertion to packing of the

Experimental archaeology and ethnographical evidence together make clear that these are a self-evident tools for work on a loom such as Potamius describes in *De substantia* 9 as well as on a warp-weighted loom.²² Early pictorial evidence for the introduction of the two-beam loom provided by the friezes in the Forum Nervae bear this out; in a representation of the story also told by Ovid in *Metamorphoses* 6, Minerva is displayed hitting Arachne with an implement we might identify as a *radius*, a spool used to insert weft-thread.²³ Yet, such lose implements are ostensibly absent in Potamius' description. Intertextual influence from descriptions of weavers using pin-beaters, wool-combs, or spools nonetheless colours the vocabulary used in *de Substantia* 9. Potamius speaks of the "grip" or "bite" (*morsu*) of the joined warp holding the weft-thread in place: Ovid describes the *pectines* ("pin-beaters" or "wool-combs") of Minerva and Arachne as having teeth (*Ov. Met.* 6. 58).²⁴ In combination with the peculiar use of *exacuo* (normally "sharpen") in the same sentence, notions of gripping and biting otherwise associated with tidying or packing of the warp have been transposed to describe qualities and actions of the warp threads themselves. Shifting the focus from the interlinking of threads in the weave to the agency of the weaver using a pin-beater or a shuttle-like instrument would detract from the effectiveness of Potamius' metaphor for the unity of the Trinity. Thus, their use is omitted from his account of weaving, but the text phrased so as to acknowledge earlier literary descriptions of the art of weaving.²⁵

3.2. Manipulating backgrounds for effect: technological detail

Similar manipulation of the textile-historical material provided is evident in Potamius' first section on weaving (*de Substantia* 5). We have

weft. This is likely to reflect a multipurpose usage. Cf. Wild 1967: 154-55; Wild 2002: 11. Potamius' lack of mention of weaving implements in favour of an exclusive focus on the loom itself is paralleled in passages like Greg. M. *moral.* 8. 26 (cited above); Hier. *Ep.* 64. 10; 107. 10. 1; Verecund. *in cant.* 5. 5.

²² Ciszuk & Hammarlund 2008: 124-27.

²³ Wild 1992: 13.

²⁴ The phrase is quoted in Sen. *Ep.* 90. 20. Cf. also Varro *ling.* 5. 113 and Claud. 20. 382. This corresponds well to archaeological evidence for teathed wool-combs, e.g. Gleba & Pasztokai-Szeöke 2013: 97-99. In a different context, cf. also Prud. *Perist.* 10. 931.

²⁵ Ruggieri shows that Potamius, despite his highly individual style, is well versed in classical authors both Greek and Roman, cf. Ruggieri 1969: 136.

already considered the passage on the inherent cross-shape of the weave (cited above). However, the more general chapter introduction (which stands immediately before the passage discussed earlier) is also shaped by Potamius' knowledge of textile-work and weaving and his careful selection of technical elements to use.

de textrino primum, si uidetur, sumamus exordium, ut per globos dogmatis Trinitatis unitas possit ordiri, scilicet ut sub aequalitate pendentis librae, confecto tramitis sinu, iustitiae pensa ducamus.

We shall take our beginning, if it pleases, from the weaver's work, so that the unity of the Trinity may be woven from the wool of dogma. We shall carry out, with the scales hanging balanced, and the loop of the warp completed, the task of righteousness.

The passage shows Potamius' preference for somewhat strained but multi-layered word games. Ruggieri explains this preference in terms of Potamius wishing to repeat individual words in different contexts in various parts of the *De Substantia* – even at the expense of sometimes peculiar phrasing – in order to enhance and underline his argument about the indivisible nature of the Trinity.²⁶ In order to achieve this aim, Potamius taps into the semantic field of spinning (*globus, pensum ducere*) to set up a parallel for later mentions of spinning wool in *de Substantia* 6 and 7 and, unsurprisingly, to connect to the Christian *topos* of the lamb of god. Spinning a thread serves as a metaphor for the telling – spinning – of a tale from the beginnings of Classical literature.²⁷ Phrases like *carmen ducere* (“tell a tale”) often occur in programmatic statements at the opening of poetic works especially, likening the poet to the spinner slowly and carefully pulling out (*ducere*) the wool from the distaff or ball of prepared wool (*globus*) to be spun into thread.²⁸ Through such allusions to earlier literary *proemia*, Potamius requires his reader to engage with Latin literary tradition in a highly sophisticated manner, preparing the ground for such intertextual engagement as discussed in our previous section.

²⁶ Ruggieri 1969: 145-46.

²⁷ Fanfani & Harlitzius-Klück 2016: 74-95.

²⁸ Ovid, with whose descriptions of textile work Potamius certainly engages, famously uses this metaphor in the *proemium* of his epic the *Metamorphoses*, cf. Jouteur 2001: 71; Barchiesi & Rosati 2007: 252; Myers 1994: 79-80; Rosati 2002: 275f.

Potamius' selective manipulation of the semantic field of spinning and wool work is coupled with similarly careful use of Latin phrases connected to weaving and loom technology. The words *exordium* and *ordior* also occur in metapoetic usage, but relate to the beginning of a weave rather than spinning. Both terms are used to describe the process of setting up a weave and affixing warp-threads to the loom frame.²⁹ In and of itself, neither term gives away what type of loom is employed. However, other parts of Potamius' sentence points in the direction of the warp-weighted loom, so that Potamius draws on one type of loom for his metaphor in *de Substantia* 5, and on another, as we have seen, in *de Substantia* 9. On the warp-weighted loom, warp-threads are affixed to the loom frame by means of a starting border (from which the warp-threads emerge), which is sewn onto the cloth-beam of the loom frame before weights are added. The indication that Potamius in this sentence draws on technological features of the warp-weighted loom emerges from his clear reference to a pre-prepared warp (*confecto tramitis sinu*, "the completed bow of the warp"). Both the starting border itself, curving away from the cloth-beam through downwards pressure of the weight of the warp before it is firmly fixed, and, particularly, the warp-threads suspended from the cloth-beam and draped over the shed-bar are well described by *sinus*.

Furthermore, Potamius' insistence that the weave is inherently shaped like a cross (*tunica ipsa quae in habitu crucis orditur [...] prius quam organa textrini et subfarcimenta telae contigerit*) also gains in punch through consideration of the fastening of a starting border to the cloth-beam on a warp-weighted loom. The starting-border, stretched out horizontally along the cloth-beam, extending a little on either side of the bundle of hanging warp, has some similarities with the iconographical representation of crucifixion. The process of crucifixion would have been well-known although crucifixion scenes are not yet part of typical Christian iconography in Potamius' period.³⁰ Potamius' allusion to Christ on the cross would be less effective if the two-beam loom were the only loom type thus brought to the reader's mind. As outlined above, that type of loom is either warped

²⁹ For *exordium* in metapoetic usage, e.g. *Rhet. Her.* 1. 3. 4; *Cic. Leg.* 2. 17; for *ordior*, e.g. *Cic. Ac.* 2. 73; *Verg. Aen.* 1. 325. Cf. also Heath 2011: 89-93. For technical usage, cf. *ThLL* s.v. *exordium* I.1 e.g. *Non. P.* 30. 22 *exordium est initium, unde et uestis ordiri dicitur cum instituitur detexenda* ("The exordium is the beginning, from which the cloth is said to be organised when the weaving is begun."); *ThLL* s.v. *ordior* I.2.b.

³⁰ Harley-McGowan 2011: 101-24.

from a starting border at the bottom or in a continuous loop.³¹ The warping of the two-beam loom therefore provides a different visual impression, which does not lend itself to comparison with the fixing of a body to the beams of a cross in the way the warp-weighted loom does.

The technology of the warp-weighted loom may also be brought to mind by the repetition of words deriving from *pendo* (*pendentis*, *pensa*, and *pendere*) in the passage,³² alluding to the freely hanging warp (*tela pendula* in *Ov. Ep.* 1. 10) or indeed the loom weights (*pondera* in *Sen. Ep.* 90. 2), although Potamius uses it to refer to the scales of justice, spinning and weaving respectively.³³ This, too, would be less powerful if the two-beam loom were the only loom type underlying Potamius' text. By alluding to two different looms in his two sections on weaving (*de subst.* 5 and 9 respectively), Potamius strives to make his metaphor as powerful as possible.

It is unlikely that Potamius drew on literary tradition alone for his understanding of the workings of a warp-weighted loom. Firstly, it is possible and indeed likely that the warp-weighted loom remained in use across the Roman world well into late Antiquity, despite the introduction (and more frequent iconographical representation) of the two-beam loom.³⁴ Secondly, the use of the warp-weighted loom prior to the potential spread of the two-beam loom is well evidenced in the area of Roman Lusitania both before

³¹ Ciszuk & Hammarlund 2008: 124.

³² The repetition seems deliberate: Ruggieri suggests *pendo* is used in the sense of *suspendo* Conti 1998: 91.

³³ It is possible that Potamius alludes to the correspondence of fixing the warp to the cloth-beam and crucifixion later on in *de Subst.* 6: *quod et postmodum telae ad imaginem crucis cum organis suis suscipiunt, ut David: 'cornua unicorniorum', quasi de uestitu domini, niualia agni uellera protensae trabes accipiunt.* ("The loom together with its different parts takes on this role serving the image of the cross, as David says 'the horns of the unicorn' – as if he were speaking of the Lord's garments – the extended beams of the loom take up the snow-white fleece of the lamb.") *telae* must be understood as "loom" here rather than "weave" or indeed "warp" in order for the reflexive *suis organis* to be readily understood. Conti also takes this as a reference to the loom frame and its beams, Conti 1998: 92-93.

³⁴ Wild 1992: warns against interpreting the comparatively limited amount of evidence for use of the warp-weighted loom in the Empire and late Antiquity as an indication that the two-beam loom was universally adopted. For the Iberian peninsula, one might also compare common finds of loom weights in burial contexts as late as in the 7th-8th C CE, cf. Alfaro, Gutierrez & Hierro 2014: 75.

the establishment of Roman provincial rule and into the Empire.³⁵ For the later part of this period, isolated loom weights have been found in 1st and 2nd C CE Lusitanian villa contexts.³⁶ Significantly, the warp-weighted loom may have had particular relevance in the area due to its emphasis on flax and linen production. Servius mentions that linen weavers even in his own period – roughly contemporary with Potamius – worked from a standing position, which is commensurate with the warp-weighted loom but would be inappropriate for the two-beam loom.³⁷ The Iberian peninsula is famous for linen production in the Roman period, although such production was far more prominent in the neighbouring provinces of Hispania.³⁸ Literary sources on linen weaving in Lusitania are less clear³⁹ but Strabo's observation that soldiers from this area wear linen armour suggests a plentiful supply,⁴⁰ which may well have continued into Potamius' period. The sophistication of cloth produced in Salacia as noted by Pliny the Elder also makes likely that craftspeople would both adopt new technologies such as the two-beam loom and retain older ones for use where most appropriate. This makes the continued use of the warp-weighted loom in areas well-known to Potamius still more likely. Significantly for our period, the find of a loom weight during the excavations of a late 4th C or early 5th C context in the forum of Aeminium also supports the assumption that the warp-weighted loom remained relevant in Lusitania well into the late Empire.⁴¹

³⁵ Alfaro 1997: 50 for iconographic evidence.

³⁶ Teichner 2008: 21 and 111 from Monte da Nora and Cerro da Vila respectively. Excavations at Castelo da Lousa (a fort abandoned in the Augustan period) have also revealed significant finds of loom weights and spindle whorls, indicating domestic production of considerable size, cf. Vaz Pinto & Schmitt 2010: 329. Interestingly, Vaz Pinto and Schmitt also highlight the limited number of publications of loom weights from Lusitania as deriving from a lack of interest in typology (and perhaps indeed in textile technology) rather than from a lack of finds.

³⁷ Serv. *A.* 7. 14. For the dating of Servius, cf. Murgia 2003: 45-69.

³⁸ Plin. *Nat.* 19. 7-11, highlighting production in both Hispania citerior and in Gallaecia; for wool production in the area of Lusitania, cf. Plin. *Nat.* 8. 191.

³⁹ Alfaro 2013: 182. Teichner 2008: 569 appears to refer to production and weaving of wool.

⁴⁰ Str. 3. 3. 6.

⁴¹ The find context of the single weight, inscribed with the letters XIX, is identified as the late 4th or possible early 5th C CE, Costeira da Silva, Fernandez Fernandez & Carvalho 2015: 248. For late finds of loom weight in the wider context of the Iberian peninsula, cf. Alfaro, Gutierrez & Hierro 2014: 75, who reports a find of numerous loom weights in a Cantabrian late antique context.

Conclusions

The use of textile terminology in Potamius' *Epistula de Substantia* is highly complex and indicates an in-depth knowledge of textile technology both on the part of the author and on the part of his readership. Without consideration of the textile-historical background of Potamius' metaphors of looms and weaves, it is difficult to fully appreciate just how effectively he merges technical knowledge, linguistic flexibility, and intertextuality, to argue for the indissoluble unity of the trinity.

For the textile historian, Potamius' text is an excellent indication of the pervasiveness of textile work in the Roman world generally and in the Iberian peninsula in particular. It is noticeable that such use of knowledge of textile making is placed confidently in a context of rhetorical and literary sophistication: experience and understanding of this aspect of Roman material culture was clearly accessible to the ostensive audience of Potamius (women with hands-on experience of textile work as stated in *de Substantia* 4) as well as to the educated elite, at which Potamius' rhetorical ambition is aimed. While commercial production of textiles becomes more prominent from the 1st C CE onwards, it seems that all strata of society continued to be exposed even to the technicalities of spinning and weaving. This suggests that in trying to gain a full picture of the conditions and associations of textile work in the late Roman empire, we should be careful not to underestimate the continued domestic presence and importance of such craft.

It follows that the reader who wishes to utilise Potamius' text to throw light on Roman textile production, its technologies and its terminology, must allow for the vagaries of a highly stylised rhetorical text – and use them. Bearing in mind Potamius' aim to connect to earlier literary descriptions of weaving in canonical Roman authors but on his own terms, we may evaluate his use of terminology more accurately, bringing to the fore both the literary artifice and the technical expertise of Potamius.

Bibliography

- Alfaro, C. (1997), *El tejido en época romana*. Madrid: Arco Libros.
- Alfaro, C. (2013), "Leinen und Wolle für den Kaiser. Die Produktion der textilen Rohstoffe im römischen Spanien", in M. Tellenbach, R. Schulz & A. Wiczorek (eds.), *Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Reich*. Regensburg: Schnell & Steiner, 182-88.

- Alfaro, C., E. Gutierrez & A. Hierro. (2014), “Restos textiles de la cueva de Riocueva, Hoznayo (Entrambasaguas, Cantabria)”, in C. Alfaro, M. Tellenbach & J. Ortiz (eds.), *Purpureae Vestes IV. Production and Trade of Textiles and Dyes in the Roman Empire and Neighbouring Regions*. Valencia: Universitat de Valencia, 73-81.
- Barchiesi, A. & G. Rosati (eds.) (2007), *Ovidio Metamorfosi. Volume II (Libri III-IV)*. Rome.
- Carroll, D. L. (1985), “Dating the Foot-Powered Loom: The Coptic Evidence”, *American Journal of Archaeology* 89: 168-73.
- Cizuk, M. & L. Hammarlund. (2008), “Roman Looms - A Study of Craftmanship and Technology in the Mons Claudianus Project”, in C. Alfaro & L. Karali (eds.), *Vestidos, textiles y tintes. Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad. Actas del II Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterraneo en el mundo antiguo (Atenas, 24 al 26 de noviembre, 2005)*. Valencia: Universitat de Valencia, 119-34.
- Conti, M. (1998), *The life and works of Potamius of Lisbon: a biographical and literary study with English translation and a complete commentary on the extant works of Potamius Epistula ad Athanasium, De Lazaro, De martyrio Isaiae Prophetae, Epistula de substantia, Epistula Potami*. Turnhout: Brepols.
- Costeira da Silva, R., A. Fernandez Fernandez & P. C. Carvalho. (2015), “Contextos e cerâmicas tardo-antigas do fórum de Aeminium (Coimbra)”, *Revista portuguesa de Arqueologia* 18: 237-56.
- Fanfani, G. & E. Harlizius-Klück. (2016), “(B)orders in Ancient Weaving and Archaic Poetry”, in G. Fanfani, M. Harlow & M.-L. Nosch (eds.), *Spinning Fates and the Song of the Loom. The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*. Oxford: Oxbow Books, 61-100.
- Gleba, M. & J. Pasztoakai-Szeöke (eds.) (2013), *Making Textiles in Pre-Roman and Roman Times: People, Places, Identities*. Oxford: Oxbow Books.
- Harley-McGowan, F. (2011), “Death is Swallowed Up in Victory: Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography”, *Cultural Studies Review* 17: 101-24.
- Heath, J. (2011), “Women’s Work: Female Transmission of Mythical Narrative”, *TAPhA* 141: 69-104.
- Horsfall, N. (ed.), (2000), *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*. Leiden: Brill.
- Jouteur, I. (2001), *Jeux de genre dans les Métamorphoses d’Ovide*. Paris: Éditions Peeters.

- Montes Moreira, A. (1975), "Le retour de Potamius à l'orthodoxie nicéenne", *Didaskalia* 5: 303-54.
- Murgia, C. (2003), "The Dating of Servius Revisited", *CPh* 98: 45-69.
- Myers, S. (1994), *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Mynors, R. A. B. (ed.), (1969), *Virgil Georgics. Edited with a Commentary by R.A.B. Mynors*. Oxford: Oxford University Press.
- Rosati, G. (2002), "Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*", in B. W. Boyd (ed.) *Brill's Companion to Ovid*. Leiden: Brill, 271-304.
- Ruggieri, J. S. (1969), "Considerazioni sul Latino di Spagna del secolo IV", *Cultura Neolatina* 29: 126-58.
- Teichner, F. (2008), *Entre tierra y mar = Zwischen Land und Meer: Architektur und Wirtschaftsweise ländlicher Siedlungsplätze im Süden der römischen Provinz Lusitanien (Portugal)*. Band 1. Merida: Museo Nacional di Arte Romano.
- Teichner, F. (2008), *Entre tierra y mar = Zwischen Land und Meer: Architektur und Wirtschaftsweise ländlicher Siedlungsplätze im Süden der römischen Provinz Lusitanien (Portugal)*. Band 2. Merida: Museo Nacional di Arte Romano.
- Vaz Pinto, I. & A. Schmitt. (2010), "Cerâmica comun", in J. de Alarçao, P. C. Carvalho & A. Gonçalves (eds.), *Castelo da Lousa - Intervenções Arqueológicas de 1997 a 2002*. Merida: Museo Nacional di Arte Romano, 219-443.
- Verhecken-Lammens, C. (2010), "Piecing together a Roman linen tunic", *Archaeological Textiles Newsletter* 51: 31-33.
- Wild, J. P. (1967), "Two Technical Terms Used by Roman Tapestry-Weavers", *Philologus* 111: 151-55.
- Wild, J. P. (1992), "The Roman Loom in the Western Europe: The Evidence of Art and Archaeology", *VVOHT. Bulletin 1992 Aan Daniël De Jonghe*. Ranst-Oelegem: VVOHT, 12-16.
- Wild, J. P. (2002), "The Textile Industries of Roman Britain", *Britannia* 33: 1-42.
- Zetzel, J. E. G. (2001), "Horsfall, N. Virgil: *Aeneid* 7: A Commentary", *CPh* 96: 438.

THE MYSTERY OF ACHILLES' DEATH

MIGUEL CARVALHO ABRANTES

miguel.r.abrantes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2098-3318>

Artigo recebido a 03-04-2017 e aprovado a 08-06-2017.

Abstract

This paper will seek to explore the problem of Achilles' death as foreshadowed in the *Iliad*. Through the works of authors ranging from Homer to John Tzetzes, associated with iconographic evidence, it will establish three potential versions of the episode and evaluate the extant evidence for a canonical "Achilles' heel" in ancient literature, in order to reveal what our extant sources do tell us about the hero's final moments in life.

Keywords: Death of Achilles, *Aethiopsis*, Trojan Cycle.

Achilles is undoubtedly one of the most famous heroes of Greek myth, perhaps only second to Heracles. And yet, if we are fully aware of the way the son of Alcmena died – that episode is still colourfully depicted in Sophocles' *Women of Trachis* – the situation is a lot more complex for Thetis' own offspring. If, from a cultural standpoint, most people seem to "know" how this hero died, how Apollo and Paris shot the fatal arrow and hit him in the heel, in our extant literary and iconographic sources that information is not so clear. Is our idea of the proverbial "Achilles' heel" equally unsourced, or do we have any real evidence for this episode as most people in our day and age picture it?

In order to find the circumstances of this hero's death it makes perfect sense to resort, first and foremost, to the oldest source we still have, the *Iliad*¹.

¹ Although the *Odyssey* also mentions Achilles' death, particularly in *Od.* 24.35-84, it doesn't tell us how the hero died, instead focusing on this episode's aftermath.

It does provide us several leads on the episode, indicating this hero would never conquer Troy², his death would take place shortly after Hector's³ and it would come from the arrows shot by Apollo and Paris, taking place near the Scaean Gates⁴. Although these mentions do foreshadow an impending death, they also tell us very little about how the episode itself was going to unfold. Given the fact that another important source, the *Aethiopsis*, is only extant in small fragments, none of which provide us any piece of relevant information, our hopes of reconstructing this episode must undeniably lead us to research other, more recent, sources. Following through their pathways we can find three different versions of the hero's death.

In the first one, which we could still call "Homeric", Achilles dies in combat, through an arrow with which Paris and Apollo hit him, the exact circumstances of that death being quite obscure. This tradition is also shared by Sophocles⁵, Ovid⁶ and Pseudo-Apollodorus⁷.

In the second version, Achilles is treacherously killed in a temple, when he was preparing to meet Polyxena, with whom he thought he was going to marry. To this version allude Hyginus⁸, Seneca⁹, Philostratus¹⁰, Dictys of Crete¹¹, Fulgentius¹², the *Excidium Troiae*¹³, the Vatican Mythographers¹⁴ and Tzetzes¹⁵.

As for the third one, Quintus of Smyrna's, it was Apollo himself, and only him, who killed the hero. The kernel of the episode places Apollo face to face with Achilles, and after a small dialogue¹⁶ the hero seems to challenge the god¹⁷. Shortly after, the god becomes invisible and shoots an arrow

² *Il.* 18.282-283.

³ *Il.* 18.96.

⁴ *Il.* 21.277-278, 22.359-360.

⁵ *Ph.* 332-341.

⁶ *Met.* 12.579-628.

⁷ *Epit.* 5.3.

⁸ *Fab.* 110.

⁹ *Tro.* 347, 360-370.

¹⁰ *Her.* 47.4.

¹¹ *Dict.* 4.10-11, with Achilles being grabbed by Deiphobus and stabbed by Paris.

¹² *Fulg.* 3.7.

¹³ *ET* 12.8-10, 12.12-18, 12.25-35.

¹⁴ *Anon. Vat.* 1.36, 2.248, 3.10.24.

¹⁵ *PH* 388-400.

¹⁶ *Q.S.* 3.26-44.

¹⁷ *Q.S.* 3.45-52.

which hits Achilles' ankle¹⁸; wounded, he remembers a prophecy which had been revealed by his own mother, according to which he would die near the Scaean Gates and by the action of Apollo's arrows¹⁹ – no reference to Paris being made here. The hero still fights for some time before dying²⁰. This last version, as unique as it may seem to us, is undeniably late and appeared from the author's intention of imitating several moments of the Homeric Poems²¹, which he does repeatedly in his work.

If the second one is well attested, we should confront it with one of Euripides' tragedies, *Hecuba*, in which the homonym character wonders why Achilles' spectre asked for Polyxena's sacrifice²², showing us that, at least for this individual author, there had been no direct relationship between the two characters. So, this version may have been born out of the need to justify the sacrifice of Polyxena later demanded by Achilles' spectre²³. As for the first version, transmitted in older sources, it may have been the oldest version of the episode, because it is already evoked in the Homeric Poems and it is well attested in art, as we will see below, but the lack of conclusive information we have on it is also quite evident and problematic.

Nevertheless, several authors simply observe that Achilles was killed with an arrow thrown by Paris and Apollo, leading us to a major question – in what way did Apollo and Paris intervene in this episode, which the *Iliad*, as we saw above, already mentioned? They both shot the deadly arrow together²⁴ or the god shot it “taking the form of Alexander Paris”²⁵. In late sources the episode occurs in a temple of Apollo²⁶, with Paris shooting an arrow while hiding behind a statue of the god²⁷, or with Deiphobus holding the hero for time enough for the lover of Helen to strike him with a sword²⁸.

¹⁸ Q.S. 3.55-66.

¹⁹ Q.S. 3.78-84.

²⁰ Q.S. 3.138-185.

²¹ In particular *Il.* 5.440-442 and 16.789-793.

²² *Hec.* 251-271.

²³ Abrantes 2016: 86-87.

²⁴ *E. Andr.* 50-60 e 650-660, *Verg. Aen.* 6.56-58, *Ov. Met.* 12.579-628, *Ps. Apollod. Epit.* 5.3, *Anon. Vat.* 1.36, *Anon. Vat.* 3.10.24.

²⁵ This idea, mentioned in *Hyg. Fab.* 107, could seem quite unusual, but it is also attested in one of Pindar's paeans (*Pae.* 6.78-80 = fr. 52f Maehler).

²⁶ *Fulg.* 3.7, *Hyg. Fab.* 110, *Philostr. Her.* 47.4, *Tz. PH* 388-400.

²⁷ In *ET* 12.8-10 the arrow was poisoned, but not in *Anon. Vat.* 1.36, *Anon. Vat.* 2.248.

²⁸ *Dict.* 4.10-11, *Tz. PH* 388-400.

As it is easy to notice, Apollo and Paris always have the leading role in these versions, testifying the enormous fame of the lines evoked in the *Iliad*, but the same fact also makes it difficult for us to affirm, with absolute certainty, in what way the two figures participated in the episode as it took place in the older sources.

Concerning this same element we should also stress that art gives us little additional evidence. Even when the god Apollo is present in the scene, as we can see in an attic *pelike* dated from 460 AD (*LIMC* Achilleus 851 = Alexandros 92 = Apollon 882), nothing allows us to understand in what way he intervened in the action. Therefore, this is a point in which it is difficult to reach any convincing conclusion, and so we only know both figures had some important role in the death of the hero, but we can't affirm without any reasonable doubts that Apollo may have guided an arrow shot by Paris, an idea which West²⁹ argued for, based on the *Aeneid*³⁰ and in Pomponius Porphyryon commentary to Horace's odes³¹.

But what about our famous "Achilles' heel"? Is there any evidence showing the hero had such a physical weak point? Or was this, as mentioned by Burgess³², simply a literary misconception? We know that Thetis tried to make Achilles immortal³³, but Junker³⁴ states that around 500 BC the hero was still seen as entirely mortal, without any kind of particular weaknesses. The direct mention to a weak point in the hero, generated through a bath in the Styx in which his mother left a part of the body unwashed³⁵, only appears in literature of the first century of our era³⁶ and it is later repeated in many other works³⁷. Even at that time, if some authors do mention a wound in the heel, they don't tell us the point could have had anything of special vulnerability³⁸, with Hyginus being the first one doing so³⁹. However, the

²⁹ West 2013: 150.

³⁰ *Aen.* 6.56-8.

³¹ Pompon. 4.6.3.

³² Cf. Burgess 2009:11.

³³ Cf. Ferreira 2013: 95.

³⁴ Cf. Junker 2012: 7.

³⁵ Cf. Burgess 2009: 8-11, 15, Ferreira 2013: 95.

³⁶ Stat. *Ach.* 1.133-134, 1.268-270, 1.480-481.

³⁷ Hyg. *Fab.* 107, Fulg. 3.7, Anon. Vat. 1.36, Anon. Vat. 3.10.24.

³⁸ Ps. Apollod. *Epit.* 5.3, Q.S. 3.62.

³⁹ Hyg. *Fab.* 107, cf. Gantz 1993: 626.

extant iconographic sources allow us to realize this element could have been much older than Statius' lines, as a few relevant examples can show us:

1 – Corinthian *lekythos* (680-670 BC), *LIMC* Achilleus 848 = Alexandros 93: battle scene, with one of the figures placed on the left side shooting an arrow which hits another in the lower part of his leg. These two unidentified figures may be Achilles and Paris.

2 – Chalcidian amphora (550-540 BC), *LIMC* Achilleus 850: recovery of Achilles' body, who was hit with two arrows, one in the stomach and another in his left foot. We should also note the presence of Glaucus, who is pulling the deceased hero with a rope and about to get struck with Ajax's spear. All heroes are identified by their names.

3 – Attic *kyathos* of red figures (500-490 BC), *LIMC* Achilleus 852 = Alexandros 91: an arrow shot by Paris is heading towards Achilles, and it seems to be moving towards his stomach, but that contact point is not yet certain. This second hero later appears to be falling, but the arrow is not seen in any of his feet, leading us to believe this scene may either represent other tradition (where the hero may have been initially hit in the stomach), or include two warriors who are not Achilles and Paris.

4 – Attic *pelike* of red figures (460 BC), *LIMC* Achilleus 851 = Alexandros 92 = Apollon 882: Paris, on the left, is about to shoot an arrow while Apollo, in the center of the scene, looks at him. Achilles, on the right, is still standing but a previous arrow is about to hit his right foot.

5 – Cornelian with engraving, of Roman origin (300-1 BC), *LIMC* Achilleus 891a: Ajax carrying the body of the deceased Achilles, in which can still be seen an arrow hanging from the right foot.

6 – Cornelian with engraving (200-100 BC), *LIMC* Achilleus 853a: Achilles still armed but already kneeling, with an arrow in the back of his left foot.

Through these elements we can conclude that the part of the body in which Achilles was wounded⁴⁰ was always very famous, but we don't

⁴⁰ Although one of the examples above undeniably presents us a second arrow near Achilles' stomach, this was not always associated with the hero, as the remaining references show.

have information to conclude whether there was, originally, any special vulnerability in the hero or if there was something unusual in the projectile he was hit with. We know that in the *Iliad* this hero was not invulnerable, since he was wounded by an opponent and shed some blood⁴¹. So, was the arrow poisoned, as the *Excidium Troiae* registers⁴², or was Apollo, through his divine character, informed of a singular weakness of Achilles which the *Iliad* did not mention? Is it possible that this god, and him alone, killed the son of Thetis, as an aeschylean fragment implies⁴³? Could we, in the pathway of Nagy⁴⁴ and Rabel⁴⁵, see in the death of Achilles a potential duplicate of the death of some other figure, such as Patroclus or Hippothous? Or, like argued by Burgess⁴⁶, maybe an initial arrow was used to immobilize the hero, taking away the capacities of his famous “fleet feet” and leading him to the more direct circumstances of his death? We don’t know, and the sources we still have make it impossible for us to conclude anything with absolute certainty about the way in which a single arrow, so repeated in the literature as in the moments the episode is depicted in the art, could have led to the death of the hero immortalized in the *Iliad*.

Summarizing all this information, what can we know about the death of Achilles, as it took place in the older sources? The references from the Homeric Poems can never be forgotten, given their context and age, but, outside of them and even with the additional sources analysed here, we can only know very little about this episode. It would be difficult to deny that Paris and Apollo were, in some way, involved in that death, and that the hero died, at least, with an arrow directed to area of his foot, but these are the only elements which, according to the information collected, we can affirm with an absolute certainty. Our contemporary ideas of the episode seem to have merely connected the dots between this stable information, leading to a vision of Achilles’ death that is not fully supported in most of our extant sources.

⁴¹ Cf. *Il.* 21.166-167.

⁴² *ET* 12.8-10.

⁴³ Aesch. fr. 350 (Radt), cf. Hadjicosti 2006: 16

⁴⁴ Nagy 2013: 146-168.

⁴⁵ Rabel 1991: 129-130.

⁴⁶ Burgess 2009: 13.

Bibliography

- Abrantes, M. C. (2016), *Themes of the Trojan Cycle: Contribution to the study of the greek mythological tradition*. Online: Amazon Digital Services LLC.
- Anderson, M. J. (1999), *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. Oxford: The Clarendon Press.
- Atwood, E. B., Whitaker, V. K. (1971), *Excidium Troie*. New York: Kraus Reprint Co. Consulted online: http://www.medievalacademy.org/resource/resmgr/maa_books_online/atwood_0044.htm [accessed 3-4-2017].
- Aitken, E. B., Maclean, J. K. B. (2002), *Flavius Philostratus, On Heroes. Translated with an Introduction and Notes*. Atlanta: Society of Biblical Literature. Consulted online: <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bd c=12&mn=3565> [accessed 3-4-2017].
- Barnabé Pajares, A. (1979), *Fragmentos de Épica Griega Arcaica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Burgess, J. (1995), "Achilles' Heel: The Death of Achilles in Ancient Myth", *Classical Antiquity* 14.2: 217-244.
- Burgess, J. (2001), *The Tradition of the Trojan War in Homer & the Epic Cycle*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Burgess, J. (2004), "Early Images of Achilles and Memnon?", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series 76.1: 33-51.
- Burgess, J. (2005), "Tumuli of Achilles", in Richard Armstrong, Casey Dué (ed.), *Classics@* Volume 3. Harvard. Consulted online: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/1312> [accessed 3-4-2017].
- Burgess, J. (2009), *The Death and Afterlife of Achilles*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Fairclough, H. R. (1916), *Virgil, Eclogues. Georgics. Aeneid 1-6*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ferreira, L. N. (2013), "O banho de Aquiles nas águas do Estige – reflexão breve sobre a origem e fortuna de um tema clássico", in M. C. Pimentel, P. F. Alberto (eds.), *Vir bonus peritissimus aequae. Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 93-102.
- Frazer, J. G., (1921), *Apollodorus, The Library*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Frazer (Jr.), R. M. (1966), *The Trojan War: The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gantz, T. (1993), *Early Greek Myth – A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Grant, M. (1960), *The Myths of Hyginus*. Lawrence: University of Kansas Press.
- Hadjicosti, I. L. (2006), “Apollo at the wedding of Thetis and Peleus: Four problematic cases”, *L’Antiquité Classique* 75: 15-22.
- Heinemann, W. (1913), *Quintus Smyrnaeus, The Fall of Troy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Henry, R. (1965-1977), *Photius, Bibliothèque*. Vols. 1-8. Paris: Les Belles Lettres.
- James, A. (2007), *Quintus of Smyrna, The Trojan Epic – Posthomerica*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Junker, K. (2012) *Interpreting the Images of Greek Myths. An Introduction*. Transl. A. Künzl-Snodgrass and A. Snodgrass. Cambridge: University Press.
- Kline, A. S. (2014), *Ovid, The Metamorphoses*. Consulted online: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/Ovhome.htm> [accessed 3-4-2017].
- Lloyd-Jones, H. (1994), *Sophocles. Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lourenço, F. (2012), *Homero, Iliada*. Lisboa: Editora Cotovia.
- Mair, A. W., Mair, G. R. (1921), *Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Miller, F. J. (1916), *Ovid, Metamorphoses*. Vols I-II. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Miller, F. J. (1917), *Seneca, Tragedies*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Mozley, J. H. (1928), *Statius, Thebaid. Achilleid*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Murray, A.T. (1924), *Homer, The Iliad*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Consulted online: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Hom.+Il.+1.1> [accessed 3-4-2017].
- Nagy, G. (2013), *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Cambridge: Belknap Press.
- Pepin, R. E. (2008), *The Vatican Mythographers*. Bronx: Fordham University Press.
- Rabel, R. J. (1991), “Hippothous and the Death of Achilles”, *The Classical Journal* 86.2: 126-130.
- Sandys, J. (1915), *The Odes of Pindar, including the principal fragments*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Storr, F. (1913), *Sophocles II, Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Svarlien, D. A. (1990), *Odes, Pindar*. Online edition: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0033.tlg001.perseus-eng1:1> [accessed 3-4-2017].
- Untila, A. (2014), *John Tzetzes, Posthomerica*. Online edition: <https://archive.org/details/TzetzesPOSTHOMERICA> [accessed 3-4-2017].
- Way, A. S. (1916), *Euripides II, Electra. Orestes. Iphigeneia in Taurica. Andromache. Cyclops*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Way, A. S. (1925), *Euripides I, Iphigeneia at Aulis. Rhesus. Hecuba. The Daughters of Troy. Helen*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- West, M. L. (2003), *Greek Epic Fragments – From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- West, M. L. (2013), *The Epic Cycle – A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press.
- Whitbread, L.G. (1971), *Fulgentius the Mythographer*. Columbus: Ohio State University Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

**A MÚSICA MÉTRICA E A POÉTICA MUSICAL:
INFLUÊNCIAS DA POÉTICA NOS TRATADOS DE MÚSICA
PORTUGUESES NOS SÉCULOS XVI-XIX**

**METRICAL MUSIC AND MUSICAL POETICS: POETIC INFLUENCES IN
PORTUGUESE MUSIC TREATISES IN THE XVI-XIX CENTURIES**

ANA PAIXÃO

Universidade de Paris 8

CESEM – FSCH – UNL

anampaixao@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-9090-8036>

Artigo recebido a 20-05-2016 e aprovado a 06-04-2017

Resumo

Desde o tratado de *Tractado de Cãto Llano* de Mateus de Aranda em 1533 até ao final do século XIX, os tratadistas musicais portugueses procuraram incluir aspetos da poética nas respetivas obras teóricas. Entre outros aspetos, identificaram sequências rítmicas resultantes da utilização do metro, procedimento que António Fernandes designava, em 1626, de «música métrica». Vários outros tratadistas musicais evidenciaram a preocupação em adequar a música ao texto, incitando os compositores a uma «poética musical», isto é, ao conhecimento dos pés poéticos e à adaptação da partitura aos respetivos metros. É o que preconiza, por exemplo, Eugénio de Almeida no seu *Tratado de Melodia* de 1868 com exemplos de pés poéticos transcritos para pauta. Alguns tratadistas sugerem ainda analogias muito diretas entre o poeta e o músico, tal como Jerónimo Cardoso que, no *Dictionarium Latino Lusitanicum* de 1570, define «Musicus, i» da seguinte forma: «Ho musico, ou poeta». Evidenciar-se-ão também pontos de contacto entre poética e música, através de paralelismos, comparações, referências ou apropriação, abordando ainda o conceito de «música poética».

Palavras-chave: intersemiótica, poética e música, tratados musicais portugueses.

Abstract

From the *Tractado de Cãto Llano* [Plain-chant treaty] from Mateus de Aranda in 1533 until the end of the 19th century, Portuguese musical writers sought to include aspects of poetry in their respective theoretical works. Among other aspects, they identified rhythmic sequences resulting from the use of the meter, a procedure that António Fernandes described in 1626 as “metrical music”. Several other musical writers showed a concern to adapt the music to the text, inciting the composers to a “musical poetics”, that is, to the knowledge of the poetic feet and the adaptation of the score to the respective meters. This is what Eugenio de Almeida advocates, for example, in his *Tratado de melodia* [Treatise on Melody] of 1868, with examples of poetic feet transcribed for agenda. Some writers also suggest very direct analogies between the poet and the musician, such as Jerónimo Cardoso who, in the *Dictionarium Latino Lusitanicum* of 1570, defines “Musicus, i” as follows: “The musician, or poet”. There will also be points of contact between poetry and music, through parallels, comparisons, references or appropriation, also addressing the concept of “poetic music”.

Keywords: intersemiotics, poetics and music, Portuguese musical treatises.

As ligações simbióticas entre a poética e a música relevantes já no período arcaico (-750 a -480) culminam numa forma de expressão que será designada no período helenístico como “poesia lírica”, também muitas vezes apelidada de música mélica (gr. μελική)¹. A relação fusional entre música e poesia será particularmente relevante na lírica medieval galaico-portuguesa². Ao longo da Idade Média a relação entre gramática, retórica, música e poesia estreitar-se-á, numa proximidade que decorre da própria organização do **trivium** e do **quadrivium**. O elo surge numa progressão coerente da gramática para a retórica e para a dialética no primeiro grupo, enquanto que a música, por sua vez, figurará no seguinte. A poesia não encontrará um lugar autónomo no sistema por ser considerada um subproduto da gramática e da retórica, associado à música³.

No século XVI emergirá na Alemanha o conceito de *música poética* em obras de teoria musical como o *Rudimenta musices* de Nicolaus Listenius, em 1533⁴. De acordo com este autor, os princípios da música poética fundamentam-se nas técnicas de duas disciplinas basilares do **trivium** – a

¹ cf. Amouretti & Ruzé 1993.

² cf. Ferreira 1986.

³ cf. Scaglione 1972: 5.

⁴ cf. Listenius 1975.

retórica e a gramática. A adoção e adaptação de técnicas retóricas e gramaticais para a produção e teorização musical conhecerão uma grande expansão ao longo desse mesmo século XVI, com autores como Henrich Faber (*Musica poëtica*, 1548)⁵ ou Gallus Dressler (*Musica poëtica*, 1563-64)⁶. No século seguinte, o mesmo conceito será amplamente desenvolvido numa das obras mais emblemáticas em torno deste princípio – *Musica Poëtica* de Joachim Burmeister, publicada em 1606⁷. Os compositores alemães deste período consideravam que compor seria mais do que fazer contraponto e que «[...] o compositor dirige uma mensagem, como o autor de um poema ou de uma oração, ao leitor ou ouvinte. A música amplifica, amplia e interpreta a mensagem transmitida pelo texto verbal»⁸.

A proximidade na relação entre a gramática, a retórica e a poética com a música não se limita à teoria alemã. Encontramo-la igualmente nos quadros teórico-musicais italianos, franceses ou flamengos que, embora nem sempre apresentem a designação música poética, adotam e adaptam terminologia ou técnicas da poesia para o domínio musical, sobretudo ao longo do período barroco. A conceção da música como *ars dicendi* surge nas discussões musicais a partir de meados de 1500⁹. Os escritos da Camerata Bardi ou a controvérsia entre Artusi e Monteverdi acerca da primazia do texto são bons exemplos desse facto, embora a noção de música poética não

⁵ cf. Faber 1980.

⁶ cf. Dressler 2001.

⁷ cf. Burmeister 1993. Outros textos abordam a questão da *musica poetica* ao longo do século XVII alemão. Citamos apenas as mais significativas: *Synopsis musicae novae*, de Johannes Lippius, em 1612; *Musices poeticae*, de Johannes Nucius, em 1613; *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, em 1614-15; *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher, em 1650 ou *Tractatus de Compositionis augmentatus* de Christoph Bernhard, em 1660. No século seguinte, e ainda no espaço alemão, podem mencionar-se exemplos como *Musikalisches Lexicon* de Johann Gottfried Walther, em 1732, ou *Der Volkommene Cappelmeister* de Johann Mattheson, em 1739, obras que mantêm com as anteriores uma verdadeira relação de influência em torno deste conceito de *musica poetica*.

⁸ Palisca 2006: 51.

⁹ Exemplos desse facto são as seguintes obras: *Le Istitutione Harmoniche* de Gioseffo Zarlino, de 1558, *Elementa musicalia* de Jacobus Faber Stapulensis, de 1500, *Compendium musicae* de René Descartes, de 1618, *Traité de l'harmonie universelle* de Marin Mersenne, de 1627, ou *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer la flûte traversière* de Jean Joachim Quantz, de 1752.

seja explicitamente mencionada nas obras destes últimos autores nem nas de Giulio Caccini, Girolamo Mei, Vincenzo Galilei ou do conde Bardi¹⁰.

A relação de complementaridade entre música e poesia assumirá um destaque particular nas obras portuguesas de poética e de retórica¹¹, mas também de música, a partir de 1500. No entanto, as obras de teoria musical portuguesas aqui analisadas, escritas entre os séculos XVI e XIX, não apresentam transposições tão claras do sistema da poética ou da retórica para os quadros teóricos da música como a *Musica Poëtica* de Burmeister¹². Aliás esta ausência é também constatada por G. Valle¹³ e A. Zaldívar¹⁴ na teoria musical espanhola dos séculos XVI e XVII.

As relações que se estabelecem entre a música e a poética nas *Artes* musicais¹⁵ portuguesas entre os séculos XVI e XIX traduzem-se fundamentalmente em paralelismos ou referências e integrações ou apropriações. Relativamente ao primeiro ponto – paralelismos ou referências –, as obras de teoria musical destacam a origem comum da poética e da música e a necessidade de adequação do texto musical ao poema. A citação de autores da poética assume ainda um papel de relevo na grande maioria destas *Artes*. O segundo modo de relacionamento concretiza-se pela partilha ou adaptação de terminologia ou pela inserção de textos poéticos nas *Artes* musicais. Os autores abordam, por vezes, alguns destes pontos em conjunto, não havendo uma separação estanque entre os mesmos.

¹⁰ cf. Palisca 1989 ou Galilei 2003.

¹¹ cf. Paixão 2009.

¹² cf. Burmeister 1606.

¹³ Valle 1988: 96.

¹⁴ Zaldívar 1993: 47.

¹⁵ O termo *Arte* engloba aqui, de modo genérico, não só as obras que apresentam reflexões acerca da literatura e da música, mas também obras com carácter fundamentalmente expositivo, onde se identificam e/ou enumeram princípios e noções. A designação *Arte* é aqui utilizada na esteira de Aristóteles e de Cícero. Na *Ética a Nicómaco*, Aristóteles afirma que, de um modo genérico, a **ars** consiste num «sistema de regras extraídas da experiência, mas depois pensadas logicamente, que nos ensinam a maneira de realizar uma ação tendente ao seu aperfeiçoamento e repetível à vontade, ação que não se torna parte do curso natural do acontecer e que não queremos deixar ao capricho do acaso» (2006: 6,4). Como salienta Henrich Lausberg, a *Arte (ars)* é “a preparação do caminho” que medeia entre o que pratica a arte e a obra realizada (cf. 1966: 65). O **artifex** recorre assim à **ars** como mediação para a criação do seu **opus**. As obras de carácter teórico e especulativo que constituem o nosso **corpus** afirmam-se como espaços de regulamentação e normatização de um código mediador da **poiesis**, e será nesta perspetiva que aplicaremos a designação *Arte de Escrita* a estas obras.

1. Paralelismos ou referências

1.1. Origem comum da poesia e da música

Nas *Artes* de música portuguesas é possível encontrar alusões a uma origem comum da poética e da música. A música encontra-se ligada à poesia desde a sua origem, e a presença de terminologia poética ou as alusões à poesia lírica nas obras musicais são muito frequentes. Por exemplo, António Fernandes explicita da seguinte forma a origem da «Musica metrica»:

Assi que nam das letras, mas do som da voz vem a nascer a Musica Metrica: porque acompanhandoa com o som dos artificiais instrumentos se forma o Metro, como antigamente o faziam os Poetas Lyricos, que ao som da Lyra ou da Cytara cantavam os seus versos: donde igualmente os Poetas & os seus versos cantados vinham a chamarse Lyricos; & porque assi do principio andavam pouco & pouco buscando acompanhar os versos com harmonia ao som da Lyra, ou da Cythara, he opiniam de muitos que os dittos acharam as leys ou regras dos versos os quais se chamam Metricos¹⁶.

Além da definição de «música métrica», ou seja, da musicalidade que decorre do verso e simultaneamente do verso que se adapta à música, António Fernandes expõe ainda quais os pés passíveis de serem encontrados na referida «música métrica»:

Musica Metrica, a qual semelhantemente se a queremos declarar, nam he outra cousa que a harmonia que nasce do verso pella cantidade das syllabas; a composçam das quais constitue diversos pés, como sam **o Pitrichio, o Iambo, o Spondeu, o Trocheu, o Tribracho, o Anapesto, o Dactilo, o Proseleumatico, & outros** que na Poesia se acham, os quais segundo seu determinado assento no verso postos harmonicamente entre sy produze ao ouvido grandissima deleitaçam¹⁷.

Ignacio Solano salienta a equivalência entre poetas e músicos, facto que o tratadista justifica recorrendo a uma inusitada progressão de noções:

Os antigos Philarmonicos chamavão Musicos aos Poetas, o que bem considerado, as Rimas, e Poezia não são outra cousa do que versos; os versos, cadencias, ou clausulas; as clausulas, consonancias; as consonancias, números

¹⁶ Fernandes 1626: 3, 3v.

¹⁷ Ibidem.

sonoros; os numeros sonoros, harmonia; e a harmonia, Musica; no que por este caminho collocavão o Poeta na classe do Musico, e fazião que tambem o Musico entrasse na de Poeta¹⁸.

1.2. Adequação do texto musical ao poema

Para além da origem partilhada, as *Artes* musicais do período analisado evidenciam ainda uma grande preocupação com a adequação entre textos poéticos e musicais em obras que reúnem as duas artes. Desde o século XVI é possível encontrar exemplos desse facto. O *Tractado de Cãto Llano* de Mateus de Aranda apresenta a esse propósito as seguintes reflexões:

Y no es bien dezir q pella letra munchas vezes se yerra cõtra el canto: pues para la letra se hizo el canto: y q por el cãto munchas vezes se yerra contra la letra y contra el accẽto¹⁹.

Os princípios de construção musical devem assim reger-se pela «letra» e respeitar a prosódia da mesma. O respeito pelo final das frases é também salientado noutra tratado do mesmo autor, datado de 1535:

Y estas dichas clausulas octava o quinena que se formaren con los finales de los modos seran las principales hasta las quales no se han de formar otras si no fuere por reposo de letra²⁰.

As reflexões em torno da primazia da palavra sobre o texto musical feitas por Aranda sublinham não só uma preocupação eclesiástica de valorização do texto sagrado sobre a música, mas ao mesmo tempo recuperam uma das temáticas mais problematizadas nas obras de teoria musical ao longo dos séculos XVI e XVII. Com a redescoberta das obras de autores clássicos, nomeadamente dos textos platónicos a partir de 1416²¹, são vários os autores musicais renascentistas que insistem neste ponto, nomeadamente Girolamo

¹⁸ Solano 1780: 13, 14.

¹⁹ Aranda 1962 [1533]: 75, 76.

²⁰ Aranda 1978 [1535]: 57.

²¹ cf. Marsilio Ficino [Platão] 1959.

Mei²², Giulio Caccini²³, Vincenzo Galilei²⁴, Giosefo Zarlino²⁵, reunidos em torno de Giovanni Bardi²⁶. A Camerata Bardi irá precisamente seguir «a máxima de Platão segundo a qual o texto poético deve governar a música numa canção»²⁷. Giovanni Bardi salienta precisamente o seguinte:

O pouco alimento que podemos dar à música por agora é ter o cuidado de não estragar o verso, não imitar os músicos de hoje que, não tendo cuidado no seu trabalho com o tema estragam um verso, quebrando-o em vários pontos de um modo que as palavras não são compreendidas²⁸.

Nas obras nacionais podemos encontrar reflexões acerca da dependência dos textos musicais à palavra na *Arte de Canto Chão* de Pedro Talésio, onde se destaca que:

O Mestre que ensinar, poderá declarar o modo de accentuar a letra, no allevantamento, mediação, & final dos Versos²⁹.

A prática pedagógica musical passa assim pelo bom conhecimento do texto poético a ser cantado, tornando-se indispensável que o intérprete o analise e o conheça. (Vários outros autores sublinham a necessidade de adaptação não apenas ao texto poético, mas também ao eclesiástico³⁰). Em *Exame Instrutivo*, Francisco Ignacio Solano evidencia que o compositor deve ter em conta os acentos das palavras quando elabora o seu texto musical e enuncia o seguinte:

Perg XII. Por que se encomenda ao Compositor que attenda muito ao Syllabar da Letra, proporcionando a Musica, de sorte, que corresponda aos Accentos breves, e longos?

²² Mei 1989: 45-90.

²³ cf. Caccini 1993.

²⁴ cf. Galilei 2003.

²⁵ cf. Zarlino 1562.

²⁶ Bardi 1989: 90-131.

²⁷ Palisca 1989: 3.

²⁸ Bardi 1989: 111.

²⁹ Talésio 1618: 62.

³⁰ É o caso, por exemplo, de: António Fernandes, *Arte de Musica de canto dorgam* de 1626, e de Manuel Nunes da Silva, *Arte Minima* de 1685, entre outros.

Resp. Para que não faça barbarismos, pronunciando largas aquellas palavras que de sua natureza são breves, ou as breves, fazendo-as longas, do que recebe muito pezar o bom Grammatico, o Sabio Poeta, e o perfeito Musico³¹.

Rafael Machado apresenta, de modo bastante pormenorizado, *aspectos essenciais de poética*, explicando-os aos jovens compositores. Dedicava uma secção à «Phraseologia ou pontuação musical»³², onde cria uma analogia entre as cadências ou pontuação harmónica e a pontuação gramatical. Estabelece ainda uma comparação entre a criação poética e musical:

A facilidade de crear bellas e cadentes melodias he um dom da natureza em tudo semelhante ao estro dos poetas; a maior parte das vezes os versos são produzidos promptamente com a sua competente medição, o que também acontece aos músicos dotados de estro musical; quasi sempre os melhores versos e os melhores pensamentos melódicos são assim creados³³.

Rafael Coelho Machado aborda ainda elementos de poética e apresenta «erros de prosódia»³⁴ na escrita melódica, indicando em seguida as melhores formas de corrigir esses erros.

Também Ernesto Vieira faz alusão à poesia lírica, salientando que:

Tem este epitheto o genero de poesia que os gregos cantavam acompanhando-se com a lyra, como eram os hymnos, odes, canções, etc. Por analogia se chama drama lyrico a opera, e theatro lyrico aquelle em que se cantam operas³⁵.

Este autor refere-se ainda aos pés da poesia grega como o «Choreu», o «Dactylo» ou o «Jambo»³⁶, mencionando o ritmo musical a que equivalem e evidenciando a ligação e correspondência entre textos poéticos e musicais desde a Antiguidade Clássica.

³¹ Solano 1780: 227.

³² Machado 1851: 95.

³³ id.: 97.

³⁴ id.: 115-118.

³⁵ Vieira 1899: 320.

³⁶ id.: 141, 197, 305.

1.3. Citação de autores relacionados com a poética / com poesia.

Além da relação entre discursos poéticos e musicais, as Artes de música portuguesas apresentam como referências autores de poética, facto que reforça os pontos de contacto entre as duas artes. Na *Arte de Canto Chão* de Pedro Talésio, de entre «Os nomes dos Theoricos, & Praticos, que o Autor allega nesta Arte» surgem «Horatio Poeta» ou «Virgilio Poeta»³⁷. João Frovo cita, no «Discurso Primeiro» da sua obra, autores como «Ouvídio» ou «Homero»³⁸. Manuel Nunes da Silva refere-se a Camões e Horácio³⁹. Na obra de Manuel de Moraes Pedroso menciona-se Horácio⁴⁰. Nas *Noções de Musica*, obra datada de 1882, cita-se Almeida Garrett, António Feliciano de Castilho e Ovídio⁴¹.

2. Integração ou Apropriação

2.1. Partilha ou adaptação de terminologia;

A integração ou apropriação de princípios, técnicas e de vocabulário especificamente da poética surge como uma prática corrente nas Artes musicais. Efetivamente os teóricos musicais recorrem a vocabulário e a um conjunto de procedimentos do âmbito da poética, mas também da retórica, que permitem delinear quadros de organização do discurso musical baseados nos destas disciplinas e colmatar falhas vocabulares ou conceptuais. Como Brian Vickers bem salienta, a referida integração ou apropriação terminológica, embora já se encontrasse presente na teoria musical medieval, com termos sobretudo retóricos como «tropo, *clausula*, *punctum*, *color*», foi bastante alargada durante o Renascimento ao integrar, por exemplo, «tema, motivo, frase, métrica, ritmo, período, exposição, episódio, acento, articulação, figura, estilo»⁴², termos que se mantêm até aos dias de hoje, tal como Tom Beghin e Sander Goldberg sublinham⁴³.

³⁷ Talésio 1618: X, XI.

³⁸ Frovo 1662: 2, 78.

³⁹ Silva 1685: 11 e 16 do «Tratado das explanações».

⁴⁰ Pedroso 1751: Licença do Santo Ofício.

⁴¹ Anónimo 1882: 3, 4.

⁴² Vickers 1997: 361.

⁴³ Tom Beghin e Sander Goldberg sublinham que o recurso à retórica e às duas disciplinas suas correlatas desde o trivium – gramática e poética – continua a ser prática

Gaspar de Sottomaioir identifica na sua *Instrucção sobre a Musica e Estudo de Piano* uma «poética musical» que define do seguinte modo:

A poetica musical comprehende em o nome de composição, um complexo de conhecimentos technicos, de processos e regras determinadas pelo gosto e experiencia, que constituem a arte de escrever a musica, e que foi necessario descrever progressivamente para facilidade do estudo⁴⁴.

Esta «poética musical» não é mais do que um conjunto de técnicas de composição, do que uma *poiesis*. Sottomaioir recorre a esta noção, que prefere à de composição, apropriando-se de terminologia da poética para a música.

Eugénio d’Almeida aprofunda as relações entre a música e a poética ao salientar que o texto musical é composto de «pés melódicos» que têm «grande analogia com os pés poéticos»⁴⁵. O autor apresenta em seguida uma «Tabella dos pés melódicos simples e variados nos compassos mais uzados», exemplificando o uso do «Trochêo», do «Jandbo», do «Dactylo», do «Amphibraco» e do «Anapesto»⁴⁶.

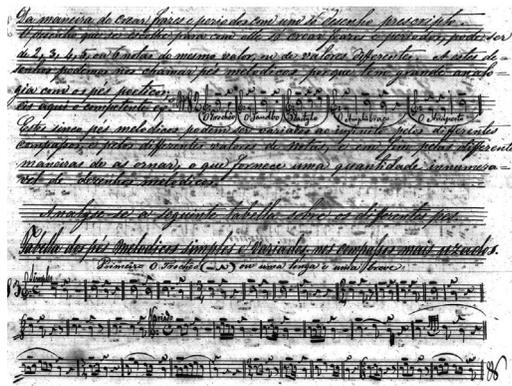


Fig. 1 – «Tabella dos pés melódicos simples e variados nos compassos mais uzados»⁴⁷.

corrente nos estudos musicológicos contemporâneos, visando o mesmo fim: «Desde há cerca de quinze anos, chamar a um momento musical excecional “retórico” provocava um Aha-Erlebnis por entre os musicólogos e foi largamente questionado quais os fatores que tornavam exatamente um tal momento “retórico”. Quando os métodos de análise tradicional falham, a retórica está presente para colmatar a falha» (2007: 327).

⁴⁴ Sottomaioir 1859: 23.

⁴⁵ Almeida 1868: 70.

⁴⁶ id.: 70, 71.

⁴⁷ Almeida 1868: 70

A analogia entre os pés métricos e ritmos musicais já tinha sido amplamente explorada no Renascimento por autores como Pietro d'Albano, no seu *Expositio problematum Aristotelis*⁴⁸.

Rodrigo Ferreira da Costa estabelece igualmente uma analogia entre pés poéticos e cadências ao sublinhar que «se parecem ainda as cadencias com os *pés* do verso, os quaes differem entre si, conforme são dissyllabos, trissyllabos ou tetrassyllabos, e compostos de syllabas longas ou breves diversamente dispostas»⁴⁹.

Hygino da Silva, por sua vez, é o autor de obras musicais que mais recorre à terminologia e preceitos gramaticais que considera indispensáveis para criação de uma métrica musical. Logo no Prólogo do *Breve Tratado de Musicographia*, o autor destaca que a «Orthographia musical» é «um segredo possuido tamsómente pelos habeis compositores»⁵⁰ e vai ainda mais longe no seu paralelismo entre música e poética quando relata o seguinte:

É a musica a linguagem dos sons, com os quaes nós exprimimos os nossos affectos: assim considerada, ella tem uma grammatica que nos ensina o som das letras, a combinação destas formando syllabas e palavras, sua natureza, e finalmente a concordancia da oração melodica; **poesia no que diz respeito á parte métrica**, e oratória no que pertence á composição⁵¹.

Hygino da Silva adopta para o vocabulário musical expressões e técnicas provenientes de modo muito explícito da gramática⁵², mas também da oratória e da poética. O autor funde estes domínios ao criar uma «grammatica» musical, onde o som corresponde à letra, a combinação destas forma palavras e a junção destas últimas dá origem a orações melódicas.

⁴⁸ Albano 1475, p. XI, Pr. 6.

⁴⁹ Costa 1820: 124.

⁵⁰ Silva 1854: 7.

⁵¹ id.: 7, 8.

⁵² O paralelismo estabelecido por Hygino da Silva não é novo. Podemos encontrá-lo, por exemplo, no *Musica Enchiriadis* («Como as letras do alfabeto são as partes elementares e indivisíveis da voz articulada, com as quais são compostas as sílabas, que por sua vez compõem os verbos e substantivos com os quais se forma o texto de um discurso, assim as notas são os elementos primeiros da voz cantada» (in Gallo 1991: 3), ou no *De Musica de Johannes de Grocheo* («Como o gramático que dispõe das poucas letras do alfabeto mediante as suas diversas combinações e colocações para realizar qualquer frase [...] assim o músico que dispõe de três figuras pode compor qualquer canto mensurado» (id.:128).

A elaboração de uma composição musical corresponde, deste modo, à escrita de um poema.

2.2. Inserção de textos poéticos nas Artes musicais

Nas *Artes* musicais portuguesas há ainda a destacar a presença de textos literários que podem ser de dois tipos: de louvor ao tratado musical e expressamente compostos para esse fim, ou citações literárias relacionadas com a temática musical.

Em *Arte de Canto Chão* de Pedro Talésio figuram quatro poemas em latim e um soneto em português de louvor à obra e ao autor⁵³. Ao Padre Manuel Rodrigues Coelho foram escritos três sonetos em língua portuguesa, um epigrama em latim e uma canção em espanhol. Os referidos textos louvam a obra e sobretudo as capacidades de escrita de Rodrigues Coelho já que, *Flores de música* consiste essencialmente numa obra de música “prática” incluindo as composições do autor enquadradas por um prefácio de carácter reflexivo⁵⁴.

Em *Difesa della Musica Moderna* encontra-se um «Elogium» em latim escrito a D. João IV, assim como um soneto em italiano e outro em espanhol⁵⁵. Ao Pe. Manuel Nunes da Silva é escrito um epigrama de louvor ao autor: «In laudem Auctoris juxta opusculi inscriptionem»⁵⁶. No *Theatro Ecclesiastico* de Frei Domingos do Rosário surge um poema «In authoris laudem», dois sonetos «Em aplauzo do author», dois sonetos de louvor à obra e umas décimas com o mesmo fim⁵⁷. A *Nova Instrução Musical* de Francisco Ignacio Solano⁵⁸ é o tratado musical que comporta mais textos laudatórios à obra e ao seu autor. Além de dois epigramas em latim e dois sonetos em português, são apresentadas cartas de louvor de eminentes nomes da música do seu tempo.

Como citações literárias relacionadas com a temática musical encontramos o tratado anónimo *Noções de Musica*, onde se cita a obra *Da Educação* de Garrett e um poema de Castilho das *Excavações poéticas*⁵⁹.

⁵³ cf. Talésio 1618.

⁵⁴ cf. Coelho 1620.

⁵⁵ cf. João IV 1654.

⁵⁶ cf. Silva 1685: a4v.

⁵⁷ cf. Rosário 1743: preâmbulo.

⁵⁸ cf. Solano 1780.

⁵⁹ Anónimo 1882: 3.

Conclusão

A teoria musical portuguesa, à semelhança da espanhola, francesa ou italiana, não aborda conceitos como o de *musica poetica*, marca distintiva da teoria musical alemã a partir de seiscentos. O florescimento de noções como a referida assenta num vasto e sólido conhecimento dos princípios e noções da poética, e sobretudo da retórica, e das suas respetivas aplicações à música. Ora, em Portugal, a retórica apenas se autonomizou como disciplina independente da gramática e da lógica a partir da década de 1530, de forma tardia quando comparada com a presença da mesma disciplina nos currículos alemães⁶⁰. A poética, por seu turno, à semelhança do que aconteceu nos restantes países europeus que abordámos, não chegou a alcançar essa autonomia, surgindo a par da gramática, da retórica ou posteriormente dos estudos de língua ou de literatura.

As *Artes* musicais portuguesas, e também as obras de música prática onde surge alguma reflexão teórica, mostram-se, contudo, atentas à poética e às relações entre esta e a música. Como podemos verificar pelos exemplos apresentados, os lugares partilhados entre poética e música que surgem nas *Artes* musicais portuguesas são extremamente diversificados. Essa pluralidade de lugares comporta aspetos que não são abordados de forma estanque.

⁶⁰ Com a reforma dos estudos e a abertura de escolas públicas no Mosteiro de Santa Cruz, a mudança da universidade para Coimbra, a instituição de novos centros de saber humanístico nos colégios da Costa em Guimarães e de S. Paulo em Braga (cf. Pinto de Castro 1973: 16-17; Sá, 1964: 46-47 e Pereira 2004: 203). Uma justificação semelhante pode ser encontrada para a ausência deste conceito na teoria musical espanhola, já que a retórica apenas figura como disciplina autónoma em instituições de ensino espanholas, nomeadamente universitárias, a partir do século xv com o aparecimento de um professor de retórica na Universidade de Salamanca (cf. Faulhaber 1972: 31).

ARTES MUSICAIS

Paralelismos ou referências



Integração ou apropriação



Fig. 2 – Formas de relacionamento entre a música e a poética nos tratados portugueses.

Como constatámos, desde o *Tractado de Cãto Llano* de Mateus de Aranda em 1533 até ao final do século XIX, os autores portugueses de *Artes* musicais incluíram aspetos da poética nas respetivas obras teóricas. Estes lugares de cruzamento entre ambas revelam-se ainda assim circunscritos, já que das 141 obras publicadas entre os séculos XVI e XIX, apenas 14 estabelecem paralelismos, fazem referências, integram ou apropriam-se

de elementos da poética. Os lugares partilhados entre ambas são, contudo, significativos, já que mostram um conhecimento relevante de princípios e técnicas. Através da utilização de expressões como as de «música métrica»⁶¹ ou «poética musical»⁶², os tratadistas sublinham que as *Artes* musicais portuguesas estiveram à escuta da poética e como os princípios desta última se converteram em espaços partilhados pela música.

Bibliografia

- Albano, P. (1475), *Expositio problematum Aristotelis: cum textu ejusdem*. Mantua: Paulus de Butzbach.
- Almeida, E. (1868), *Tratado de Melodia coordenado das regras dadas por Antonio Reicha*. Manuscrito.
- Amouretti, M.-C. & Ruzé, F. (1993), *O Mundo Grego Antigo*. Trad. M.S. Pereira. Lisboa: Dom Quixote.
- Anónimo (1882), *Noções de Musica*. Propaganda de instrução para portugueses e brasileiros. Bibliotheca do povo e das escolas. Lisboa: David Corazzi Editor.
- Aranda, M. (1962) [1533], *Tractado de Cãto Llano*. Edição facsimilada com Introdução e Notas do Cónego Dr. José Augusto Alegria. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Arando, M. (1978) [1535], *Tractado de Canto Mensurable*. Edição facsimilada. Com Introdução e Notas do Cónego José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aristóteles (2006), *Ética a Nicómaco*. Tradução do grego de António Castro Caiiro. Lisboa: Quetzal Editores.
- Bardi, G. (1989), «Discurso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica e 'I cantar bene'» in Claude Palisca, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press.
- Burmeister, J. (1993), *Musical Poetics*. Translated, with Introduction and Notes by Benito V. Rivera. Claude Palisca (org.). New Haven and London: Yale University Press.
- Caccini, G. (1993), *Préfaces aux Nove Musiche parues à Florence en 1602 et en 1614*. Présentation et notes de Joël Heuillon. Paris: Cahier GKC. N° 30.

⁶¹ Fernandes 1626: 3.

⁶² Sottomaioir 1859: 23.

- Coelho, M. (1620), *Flores de Musica pera o instrumento de Tecla, & Harpa*. Lisboa: Na officina de Pedro Craesbeeck.
- Costa, R. (1820), *Principios de Musica ou exposição methodica das doutrinas da sua Composição e execução*. 2 vol. Lisboa: Na Typografia da Academia Real das Sciencias.
- Dressler, G. (2001), *Praecepta Musicae Poëticae*. Edité et traduit par Olivier Trachier & Simone Chevalier. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Paris: Minerve.
- Faber, H. (1980), *Compendiolum musicae pro incipientibus*. Nuremberg: Paul Kauffmann, 1594; reimpressão, Bologna: Forni.
- Faulhaber, C. (1972), *Latin rhetorical theory in thirteenth and fourteenth century Castile*. Berkeley: University of California Press.
- Fernandes, A. (1626), *Arte de Musica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- Ferreira, M. (1986), *O Som de Martin Codax — Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ficino, M. (1959), [Platão] *Opera Omnia*. 2 vols. Basle: Henricpetrina, 1576; reimpressione, Turim: Erasmo.
- Frovo, J. (1662), *Discursos sobre a perfeiçam do Diathesaron, & louvores do numero quaternario em que elle se contem*. Lisboa: Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello.
- Galilei, V. (2003), *Dialogue on Ancient and Modern Music*. Translated with introduction and annotations by Claude V. Palisca. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press.
- Gallo, A. (1991), *La Polifonia nel Medioevo*. Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia. Torino: E.D.T.
- Hygino da Silva (1854), *Breve Tratado de Musicographia*. Aprovado e adoptado pela Escola de Musica do Conservatorio Real de Lisboa em Sessão de 11 de Março de 1854, para ensino das Classes da Aula de Rudimentos. Lisboa: Typographia de G. M. Martins.
- João IV (1654), *Difesa della Musica Moderna contro la falsa opinione del Vescovo Cirillo Franco*, Tradotta di spagnolo in Italiano, Venetia.
- Lausberg, H. (1966), *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesgo. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Listenius, N. (1975), *Music*. Trasl. by Albert Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press.

- Machado, R. (1851), *Breve Tratado d'Harmonia contendo o Contra-Ponto ou regras da composição musical e o baixo cifrado ou acompanhamento d'Orgão aprovado pela Escola de Musica do Conservatorio Real de Lisboa (em sessão de 7 de Julho de 1851) e dedicado à mocidade dilettante*. Lisboa: Sasseti & C^a ou Ziegler.
- Mei, G. (1898), «A Carta [para Vincenzo Galilei] de 8 de Maio de 1572» in Claude Palisca, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press.
- Paixão, A. (2009), *Retórica e técnicas de escrita literária e musical em Portugal, séculos XVI-XIX*. Tese de doutoramento apresentada à FLUL da Universidade de Lisboa e à Univ. Sophia Antipolis – Nice.
- Palisca, C. (1989), *The Florentine Camerata : Documentary Studies and Translations*. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press.
- Palisca, C. (2006), *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. Chicago: University of Illinois Press.
- Pedroso, M. (1751), *Compendio Musico ou Arte Abreviada*. Porto: Na Officina Episcopal do Capitao Manoel Pedroso Coimbra.
- Pereira, B. (2004), «A edição conimbricense da *Rhetorica* de Joachim Ringelberg», *Península*, revista de Estudos Ibéricos, n.º 1: 201-213.
- Pinto de Castro, A. (1973), *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Rosário, D. (1743), *Theatro Ecclesiastico. Em que se acham muitos documentos de canto chão para qualquer pessoa, dedicada ao Culto Divino nos Officios do Coro, e Altar*. Lisboa: Officina Joaquiunianna da Musica de D. Bernardo Fernandez Gayo.
- Sá, A. (1964), *Oração proferida no Estudo Geral de Lisboa*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Scaglione, A. (1972), *The Classical theory of Composition from its origins to the present. A historial survey*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Silva, M. (1685), *Arte Minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica*. Lisboa: Na Officina de Joam Galram.
- Solano, F. (1780), *Dissertação sobre o Carácter, Qualidades, e Antiguidades da Música, em obsequio do admiravel mysterio da Immaculada Conceição de Maria Santissima Nossa Senhora*. Lisboa: Regia Officina Typografica.
- Sottomaior, G. (1859), *Instrucção sobre a Musica e Estudo de Piano*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

- Talésio, P. (1618), *Arte de Canto Chão, com huma breve Instrucção pera os Sacerdotes, Diaconos, Sudiaconos, & moços do Coro, conforme ao uso Romano*. Coimbra: Na Impressão de Diogo Gomez de Loureyro.
- Valle, J.-V. G. (1988), «Relación Música y Lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43: 95-109.
- Vickers, B. (1997), *In Defense of rhetoric*. Oxford: Clarendon Press.
- Vieira, E. (1899), *Diccionario Musical*. Ornado com gravuras e exemplos de música. 2ª Edição. Lisboa: Lambertini.
- Zaldivar, A. (1993), «La Teoría musical de Domingo Marcos Duran y la retórica de Francisco Sánchez de las Brozas. Dos aportacionaes fundamentales para la comprensión del arte sonoro español del Renacimiento» in *El Patrimonio musical de Extremadura*. Cáceres: Ediciones de la Coria.
- Zarlino, G. (1562), *Le Istitutioni Harmoniche*. Reimpressão da edição de 1558. Veneza: Apresso Francesco Senese.

EROS Y THÁNATOS EN CAMILO JOSÉ CELA: OFICIO DE TINIEBLAS 5. UNA VISIÓN A TRAVÉS DE LOS MITOS CLÁSICOS¹

EROS AND THÁNATOS IN CAMILO JOSÉ CELA: OFICIO DE TINIEBLAS 5. A VIEW THROUGH THE CLASSICAL MYTHS

INMACULADA RODRÍGUEZ-MORENO

Universidad de Cádiz

inma.rodriguez@uca.es

<https://orcid.org/0000-0002-2131-3589>

Artigo recebido a 11-05-2016 e aprovado a 21-08-2017

Resumen

El presente estudio analiza el planteamiento y función de los mitos clásicos en *Oficio de tinieblas 5* de Camilo José Cela. En esta novela, los mitos sirven para conectar un pasado glorioso con un presente vil. Representan el ciclo muerte-vida-muerte. Esta secuencia cíclica está condicionada por el amor. Todas las historias míticas se muestran en un marco irónico, ancestral y proteico.

Palabras clave: Amor, Muerte, Vida, Mitos Clásicos, Cela, *Oficio de tinieblas 5*.

Abstract

This study analyzes the approach and function of the classic myths in the novel *Oficio de tinieblas 5* by Camilo Jose Cela. In this novel, myths serve to connect a glorious past with a vile present. They represent the death-life-death cycle. This cyclical sequence is conditioned by love. All mythical stories are shown into an ironic, ancestral and protean framework.

Keywords: Love, Death, Life, Classical Myths, Cela, *Oficio de tinieblas 5*.

¹ El presente estudio fue leído, en una primera versión, dentro del XVI Coloquio Internacional de Filología Griega: La tradición clásica en la literatura española e hispano-americana del siglo xx, celebrado en la U.N.E.D, Madrid, del 9 al 11 de marzo de 2005.

Amor (*Eros*) y Muerte (*Thánatos*), personificados como seres alados que sobrevuelan constantemente nuestras cabezas, conforman las fuerzas primigenias de la naturaleza que rigen y dan sentido a la existencia. Ambos, en ocasiones, constituyen una unidad inseparable, pues el amor puede conducir a un destino inesperado y funesto, imagen que ha sido muy frecuente en la literatura universal. Sin embargo, con Camilo José Cela, la muerte refleja una connotación diferente, pues no es un final, sino una interrupción de la vida, de acuerdo con el ancestral ciclo vital. Así pues, es un principio esencial de regeneración, fase por la que su amada España, tras la devastación de la Guerra Civil, debe pasar como un simple trámite para renovarse. Por este motivo, esta España de posguerra se convierte en un tema obsesivo en nuestro autor, como se vislumbra a lo largo de toda su producción, y sobre todo en *Oficio de tinieblas 5*, novela publicada en 1973.

Cela, autor de personalidad arrolladora, con indudables dotes de observación y de notoria inclinación hacia la caricatura, adquirió, gracias a su espíritu autodidacta, una vasta formación clásica, a la que, sin duda, también contribuyeron sus estudios universitarios, suspendidos durante los años de la Guerra Civil². Acabada esta, en 1940 inició la carrera de Derecho, que abandonó definitivamente cuatro años más tarde. Este lector empedernido enriquece su obra literaria con los clásicos españoles de todas las épocas, en especial con los grandes de los Siglos de Oro, a los que se suman, por supuesto, los literatos más relevantes de los siglos XIX y XX. Su lista de lecturas incluye desde Dostoievski a Stendhal, Valle-Inclán, Baroja, Joyce, Eliot y Ortega y Gasset, entre otros muchos, como él mismo reconoce en numerosas entrevistas³.

Su novelística revela una hiperbólica predisposición a lo morboso, lo truculento, de donde surgen el tremendismo y el primitivismo que la caracterizan. Con tales elementos distorsionadores, refleja una realidad que, por muy deformada que esté, no deja de serlo. Rasgos de este primitivismo son la ternura, la dulzura, la timidez, la mansedumbre, el miedo. El tipo primitivo se percibe en las respuestas emocionales y fisiológicas⁴, como se advierte en *Oficio de tinieblas 5*⁵, a través de latidos, sangre, sexo, fiebre,

² Cela solía acudir como oyente a las clases que impartía Pedro Salinas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense. Salinas era un gran admirador de Eliot y quizás a él se deba el interés de Cela por el poeta inglés. Cf. Barón 1996: 20-21.

³ Sotelo 2005: 175-185; 2011: 16-25.

⁴ Cf. Ilie 1971: 40-44.

⁵ Ilie 1971: 47-50.

saliva y actos escatológicos⁶, los cuales no necesitarán voluntad o esfuerzo para ser ejecutados. Son en sí formas de violencia -responsable directa de la muerte-, introducidas como medios de expresión para enfatizar la perspectiva tremendista⁷.

Oficio de tinieblas 5 es una obra transgresora que rompe con las convenciones, polifónica y surrealista, símbolo de símbolos, compuesta a modo de letanía⁸ para eludir el horror que rodea al hombre y las tinieblas resultantes de la simple confusión de este⁹. Sobejano la describe como “el colmo de la libertad y de la prodigalidad”¹⁰. La novela carece de argumento con un hilo conductor y presenta una materia dispersa, que abarca reflexiones, impresiones o imágenes oníricas, y todo sin un punto y en minúscula. Está construida a base de monólogos o versículos, de variada extensión, a los que el mismo autor llama mónadas. Estas son autónomas, y muchas veces inconexas e indescifrables, que incluyen con frecuencia frases en otros idiomas y agrupan sentencias o símbolos independiente y enigmáticos. Su temática es diversa: sexo, amor, soledad, muerte, violencia, etc. Los protagonistas no son personajes propiamente dichos, sino individuos imaginados (tuprimo, tu abuelita, el verdugo, ulpiano el lapidario) o figuras históricas o mitológicas, dotados de un perfil caricaturesco. El lenguaje es hermético, duro y difícil, extraño e ininteligible, y la narración oscura, aunque provista de un contenido ético, para dejar huella en la mente del lector e invitarlo a la interpretación¹¹.

En esta novela, Cela, con su peculiar maestría, describe una España derrumbada a punto de morir, para renacer nueva y llena de esperanzas. La Guerra Civil, como la de Troya, ha dejado un país devastado y sumido

⁶ Món. 876. *Oficio de tinieblas 5* se estructura en mónadas, unidades, las cuales son indicadas mediante la abreviatura Món.

⁷ Otra forma de violencia reside en la fealdad. Ilie 1971: 57-73.

⁸ G. Sobejano (1977: 139-162) realiza una interesante clasificación de las novelas de Cela, a partir de tres modelos de relatos: 1) Confesión (*Mrs. Caldwell*); 2) Crónica (*La colmena*, *La catira* y *Tobogán de hambrientos*), y 3) Letanía, oraciones enumeradas (*San Camilo 1936*, *Oficio de tinieblas 5*, *Mazurca para dos muertos* y *Cristo versus Arizona*). Cf. Sotelo 2005: 166-167. La letanía es definida por Sobejano (1990: 66) como “dentro del marco de una confesión individual envuelve una más o menos vasta crónica colectiva, compenetrando ambos extremos en una síntesis de ritmo repetitivo y tono elegíaco”.

⁹ Món. 437.

¹⁰ Sobejano 1975: 139.

¹¹ Para un estudio más exhaustivo de esta novela tan compleja, cf. Oguiza 1975; 1978: 181-187; Eller 1997: 223-229.

en la hecatombe por culpa del odio, el hambre y la ruina. Tal situación es fruto de una catarsis colectiva que no conlleva más que muerte¹², como se sugiere en la introducción:

novela de tesis escrita para ser cantada por un coro de enfermos como adorno de la liturgia con que se celebra el triunfo de los bienaventurados y las circunstancias de bienaventuranza que se dicen...

Nuestro autor¹³, imitando el talante patriótico de Quevedo¹⁴, reproduce, con su habitual humor negro, las mezquindades, envidias, miserias, contradicciones y salvajismo propios de una época y del hombre que la vive. En estas circunstancias devastadoras, *Thánatos* y *Eros* se alzan como los verdaderos protagonistas de *Oficio de tinieblas 5*, la cual, según la consideración unamuniana de la literatura como muerte¹⁵, es para Cela un mero acto de redención¹⁶:

naturalmente, esto no es una novela, sino la purga de mi corazón.

Como antes se ha señalado, la muerte no significa término, sino que forma parte de un proceso de renovación de la vida¹⁷, donde el amor actúa como potencia impulsora. Para dar autoridad a esta idea, el autor se sirve de aquellos mitos clásicos que ilustran el ciclo vida-muerte-vida, como un mensaje de consuelo para un país atormentado por la posguerra que espera su renacimiento.

En lo referente al mito clásico, Cela continúa con el modelo trazado por Joyce, cuya originalidad y genialidad son realzadas por T. S. Eliot en cuanto a la aplicación de un método mítico para conectar el mundo contemporáneo

¹² Món. 25: “color rojo sangre, naranja veneno, amarillo agonía, verde hierba, azul ciruela, blanco hueso, yeso, España”. Tal secuencia de colores sugiere el proceso de descomposición del cuerpo en la muerte, en este caso España tras la Guerra Civil, hasta quedar el blanco de sus huesos, los cuales acaban en polvo como yeso. Es una imagen propia del tremendismo que invade la producción de Cela.

¹³ Para este espíritu patriótico, cf. Sotelo 2011: 26-32.

¹⁴ Cela siempre se definió como continuador del sublime poeta. Sotelo 2005: 164-165.

¹⁵ Unamuno describe su propia experiencia con el amor y la muerte, de forma que ambos condicionarán todo su pensamiento. Unamuno 1966: 107.

¹⁶ Món. 801.

¹⁷ Món. 1192. Cf. Vernant 2001: 21.

y la Antigüedad¹⁸. Joyce, en su enigmática novela *Ulysses* (1922), y Eliot, en su poema *The Wasted Land* (1922), utilizan este sistema para establecer la antítesis entre un pasado noble, heroico y grandioso, y un presente vil, ruin e indecente, cubierto de inmundicias y vergüenza, incluidos el amor sexual, el valor y la dignidad¹⁹. Ambos, pues, marcarán, con este singular y simbólico uso del mito la literatura del siglo xx²⁰.

En esta misma línea de Joyce y Eliot, Cela se aprovecha de los relatos míticos para contrastar un pasado glorioso con un presente desolador, rodeado de muerte. Así pues, le interesan aquellos que recrean el ciclo universal de vida-muerte-vida, el cual es impulsado por el amor, para transmitir mediante la lección del clásico que tras la muerte viene una vida renovada. Asimismo, nuestro autor despoja al mito de su anterior función ornamental, para conferirle a cambio un tratamiento simbólico, con la intención de esbozar un genial retrato del primitivismo mediante aquellas potencias primarias. Tal es el objetivo de la citada novela, como se pretende demostrar en el presente estudio, a través de los personajes míticos y la simbología subyacente en sus leyendas, con el propósito de reflejar un presente caótico y primitivo frente a un pasado majestuoso. De este modo, el mito trasciende la mera alusión, para convertirse en un puro símbolo, y, en ocasiones, actuar como parodia²¹.

¹⁸ Eliot 1923: 480-483: "It is a goal toward which all good literature strives, so far as it is good, according to the possibilities of its place and time ... In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him". En Eliot el mito presenta una función ornamental, pero con tintes histórico-religiosos. Él mismo reconoce ser deudor de Frazer y Miss Weston en cuanto al simbolismo mítico. Cf. Diez 1957: 134-136.

¹⁹ Hignet 1954: 2. 319. Genette (1989: 391-393) establece una interesante relación entre la novela de Joyce desde el ámbito del hipertexto y el hipotexto con la *Odisea* de Homero.

²⁰ Cf. Hignet 1958: 304-330; Morano 1980: 77-96. Eliot pertenece a los poetas simbolistas del siglo xx, entre los que destacan Valéry, Mallarmé y Pound. A ellos se une un solo prosista, Joyce. En relación a la controvertida influencia entre Eliot y Joyce, cf. Sultan 1987: 128-174.

²¹ Para una definición etimológica del término parodia, cf. Genette 1989: 20. Genette (1989: 20-23) distingue tres tipos de parodia: 1) como resultado de la adaptación de un texto u objeto noble, modificado o no, a otro, generalmente vulgar ("El parodista aparta un texto de su objeto modificándolo justo lo imprescindible"); 2) como transposición de un texto u objeto noble a un estilo vulgar ("Lo transporta íntegramente a otro estilo –o mundo-, dejando su objeto tan intacto como lo permite su transformación estilística"), y 3) como aplicación de un estilo noble a un asunto vulgar o no heroico ("Toma su estilo para

Además, en esta secuencia de vida-muerte-vida, el amor es considerado por nuestro novelista, desde la óptica del primitivismo y con un cierto aire sarcástico y cínico, como la fuerza sexual exacerbada, esencial para la concepción. Así, todo lo que nace ha de morir, curso en el que amor es el móvil de la existencia. Al mismo tiempo, desempeña su función de satisfacción de los deseos carnales²², ya que “el erotismo es la sublimación de todas las abyecciones”²³, sin atender la forma sexual practicada, pues “todos los besos son sexuales”²⁴. Por consiguiente, el sexo, bajo las leyes de Venus²⁵, está orientado a la procreación -bien voluntaria o involuntaria-, la complacencia de los amantes, los gestos sexuales, la cópula, el juego erótico, el instinto, y, en última instancia, el amor y el cariño. Eros es, sin más, puro sexo, puesto que ha sido mal aprehendida la distinción de Platón entre el amor material y el espiritual, interpretado este último como una máscara del afecto²⁶.

Sin duda, ese amor celestial, al más claro estilo platónico, es el homosexual, ejemplificado en la novela de Cela mediante algunas parejas míticas, como las de Zeus y Ganimedes, Hércules e Hilas, Apolo y Jacinto, Sófocles y Demofón, Aquiles y Patroclo, quienes “vivieron felices y rodeados de respeto”²⁷. Consiste en un amor virtuoso que calma los deseos y no entretiene de los asuntos públicos, como insinúa el autor, haciéndose eco de las palabras del célebre filósofo ateniense²⁸:

los atletas griegos combatían en la palestra y se amaban en el androceo pero no volvían la espalda a las instituciones.

componer en ese estilo otro texto de asunto distinto, perfectamente antitético”). Los mitos empleados por Cela son parodiados de acuerdo con el primer tipo de parodia de Genette, puesto que son trasladados a un contexto vulgar, sin apenas sufrir modificaciones, donde no son en absoluto objeto de burla o crítica, sino que coadyuvan a acentuar un presente vil frente a su pasado glorioso.

²² Cela recuerda al poeta clásico Catulo, con quien comparte la misma noción. Cf. Món. 927 (Cat. 37; 39); Món. 928 (Cat. 32); Món. 929 (Cat. 116); Món. 930 (Cat. 57). Cf. Món. 1070.

²³ Món. 866. Cf. 867.

²⁴ Món. 812.

²⁵ Món. 803.

²⁶ Món. 806. Cf. Pl. *Smp.* 180c-182a.

²⁷ Món. 1076.

²⁸ Món. 148; 149; 150; 158. Cf. Pl. *Smp.* 191d-193d.

Como estandarte y paradigma excepcional del amor, tanto el heterosexual como el homosexual, pero desde el punto de vista de la feminidad, Cela propone a la poetisa Safo²⁹, a la que concede especial relevancia en su novela. Ella es descrita como un “caracol incansable”³⁰, pues, al participar de ambos sexos como este animal hermafrodita, encarna el amor en sus dos facetas: el primitivo, relacionado con la procreación (heterosexual), y el excelso (homosexual), como disfrute de los instintos carnales. A su vez, cumple con su misión de comparar un pasado majestuoso con un presente sucio y primitivo.

Su figura es parodiada en cuanto que está integrada en una realidad deformada, pero no para ser criticada u objeto de burla³¹. Así pues, Cela adopta una visión irónica y mordaz de un presente ruin y vulgar, donde la poetisa no sufre transformación alguna. Por este motivo, ella, sin perder su reputación, aparece en un mundo muy distinto al suyo, acompañada de “toda una pleamar de musas”³², pero musas de “bares, prostíbulos y funerarias”³³.

El rol de todas ellas consiste en llevar a cabo un efecto seductor sobre el hombre, cuyas fuerzas se desvanecen ante la belleza femenina y su hechizo erótico. De hecho, Hesíodo³⁴ aplica a Eros el calificativo de λυσιμελής, “que afloja los miembros”, puesto que el deseo quiebra las rodillas del varón, igual que cuando la muerte alcanza al guerrero en el combate, como alude Cela con humor en la escena entre Aquiles y la amazona Pentesilea, rememorando la descripción de Quinto de Esmirna³⁵:

²⁹ Món. 925. Magnífico e imprescindible es el retrato que Manuel Fernández Galiano hace de Safo en su ya clásico libro de 1958.

³⁰ Món. 767. Cf. Genette 1989: 51.

³¹ Según Genette, este tipo de parodia responde a la primera categoría de su clasificación. Safo es transportada por Cela a un mundo vil, sin cambiar su condición homosexual, la cual la hace no solo virtuosa, sino también poderosa frente al hombre, como se demostrará a continuación.

³² Món. 396. Cf. 636; 837.

³³ Món. 399. Cf. 422; 844.

³⁴ *Th.* 120-121; 911. Cf. Hom. *Od.* 18.212; *Il.* 5.176; 11.579; 15.332; 21.114; 22.335.

³⁵ Món. 1075. Aquiles luchó con la amazona Pentesilea, quien ya destacaba en belleza y valor en el combate contra los aqueos. Tras matarla, el héroe le quitó el casco y se quedó prendado de ella. Ante la flaqueza de Aquiles, Tersites se burló de él, y este presto le dio muerte. Q. S. I.570-765; Ruiz 1988: 426.

tuprimo no se inclina hacia ninguna de las partes en el pleito entre aquiles y pentesilea a él no le importa la solución final sino las conductas observadas por ambos en la lucha.

Ahora bien, entre aquellas musas sáficas se encuentran las míticas amazonas, “su escolta de raposas de un solo pecho”³⁶, que “se gobernaron por leyes extrañas al hombre”³⁷. Juntas, frente al varón, actúan en calidad de verdaderas castradoras³⁸, ya que “el falo del hombre sí es el manómetro de todas las decepciones”³⁹, el que no les permite imponer su primitiva supremacía matriarcal. Por tal razón, su cometido consiste en “mutilar” el miembro viril, el cual se oculta bajo la imagen figurada de un gusano⁴⁰:

En la isla de lesbos safo y sus compatriotas lesbianas aplastan los gusanos entre dos piedras para deshacerles su horrible forma y los arrojan después por el acantilado de petinós para que sirvan de consuelo a los marineros y a las sirenas.

Las sirenas y las amazonas se suman a ese arquetipo de la “vagina dentada”, en cuanto que castran y devoran a los hombres⁴¹. A ellas se unen las Harpías⁴², Escila, Caribdis⁴³, la gorgona Medusa⁴⁴ y Lamia la empusa⁴⁵,

³⁶ Món. 493. Los griegos relacionaban erróneamente su nombre ἀμάζονες con el término griego “ἄ-μαζός” o “ἄ-μαστός”, “sin pecho”, ya que tenían la costumbre de quemar o cortar el derecho para que no les molestara a la hora de tirar al arco. Apollod. 2.5.9. Cf. Lefkowitz 1986: 17-20; Ruiz 1988: 87-88.

³⁷ Món. 717. Cf. Bermejo 1996: 205-206.

³⁸ Rodríguez 2008: 511-520.

³⁹ Món. 555.

⁴⁰ Món. 623. Cf. 1028; 717. Cela utiliza la imagen del gusano-pene con humor, para referir, por un lado la homosexualidad de los marineros, y por otro el juego de las sirenas, entidades castradoras.

⁴¹ Món. 638. Cf. 192; 391; 582. También son imágenes de amor las ninfas y las sílfides. Cf. Món. 398; 1186. Elwin 1943: 439-453; O’Flaherty 1980: 53; 81; 90-93; Wulf 1997: 80-86. Para las sirenas, cf. Vernant 2001: 139-141.

⁴² Món. 25.

⁴³ Món. 657.

⁴⁴ Cf. Devereux 1984: 81-83; Yevlin 1999: 88-91.

⁴⁵ Esta reina de Libia fue amante de Zeus. Cada vez que ella engendraba un hijo con él, Hera, movida por los celos, se los mataba. Finalmente se transformó en un monstruo que robaba los hijos a otras mujeres y los devoraba. Lamia se convirtió en la reina de las Empusas, de ahí que estas también sean llamadas Lamias. Todas ellas forman parte del

quien reúne en sí misma vida (sangre), amor (sexo) y muerte⁴⁶. Tales entes conforman la cohorte de Safo, quienes son interpretados como reminiscencias del antiguo matriarcado propio del Mediterráneo, con el que Cela busca ejemplificar el primitivismo vigente en la novela. Representan el continuo ciclo de la vida, la fertilidad con todo su vigor, vida-muerte-vida, cuyo motor es el amor.

La muerte y el amor están en manos de estas criaturas monstruosas⁴⁷, puesto que ellas no solo simbolizan el miedo⁴⁸ y la fealdad, sino que también provocan la atracción del hombre. No obstante, su carácter femenino choca con el masculino de *Thánatos* y *Eros*. Vernant ofrece una bien argumentada e interesante explicación a esta distinción sexual que encaja perfectamente con la intención de Cela. Tal diferencia responde a las dos concepciones de la muerte en Grecia: como ideal de vida heroica (*Thánatos* como principio masculino), y como manifestación del horror (sentimiento que inspiran estas mujeres, ya que dejan petrificado y debilitado al varón, de la misma manera que el amor)⁴⁹. Así pues, aquellos seres sobrenaturales personifican el pavor, al tiempo que seducen e infunden placer en los hombres, sus únicas víctimas⁵⁰. Todos estos elementos (miedo, sexo, fealdad, dulzura, seducción) constituyen modalidades de violencia de las que se vale Cela como medios expresivos para acentuar el primitivismo que invade su novela⁵¹. Por tanto, ellas embelesan y cautivan, al igual que Eros, para atraer a su terreno al varón, aunque paradójicamente será este quien termine por superarlas en las diversas leyendas míticas, no para afianzar su heroicidad,

séquito de Hécate. Eran unos seres que tenían patas de asnos o bien un rostro luminoso y una pata de bronce, y bebían la sangre de los jóvenes que encontraban en los caminos. Cf. Aristoph. *Ra*. 288-296; Paus. 10.12.1; D. S. 20.41; Ant. Lib. 8. Aristófanes (*Pax* 758; *Av*. 1035) ofrece una curiosa imagen fálica de Lamia, al referir sus “sucios testículos y su ano de burro”, debido a su condición híbrida (Λαμίας ὄρχεις ἀπλούτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου).

⁴⁶ Món. 328.

⁴⁷ Todos estos seres gozaron, en un principio, de encanto y belleza antes de ser transformadas en monstruos. Hesíodo llama a las Harpías ἠυκόμοι, “las de hermosos cabellos”.

⁴⁸ Vernant 2001: 127-147.

⁴⁹ Vernant 2001: 81-88.

⁵⁰ Vernant 2001: 130: “El combate a muerte del guerrero se mezcla, difuminando cualquier límite, con la atracción y la unión sexual de hombres y mujeres”.

⁵¹ Un rasgo también primitivo es el amor incestuoso en mitos como el de Orestes (món.1072), Yocasta y Edipo (món. 574), Lot y sus hijas (món. 505; 507-509; 515; 620-621;744; 912; 1087; *Génesis*, 19), y Mirra y Cíniras (món. 1087). Cf. món. 755.

sino su virilidad. No obstante, Cela ironiza con este tema, pues para él son las mujeres las que realmente hacen prevalecer su superioridad debido a su naturaleza de castradoras y devoradoras de hombres⁵², como corresponde a las divinidades del matriarcado y de la fertilidad, dado que a ellas están subordinadas las dos realidades de la vida, *Eros* y *Thánatos*. Aquellas, con su simple presencia y conscientes del deseo que inspiran, son capaces de ablandar a los hombres y aminorar sus fuerzas, como la muerte⁵³. De este modo, la feminidad impera sobre la masculinidad, gracias al poder del sexo. Por consiguiente, la mujer es la muerte, pero no como algo horrible, sino como energía seductiva a través del encanto y el erotismo⁵⁴, esencial para la vida.

Sin embargo, la indiferencia de los hombres se puede convertir en un arma contra ellas⁵⁵, como apunta Cela respecto a la misma Safo, basándose en la historia relatada por Ovidio en la *Heroida* XV⁵⁶. La poetisa, una vez desvanecida su juventud y ya más cerca de la muerte, se enamoró del joven y bello Faón, quien la repudió. Al no soportar este desdén, Safo se arrojó al mar desde el promontorio de Léucade. Faón conjuga juventud, hermosura (otorgada por la propia Afrodita) y rechazo⁵⁷; personifica el bello y, a la

⁵² Vernant 2001: 138-139.

⁵³ Vernant 2001: 135-136.

⁵⁴ Cf. Món. 812; 1077. Mesalina, Aspasia y Friné también participan de ese amor desmesurado que embruja a los hombres. En la mónada 1076, Friné y Aspasia aparecen irónicamente “vestidas como viudas inconsolables ... y cantando los versos de aristófanes si nos paseamos desnudas con el monte de venus afeitado nuestros maridos se ilusionarán y vendrán a copular con nosotras”. Para Aspasia y el amor, cf. Loraux 2009: 135-166.

⁵⁵ No hay que olvidar que Jasón venció a las Harpías, sin matarlas; Perseo a Medusa con la indiferencia, al no mirarla; Ulises a las sirenas, tras escuchar su canto, a Circe, Calipso, Escila y Caribdis, adentrándose en su mundo y salir indemne; Edipo a la Esfinge, al acertar su enigma; Aquiles a Pentesilea, quien se enamoró de ella una vez muerta; Heracles a Ónfale y a la amazona Hipólita. Cf. Wulf 1997: 67-86; 113-142.

⁵⁶ Safo hace referencia a Faón en el frag. 211a Lobel-Page. Realmente se trata de una leyenda, producto del imaginario mítico. Cf. Ael. *VH.* 12.18; Palaeph. 48; Plin. 22.20. Detienne (1983: 148-152) ofrece un análisis interesante de las distintas versiones de la historia. Para un estado de la cuestión sobre la historia de Safo y sus distintas contradicciones acerca de su condición sexual y su amor heterosexual por Faón, el cual ha llegado a ser interpretado como un acto de “castigo” o “expiación” por la homosexualidad de la poetisa, cf. Paradiso 2009: 41-76.

⁵⁷ Para las distintas versiones sobre Faón, cf. Fernández 1958: 85-86, nota 324.

vez, imposible ideal del amor frente a Safo, su rival, por su vejez, fealdad y amor virtuoso (homosexualidad)⁵⁸:

safo era peluda y de corta talla y no consumó su matrimonio porque la presencia de cercolas el marido le producía náuseas amó a su corte de jóvenes amigas del corazón y vieja ya fue desairada por faón el marinero adolescente entonces safo se arrojó a la mar.

Bajo el estigma de la parodia celiana, según se ha indicado anteriormente, Safo era poderosa como castradora frente al varón. Al verse presa del amor *λυσιμενής* por un joven impasible, ella comienza a flaquear y perder su función cautivadora y de emasculación. Por consiguiente, su solución es la muerte en el mar como purificación y regresar a su estatus originario. Morir en las aguas implica perecer para revivir transformado, purificado de toda mácula⁵⁹, pues es el lugar donde amantes no correspondidos hallan su final para reaparecer renovados, como Safo⁶⁰. Es, pues, una metáfora frecuente en la literatura para amores despechados, ya que contiene los tres principios clave: vida, amor y muerte. La poetisa, por tanto, es una imagen del mencionado ciclo vida-muerte-vida, quien, tras lanzarse desde la *λευκός πέτρα*, obtiene una nueva existencia purificada, libre de un amor con el que no ha podido someter al hombre. De esta forma, Cela ridiculiza sutilmente a Faón, ya que el amor como sexo no es inalcanzable, solo basta que Safo se purifique para recobrar su superioridad femenina.

Esta noción del paso vital y universal de vida-muerte-vida, dirigido por el amor, se reafirma en el mito de Eco y Narciso, de acuerdo con la narración de Ovidio⁶¹. La muerte de la ninfa es producto de un amor imposible hacia un hombre indolente ante la mujer, como Faón. No obstante, Narciso experimentará el mismo desaire que Eco, como Cela afirma en esta escueta mónada⁶²:

⁵⁸ Món. 627.

⁵⁹ Cf. Diel 1991: 35-36; 47.

⁶⁰ Plutarco, en su opúsculo *De fluviis*, recoge varias historias de personajes que, ante un amor no correspondido, se arrojan a las aguas de un río al que luego darán su nombre. Sus muertes ejemplifican perfectamente la renovación y la purificación.

⁶¹ *Met.* 3.370-510.

⁶² Món. 897. Resulta prácticamente imposible establecer una conexión entre este mito y el contexto de la mónada en el que aparece, dado que cada una de estas unidades tiene autonomía propia. La leyenda de Eco y Narciso solo aparece una única vez en toda

la ninfa eco se quitó la vida porque el mancebo narciso rehusó amarla narciso embelesado ante su propia belleza se ahogó cayéndose contra el espejo de la fuente.

Eco ejerce todo su poder de seducción, el cual tropieza con la insensibilidad de Narciso⁶³. Ella muere de amor, que es lo único que le queda, y su cuerpo poco a poco se consume hasta quedar tan solo su voz. Este final es interpretado como otra forma de vida nueva, una metáfora de la serie cíclica vida-muerte-vida⁶⁴.

Narciso, por su parte, desdeña el amor femenino, de modo que prefiere la muerte antes que doblarse a él⁶⁵. Sin embargo, perecerá a causa de una pasión indiferente⁶⁶, al contemplar y querer abrazar su propio reflejo en el espejo de las aguas. De nuevo el amor el que, con su fin seductivo mediante la belleza y el placer, conduce a la muerte, entendida como purificación mediante el agua⁶⁷. Narciso necesita desprenderse de este enamoramiento irracional, dado que él representa el amor homosexual⁶⁸, el más excelso, racional y virtuoso, al igual que Safo.

Ahora bien, cuando el hechizo erótico es infundido por el hombre en la mujer, las consecuencias son distintas. El caso más llamativo es el de Atalanta, según recrea Cela siguiendo el texto de Ovidio⁶⁹. En la novela, su historia aparece en dos ocasiones⁷⁰, vinculada al personaje de “tu abuelita”⁷¹, quien también destaca por su potencia sexual desmesurada, pues ella, pese a todo, no es “despectiva ni frígida ni clasista”. Por tanto, aquella veloz corredora, como Safo junto a su legión y “tu abuelita”, en principio cumple con su papel de despreciar a los hombres, habida cuenta de su superioridad. La heroína, para ganar en la cacería del jabalí de Calidón, tuvo que echar mano de sus cualidades cautivadoras y de su belleza para atraer a Hipómenes

la novela de Cela y precede, dentro de la misma mónada, a una escena enigmática en la que Eva se enfada con Adán por haberle este dado “un cuerna demoniaca”.

⁶³ Hard 2004: 289.

⁶⁴ Ov. *Met.* 401: “sonus est, qui vivit in illa”.

⁶⁵ Ov. *Met.* 390: “emoriar, quam sit tibi copia nostri”.

⁶⁶ Ov. *Met.* 405: “sic amet ipse licet, sic non potiatu amato!”.

⁶⁷ Cf. Vernant 2001: 161-163.

⁶⁸ Ruiz 1988: 448-449

⁶⁹ Ov. *Met.* 10.570-707.

⁷⁰ Món. 696. Cf. 1062.

⁷¹ Món. 695

y vencerlo. Mas el efecto fue el contrario, ya que el héroe contó con el favor de Venus, para dominar a Atalanta y hacer valer su virilidad⁷²:

atalanta fue amamantada por una osa corpulenta atalanta creyó en el horóscopo que predijo que el amor del hombre le restaría hermosura hipómenes con las malas artes de las tres manzanas de oro venció a atalanta en la carrera atalanta e hipómenes se amaron bajo los techos del templo de venus por lo que la diosa en castigo los convirtió en leones ... por los siglos de los siglos hipómenes y atalanta se amaron con ternura sentimiento que no cabía en los corazones de los griegos.

En esta alusión mítica Cela compagina el relato ovidiano con otras versiones⁷³, con el interés de dar autoridad al proceso cíclico de vida-muerte (transformación)-vida (renacimiento), el cual está subordinado al amor como fuerza creativa. En este sentido, Hipómenes y Atalanta consumaron su pasión bajo el templo de la diosa Venus, quien, aparentemente airada y con el pretexto de la ingratitud y la ὕβρις del héroe, los metamorfoseó en leones⁷⁴, los cuales fueron consagrados a la frigia Cibeles, la Gran Diosa Madre de la fertilidad⁷⁵. Este animal constituye una alegoría del salvaje frenesí sexual, fundamental para la generación de vida.

Por otro lado, un personaje clave y digno de mención en *Oficio de tinieblas 5*, de la misma manera que en *The Wasted Land* de Eliot⁷⁶, es Tiresias, quien es transportado a un presente caótico y vulgar, como Safo.

⁷² Atalanta mantenía un fuerte vínculo con Ártemis, hasta el punto de dedicarse exclusivamente a la caza y mantenerse virgen. Fue abandonada por su padre en el bosque, donde fue amamantada por una osa, animal consagrado a la diosa (Cf. Calisto, Apollod. 3.8.2; Ov. *Met.* 2.401-532; Hyg. *Fab.* 117). Durante la carrera en persecución del jabalí de Calidón, ella, confiada en sus habilidades como veloz corredora, desafió a sus contrincantes diciendo que solo se casaría con quien pudiera sobrepasarla. Hipómenes consiguió adelantarla, arrojándole tres manzanas de oro, para que ella las recogiera y se retrasara en la carrera. Apollod. 1.8.2; 3.9.2. Las manzanas de oro (símbolo de fertilidad y de invitación al amor) de Atalanta no indican más que la procreación y la relación padre-madre-hijo, propia del tres, número asociado también a la vida, en cuanto que representa el ciclo vital (tres son las edades del hombre) y de la vegetación (tres las estaciones, templada, cálida y fría), es decir, fertilidad. Cf. Diel 1991: 201-202.

⁷³ Para las distintas versiones de este mito, cf. Ruiz 1988: 334-335; Wulf 1997: 173-176.

⁷⁴ Ruiz 1988: 329-335.

⁷⁵ Ruiz 1988: 101-104.

⁷⁶ vv. 218-223.

Este adivino mítico adoptó el sexo femenino tras golpear con su bastón a dos serpientes mientras se apareaban. Al cabo de siete años, las halló otra vez unidas y repitió el mismo acto, volviendo a su condición original⁷⁷. Esta “pseudomuerte” supuso la renovación de su vida, pues logró conocer y practicar ambos sexos, el masculino y el femenino, el del castrado y el de la castradora, de forma que con esta segunda naturaleza pudo probar el privilegio de la supremacía de la mujer. También Sipretes sufrió esta conversión, pero, a diferencia del adivino, no recobró su estado inicial⁷⁸.

Gracias a esta doble sexualidad, Tiresias gozaba del conocimiento suficiente como para aclarar la duda que tenían Zeus y Hera sobre quién obtenía más placer en el acto sexual, si el hombre o la mujer⁷⁹:

a tiresias se le subsumieron los testículos y le granó la vulva ante el espectáculo del hombre dando muerte a palos a dos serpientes que se hacían el amor sobre la yerba... tiresias olvidada ya la muerte de las serpientes amorosas volvió a ser hombre y aclaró la duda de los goces: la mujer goza nueve veces más que el hombre.

La leyenda de Tiresias está inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio⁸⁰ y es recogida en la novela una sola vez en una extensa mónada, donde el adivino aparece como el culmen de la perfección por haber experimentado en su propio ser el sexo de la mujer y la debilidad del hombre ante ella⁸¹. Debido a este don, se atrevió a abogar por Zeus en la disputa que el dios

⁷⁷ Hard 2004: 432-435.

⁷⁸ Món. 1175. Sipretes fue transformado en mujer por Ártemis, al sorprenderla desnuda en el baño. Ant. Lib. 17. Cf. Ruiz 1988: 81; 148.

⁷⁹ Cf. Món. 1175. Apollod. 2.4.8; 3.4.1; 3.6.7-8; 3.7.3-4; Hyg. *Fab.* 67; 68; 75; 125; 128; Ov. *Met.* 3.320-321. Cf. Loraux 1989: 257-271; O’Flaherty 1980: 304-305; Wulf 1996: 198-201.

⁸⁰ Ov. *Met.* 3.316-338. Hay otra versión del mito, según la cual Atenea cegó a Tiresias por haberla visto desnuda cuando se bañaba. Como compensación, la diosa lo dotó con el don de la adivinación gracias a la mediación de su madre Cariclo. Call., *Lav. Pall.* Cf. Hard 2004: 432-435; Ruiz 1988: 147-150.

⁸¹ En esa misma mónada, Cela refiere el mito de Hipermestra (món. 1175), la única de las cincuenta Danaides que no mató a su marido Linceo, por respetar su virginidad, siendo absuelta por los jueces argivos. Ruiz 1988: 131; Hard 2004: 314-315. Esta absolución le confiere a ella plena autoridad para actuar como castradora, como Tiresias en su etapa de mujer, durante ejerció como prostituta. Hipermestra, en una escena no exenta de humor e ironía, pedica Ulpiano, el jurista romano, autor de los *Digesta*, quien llega a lamentarse de su falta de virilidad. Ante él, la mujer es poderosa por su condición de castradora (món. 872).

mantenía con Hera. La diosa lo condenó a la ceguera, y, en recompensa, el supremo le otorgó el arte de la adivinación, de suerte que con sus ojos puede ver más allá de las tinieblas.

Por su doble sexualidad, Tiresias es un ente sublime, en cuanto que no solo simboliza el ciclo vida-muerte-vida, sino que también fue participe la energía erótica de la mujer. No hay que olvidar que ella, como se ha subrayado antes, es muerte frente al hombre más valiente, y poderosa debido a sus dotes de belleza y fascinación. La sensación del varón ante el sexo (la mujer goza nueve veces más que él, habida cuenta de su superioridad) es similar a la que padece en el momento de la muerte. Por tanto, con estos rasgos, Cela se apoya en Tiresias para insistir en el primitivismo que envuelve su novela a través del sexo, la muerte, la belleza y la seducción femenina (orientada a la castración del varón), como mecanismos de violencia.

A estas fórmulas primitivas referidas en el mito de Tiresias, Cela añade el número nueve, una cifra cargada de significación, pues es el tres al cuadrado, intensificando las tres etapas que representan el ciclo natural de vida-muerte-vida⁸². Igualmente las serpientes del relato anterior están en consonancia con este proceso vital, también propio de la fertilidad de la tierra, la cual posee una estrecha conexión con el ámbito subterráneo. Este constituye el reino de Plutón, el “príncipe del fuego gobernador de las regiones inflamadas, espíritu maligno al que tan sólo espanta la sal”⁸³, donde se ubican la laguna Estigia⁸⁴ y la morada de *Thánatos*.

Tal fuerza de la fertilidad, del amor como garante de la vida, es confirmada por Cela en la mónada 794, donde se recalca la fertilidad y la sexualidad desmedida de la mujer mediante la historia de Penteo. Este rey, por menospreciar este poder, se encuentra automáticamente con la muerte (“uterus est animal sperma desiderans contravenir este mandato conduce a la muerte r.i.p.”)⁸⁵, pero entendida como una transposición, un paso necesario y esencial hacia un nuevo resurgir. Penteo, al no rendir culto a Dioniso, dios

Cela ridiculiza a este personaje que simboliza la justicia, el cual, según el autor, no llega a la superioridad femenina, una imagen desoladora del mundo que dibuja en su novela.

⁸² Diel 1991: 201-202.

⁸³ Món. 702. El mundo subterráneo es el mundo de la fertilidad de la tierra con todo su poder, de ahí que su rey tema la sal, ya que la hace estéril.

⁸⁴ Món. 326.

⁸⁵ Cf. Ov. *Met.* 3. 692-733.

de la vegetación y la fertilidad⁸⁶, murió a manos de mujeres por repudiar su poderoso mundo⁸⁷:

dancemos en honor se baco pregonemos la desgracia de penteo el descendiente del dragón que vestido de mujer recibió el hermoso tirso.

La muerte está justificada como una renovación que participa de la fertilidad, de la tierra y de la feminidad, los ejes fundamentales de la vida subordinados al amor, cuya protección concierne al dios de la vegetación, pues “sine baccho et cerere fugit venus sin baco y ceres huye venus o lo que es lo mismo sin vino y pan no hay amor”⁸⁸.

Asimismo, Cela menciona dos símbolos importantes de esta fertilidad primitiva en la mónada 522, la granada y la anémona, las cuales brotan de Dioniso y Adonis respectivamente⁸⁹:

la granada simboliza la unidad del universo y también la fecundidad la granada brotó de la sangre de Dionisos que amó a la gran sacerdotisa ... la anémona fluyó del semen de adonis.

La relación de Dioniso con la granada es la perteneciente a un dios del ciclo de la vegetación con la fruta de la fertilidad, ya que reproduce el “matemático caos del universo y también el goce erótico”⁹⁰, y, por tanto, la visión celiana de la secuencia vida-muerte-vida. En esta misma esfera se ubica Adonis, amante simultáneo de Perséfone y Afrodita⁹¹, nacido de la unión incestuosa de Mirra y Cíniras⁹². Adonis, tras morir, resucitó metamorfoseado en la anémona, flor que germinó de su “semen”⁹³, imagen de su

⁸⁶ Ruiz 1988: 175-186.

⁸⁷ Món. 1042. Cf. O’Flaherty 1980: 199-202.

⁸⁸ Món. 850.

⁸⁹ Otros símbolos de fertilidad son la manzana, el membrillo, la naranja y la serpiente. Cf. Món. 860; 598.

⁹⁰ Món. 918.

⁹¹ Devereux ofrece una interesante observación sobre las relaciones entre las diosas y sus amantes, los cuales alcanzan una “muerte”, entendida como inmortalidad, al convertirse en otra forma de vida. Devereux 1984: 111-113; para el caso concreto de Adonis, 116-117.

⁹² Món. 1188. En la historia se reúnen los tres elementos: vida-amor-muerte. *Ov. Met.* 10.278-518.

⁹³ Món. 522. *Ov. Met.* 10.519-559; 708-739.

sangre, sustancia con la que Gea, la Tierra, engendró sin unión sexual a los Gigantes y las Erinias. Sangre y semen no son más que fluidos vitales⁹⁴, la vida, mientras que la granada y la anémona denotan muerte y resurrección, es decir, el ciclo de la vegetación y de la naturaleza⁹⁵.

El árbol también recoge la acepción de la serie cíclica vida-muerte-vida. En concreto, dentro de otras sarcásticas y enigmáticas transformaciones, Cela cita dos historias míticas, la de Dafne, que “mudó en arbusto de laurel aromático”⁹⁶, y la de Filemón y Baucis, cuya fidelidad y amor eterno⁹⁷ respaldan la vida y la muerte-renovación.

Por último, incluso la numerología interviene en esa coyuntura entre la vida, el amor y la muerte. El número tres, como se ha anticipado en relación al nueve, ocupa un lugar notable en *Oficio de tinieblas* 5⁹⁸, en tanto que encierra la unidad y la dualidad, la adición del par e impar más pequeños. En la mitología griega, casi todas las divinidades se agrupan bajo el tres: las generaciones de dioses (Urano-Gea, la de los Titanes y la de los olímpicos), las Parcas, la triple Hécate, las Greas, las Gorgonas, las Gracias, las Hespérides, las sirenas o las nueve Musas, o sea, el tres al cuadrado, repetición que enfatiza la unidad ternaria. Además, tres son las edades del hombre⁹⁹ (nacimiento-cenit-ocaso), las estaciones que constituyen el ciclo de la vegetación (cálida, templada y fría), y las partes del proceso natural

⁹⁴ O’Flaherty 1980: 19-21.

⁹⁵ La granada es el símbolo de los muertos y de la fertilidad por excelencia, pues está compuesta solo de semillas. Al ser partida, su jugo es como sangre. Se dice que nació de la sangre de Dioniso cuando fue despedazado por los Titanes por orden de Hera. E. Ba. 99-102; Paus. 8.37.3; D. 3.62; Clem. Al. *Protrep.* 2.16. Es símbolo de regeneración y prosperidad. Fue el fruto que tomó Perséfone nada más llegar al Hades, por lo que se vio obligada a pasar una parte del año en la tierra, otra en el mundo subterráneo, y una tercera entre los dos mundos. Cf. Frazer 1969: 446. La anémona nació de la sangre de Adonis cuando murió a consecuencia de un jabalí. Apollod. 3.14.4. Hard 2004: 267-269. Tanto la granada como la anémona indican fertilidad y resurrección, aspectos del ciclo de la vegetación, pues nace, muere y renace. Frazer 1969: 390.

⁹⁶ Món. 1176. Ov. *Met.* 1.452-490. Dafne, al igual que Narciso, prefirió su renovación en árbol, antes que el amor. Hard 2004: 216-217; Ruiz 1988: 446.

⁹⁷ Món. 876. Filemón y Baucis se transformaron por amor en árboles al final de su vida, con una nueva existencia. Hard 2004: 738-739; Ruiz 1988: 454-455.

⁹⁸ Cf., por ejemplo, món. 32; 76; 180; 279; 374; 375; 395; 418; 469; 486; 542; 708; 722; 742; 753; 760; 798; 830; 860; 977; 1013; 1052; 1163; 1074; 1084; 1147; 1149; 1163; 1183.

⁹⁹ Cf. mito de Edipo y el enigma de la Esfinge. Ruiz 1988: 202-203.

vida-muerte-vida, sobre el que tanto insiste Cela¹⁰⁰. Igualmente, nuestro autor juega con el tres, escondido en el número de la última mónada, 1194, cuyas cifras, si se restan, dan como solución tres ($9-4-1-1=3$), y, si se suman, quince ($1+1+9+4=15$), múltiplo de tres, resultante de sumar tres veces cinco, número presente en el título: “un ordinal alógico, paradójicamente abstracto, fluctuante e indeterminado”¹⁰¹.

Para concluir, *Oficio de tinieblas 5* perfila una España rota y muerta, que espera su momento para emerger renovada después de la Guerra Civil. Por esta razón, en la novela, todos los mitos clásicos y símbolos se convierten en vehículos de expresión de *Eros* y *Thánatos*, pero la muerte como transición a la vida, dentro del continuo ciclo vida-muerte-vida, impulsado por el amor, la fuerza sexual primaria de la naturaleza. Este último se acentúa especialmente en las mujeres, las verdaderas artífices de la fecundidad, con la intención de reafirmar la feminidad como evocación del antiguo matriarcado. Ellas son las que tienen potestad sobre la muerte, pero como renovación de vida. Son capaces de embelesar al hombre con su encanto, haciendo que sus fuerzas flaqueen igual que ante la muerte. Cuando su poder seductivo merma, ella debe morir, para renacer pura, limpia y recuperar su vigor de antaño. Cela, movido por su patriotismo, traslada esta imagen a un país moribundo tras la guerra. Por tanto, España, como mujer, es muerte, pero como regeneración, y amor, por su cualidad cautivadora, encanto y belleza, con los cuales es potente y capaz de vencer todo obstáculo. Tal es el mensaje esperanzador que *Oficio de tinieblas 5* quiere transmitir y consolidar a través de los relatos míticos.

Cela, gran pintor de la cruda e irónica realidad, sabe ilustrar de forma magistral la verdad de los seres humanos, sus temores y dudas, con gran riqueza expresiva y numerosos registros. Entre estos, el mito clásico, según el enfoque simbolista de Joyce y Eliot, adquiere con nuestro novelista una dimensión distinta, en la que el lector debe sumergirse para interpretar y comprender su simbología. Este Ulises de muchos ardidés muestra un gran manejo de la clásica *ποικιλία*, a lo largo de su producción, de la que *Oficio de tinieblas 5* supone todo un ejemplo. En esta novela describe, con un lenguaje hermético y calculado, un mundo proteico y polifónico, conjunto de muchos sentimientos, donde los protagonistas son impersonales, al

¹⁰⁰ Món. 32; 76; 180; 279; 374; 375; 395; 418; 469; 486; 542; 708; 722; 753; 798; 830; 860; 977; 1013; 1074; 1084; 1147; 1149; 1163; 1183.

¹⁰¹ Nota del propio Cela al comienzo de la novela.

estar desprovistos de nombres y calificativos concretos. Entre las tinieblas que los rodean, brillan con intenso resplandor el amor (*Eros*) y la muerte (*Thánatos*), la cual es un tránsito para una nueva vida.

Bibliografía

- Amorós, A. (1971), "Conversaciones con Cela. Sin máscara", *Revista de Occidente* 33.6, 267-284.
- Barón Palma, E. (1996), *T. S. Eliot en España*, Univ. de Almería.
- Bermejo Barrera, J. C.-González García, F. J.-Reboreda Morillo, S. (1996), *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid.
- Detienne, M. (1983), *Los jardines de Adonis*, Madrid.
- Devereux, G. (1984), *Baubo, la vulva mítica*, Barcelona.
- Diel, P. (1991), *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona.
- Díez del Corral, L. (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid.
- Eliot, T. S. (1923), "Ulyses, Order and Myth", *The Dial*, 480-483.
- Eller, H. G. (1997), "Cela's *Oficio de tinieblas 5*: Nihilism, Demolition and Reconstruction of the Novel", *Neophilologus* 81, 223-229.
- Elwin, E. (1943), "The vagina dentata legend", *British Journal of Medical Psychology* 19, 439-453.
- Fernández Galiano, M. (1958), *Safo*, Madrid.
- Frazer, J. G. (1969), *La rama dorada*, Madrid.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.
- Hard, R. (2004), *El gran libro de la mitología griega*, Madrid.
- Hight, G. (1958), *La tradición clásica*, 2. vols., Méjico.
- Ilie, P. (1971), *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid.
- Lefkowitz, M. R. (1986), *Women in Greek Myth*, Londres.
- Lobel, E-Page, D. (eds.) (1955), *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford, 1955.
- Loraux, N. (1989), *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, París.
- Loraux, N. (2009), "Aspasie, l'étrangère, l'intellectuelle", N. Loraux (ed.), *La Grèce au féminin*, París, pp. 135-166.
- Morano Rodríguez, C. (1980), "El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea. Diversos procedimientos de acceso al mito", *Faventia* 4.1, 77-96.

- O'Flaherty, W. D. (1980), *Women, Androgynes and Othe Mythical Beasts*, Chicago-Londres.
- Paradiso, A. (2009), "Sappho, la poétesse", N. Loraux (ed.), *La Grèce au féminin*, París, pp. 41-76.
- Oguiza, T. (1975), *Sobre la significación de la obra de Camilo José Cela, más un apéndice: Oficio de tinieblas 5*, Valencia.
- Oguiza, T. (1978), "Antiliteratura en *Oficio de tinieblas 5* de C. J. Cela", *Cuadernos hispanoamericanos* 337-338, 181-187.
- Rodríguez Moreno, I. (2008), "Safo y la imagen de la mujer castradora en *Oficio de tinieblas 5* de Camilo José Cela", *Humanismo y pervivencia del Mundo clásico*, IV.I, pp. 511-520.
- Ruiz de Elvira, A. (1988), *Mitología clásica*, Madrid.
- Sobejano, G. (1977), "*Cristo versus Arizona*: confesión, crónica y letanía", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* 9, 139-162.
- Sobejano, G. (1975), *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid.
- Sobejano, G. (1990), "Cela y la renovación de la novela", *Ínsula* 518-519, 66-67.
- Sotelo Vázquez, A. (2005), "CJC, perfiles de un escritor", *Anuario de Estudios Celianos* 2, 157-185.
- Sotelo Vázquez, A. (2011), "Introducción a C. J. Cela, *La familia de Pascual Duarte*", Madrid.
- Sultan, S. (1987), *Eliot, Joyce and Company*, Nueva York-Oxford.
- Unamuno, M. de (1966), *Cómo se hace una novela*, en *Obras completas*, Manuel García Blanco (ed.), Tomo VIII, Madrid.
- Vernant, J. P. (2001), *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona.
- Wulf Alonso, F. (1997), *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca.
- Yevlin, M. (1999), *El jardín de los monstruos. Para una interpretación mitosemiótica*, Madrid.

RECENSÕES

(Página deixada propositadamente em branco)

HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G., GARCÍA ROMERO, Fernando, *Demóstenes. Las cuatro Filípicas*. Edición bilingüe. Texto griego establecido por Felipe G. Hernández Muñoz. Traducción introducción y notas por Fernando García Romero, 230 pp., Madrid, Clásicos Dykinson, 2016, ISBN: 978-84-9085-745-8¹

A obra em recensão, a mais recente edição das *Filípicas* de Demóstenes, está dividida em cinco partes: Introdução, tradução dos Argumentos de Libânio, *Conspectus Siglorum*, a edição propriamente dita das quatro *Filípicas* e termina com um Índice de Nomes Próprios antigos.

A Introdução está, por sua vez, dividida em cinco partes, que versam sobre a vida e obra de Demóstenes, Demóstenes como orador e escritor e o pensamento de Demóstenes; apresenta ainda um apêndice sobre a transmissão dos textos de Demóstenes e os manuscritos hispânicos agora em estudo e, por fim, uma bibliografia seleta mas específica e atualizada sobre o orador, os textos em questão e os séculos de crítica textual com eles relacionados.

1. Vida e Obra

Como toda e qualquer edição ou tradução dos autores clássicos, esta obra também apresenta uma biografia do autor, e esta biografia não tem nada a assinalar de diferente das restantes biografias de Demóstenes a não ser por um aspeto: a discussão, na nota 23 da página 18, da autoria da *Filípica* quatro, que é um assunto bastante discutido na definição do *corpus* das *Filípicas*, desde a Antiguidade. Esta nota discute não só a autoria, como também o objetivo da composição, a sua publicação ou não, adianta argumentos para a repetição dos assuntos na *Filípica* quarta e no *Sobre o Quersoneso*, recupera a tese de a quarta *Filípica* poder ser uma variante

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito da Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/111097/2015, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

inacabada, ou simplesmente não haver argumentos que provem que não é um texto de Demóstenes. Todas estas teses foram recuperadas apoiadas em bibliografia desde o início do século xx até aos mais recentes estudos sobre Demóstenes, já na primeira década do século xxi. Esta é uma nota que, pela sua dimensão e relevância na discussão da obra, não deveria estar em nota, mas no corpo do texto.

2. Demóstenes como Orador e Escritor

Esta parte do livro é muito interessante e útil para estudantes não só do estilo de Demóstenes, como também da história da retórica em geral, uma vez que, desde a Antiguidade, o estilo de Demóstenes sempre foi celebrado. Desde o tratado *Sobre o Sublime*, passando por Cícero, Dionísio de Halicarnasso, Quintiliano, todos celebram a maleabilidade do uso da língua por Demóstenes, todos celebram o facto de Demóstenes encabeçar o cânone dos dez oradores da Antiguidade. Sendo uma obra publicada em Espanha, há ainda espaço para refletir sobre a receção do estilo de Demóstenes nos discursos políticos contemporâneos, um tema que é sempre interessante de trabalhar, mas que neste caso, e bem, ocupa apenas um parágrafo, podendo ser este o tema em formação de uma tese dos estudos políticos, retóricos ou literaturas comparadas.

3. Pensamento de Demóstenes

De um lado radicalmente oposto ao estilo consensual de Demóstenes está o seu pensamento e a atuação política, que, desde a Antiguidade, nunca foram unanimemente encaradas. Este capítulo passa em revista alguns discursos públicos de Demóstenes, relacionando-os com o contexto, a sua atuação política, e literatura histórica e filosófica contemporânea. Esta parte do estudo, é, na verdade, um ensaio sobre a utopia do pensamento político de Demóstenes e da própria história à luz da conjuntura dos acontecimentos históricos, que pôde e pode ser agora postulado porque “no deja de ser [...] un *vaticinium post eventum*”.

4. Apêndice sobre a transmissão dos textos de Demóstenes

Pode dizer-se que esta parte da obra serve de introdução à edição do texto, propriamente dita, que problematiza a transmissão do *corpus* de

Demóstenes, a ausência de um estema para as famílias de manuscritos, cuja definição é testada por Felipe Hernández Muñoz como “escepticismo *temático*”, a análise do conjunto de manuscritos *veteres* e *recentiores*, e sobretudo parece-nos central nesta análise, o facto de a edição também servir para perceber como, até agora, foram construídas as edições críticas, trazendo à colação, acima de tudo, manuscritos/edições que foram conservados em bibliotecas centrais na Europa. É, desse modo, notável a investigação conduzida na página 43, que faz justiça aos manuscritos espanhóis de textos de Demóstenes na colação e uso na edição do texto do autor grego. Dilts, por exemplo, na edição oxoniana *Demosthenis orationes* vol. 1, de 2002, usa apenas um manuscrito espanhol e três anos depois, no vol. 2, usa seis. A seleção de manuscritos efetuada para esta edição, leva-nos a referir que ainda há investigação por fazer ao nível da tradição da crítica textual, pois vários manuscritos permanecem ignorados, se não em Espanha, pelo menos em Portugal. Acompanham o apêndice da obra listas de relações entre manuscritos, não só daqueles considerados para a última edição do texto de Demóstenes, como também dos manuscritos espanhóis agora em análise, cuja valorização é feita no aumento do aparato crítico positivo.

As edições críticas de textos clássicos, que são isoladas de coleções maiores e já estabelecidas, como as edições da Biblioteca Teubneriana e Oxoniana, são quase sempre muito difíceis de compor em livro, principalmente por causa do aparato crítico e, se houver tradução, da correspondência entre a edição e o texto da tradução. No caso da presente obra, o aparato crítico elaborado é inteligível, mas algo difícil de distinguir entre números de parágrafos e número de linhas do parágrafo, aspeto que facilmente seria corrigível, se se introduzisse no aparato elementos formatados a *bold*.

ELISABETE CAÇÃO

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

elisabeteacao@gmail.com

orcid.org/0000-0002-5425-9865

https://doi.org/10.14195/2183-1718_71_7

MARAGLINO, Vanna (ed.), *Riccio o volpe? Uno e molteplice nel pensiero degli antichi e dei moderni*, 138 pp., Bari, Cacucci Editore, 2016, ISBN 978-88-6611-542-7

Sob a batuta de Vanna Maraglino, este volume apresenta sete estudos, resultantes das Jornadas Internacionais realizadas pelo *Centro Interuniversitario di Ricerca di Studi sulla Tradizione*, em Bari a 31 de Março de 2014². Um breve prefácio assinado por Olimpia Imperio reconhece a fertilidade epistemológica do tema para o estudo das Humanidades, apresentando sumariamente cada uma das contribuições do volume e sinalizando algumas chaves de leitura para esta antinomia da raposa e do ouriço, desde Aristóteles, Plutarco, Erasmo até à moderna crítica literária.

O mote que deu origem ao título do volume *Riccio o volpe? Uno e molteplice nel pensiero degli antichi e dei moderni* foi o aforismo de Arquiloco «πóλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἐν μέγα» (fr. 201 W): “A raposa sabe muitas coisas mas o ouriço sabe uma grande”, que Erasmo de Roterdão também acolheu no Renascimento nos seus *Adagia* de 1500, sob a forma *Multa nouit uulpes uerum echinus unum magnum* numa *amplificatio* do mesmo didactismo. Esta sentença tão lacónica quanto enigmática é um terreno fértil na análise da dialéctica monismo e pluralismo: dimensões que não se excluem mas antes se fortificam mutuamente numa cultura complexa, multiforme e multimodal da matriz ocidental. A tradição proverbial é assim desenvolvida, desde logo, na contribuição proémica do volume “Il riccio e la volpe nella tradizione proverbiale”, de Renzo Tosi, numa perspectiva paremiográfica.

O verso do poeta lírico grego deu título a uma obra paradigmática do incontornável Isaiah Berlin *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*, publicada em 1953, que está sob escrutínio na segunda contribuição do volume, de autoria de Marco Caratozzolo “Il riccio e la volpe di Isaiah Berlin: un'antinomia dostoevskiana”. A oposição é clara: de um lado alinham-se Platão, Lucrécio, Dante, Pascal, Hegel, Dostoevsky, Nietzsche, Proust na representação do ‘riccio’, dada a visão central de um sistema coerente e organizado com regras norteadoras do sentir e do pensar segundo um princípio único e universal; do outro lado configuram-se Heródoto, Aristóteles, Erasmo, Montaigne, Shakespeare, Molière, Goethe Puskin, Balzac, Joyce na figura da ‘volpe’ por perseguirem muitos

² <http://www.uniba.it/ricerca/centro-interuniversitari/studi-sulla-tradizione>.

fins, sob várias formas em diversas experiências, tantas vezes desconexas e contraditórias e nem sempre reguladas por um princípio ético-moral esclarecido. O autor vai dirimir a fluidez destas categorias hermenêuticas, em particular da que é imputada ao autor da *Guerra e Paz*, redimensionada pelo estudo de Mikhail Bakhtin na sua visão “polifônica” do romance. Esta antinomia unidade/multiplicidade reverbera na tradição russa, uma cultura que tende para uma fractura com a *Weltanschauung* ocidental, ao mesmo tempo que espelha igual capacidade de conciliação dos opostos. Na esteira do fragmento de Arquíloco, o autor evoca ainda, pertinentemente, o poeta simbolista Fedor Sollogub (*La vole e il riccio*, 1883) e a breve fábula de Samuil Marsak (*Il riccio e la volpe* de 1954). Tolstoi e Dostoevsky são confrontados neste artigo, numa leitura escudada na perspectiva de George Steiner. Tolstoi vem na continuidade de uma tradição épica em que a vida é uma corrente integrada na orgânica una do mundo, em contraponto, enquanto Dostoevsky é a expressão e o corolário de uma visão trágica do homem na sua vertigem e desarmonia com o mundo. A argumentação finda com a consideração perorativa de que o mundo de Dostoevsky é representado pela pluralidade e desagregação da família, com conseqüente isolamento do indivíduo, em fuga da sua própria condição.

O estudo seguinte é apresentado por Bernhard Zimmermann, “Zwischen Fuchs und Igel oder Probleme der Literaturgeschichtsschreibung: ein Werkstattbericht aus der Arbeit am Handbuch der griechischen Literatur der Antike”, um dos curadores do monumental *corpus* de historiografia literária e da recente obra *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. O autor analisa a figura da raposa e do ouriço na história da literatura grega, numa metodologia aturada, gizando a multiplicidade das formas e das manifestações de géneros, autores, épocas, eventos distantes no tempo e no espaço.

O trabalho seguinte, de Douglas Olson, com o sugestivo título “Ricostruire commedie perdute: uno sguardo da riccio”, disponibiliza um apêndice com trechos dispostos por ordem alfabética do título grego. A primeira secção reserva-se para a reconstrução do livro I de Heródoto, subdividindo-se da seguinte forma: uma primeira parte para as Histórias e costumes dos Lídios e uma segunda parte para os costumes dos Persas. A II secção do Apêndice reúne um conjunto de fragmentos das comédias sobreviventes de Aristófanes, organizadas também por ordem alfabética dos títulos gregos: os *Acarnenses*, as *Rãs*, a *Paz*, os *Cavaleiros*, as *As Mulheres que celebram as Tesmofórias*, as *Mulheres na Assembleia*, *Lisístrata*, as *Nuvens*, as *Aves*, *Pluto*, *As Vespas*.

De Aristófanes regredimos, aproximadamente, um século até Heraclito que nos surge pela voz de Glenn W. Most no artigo “Eraclito tra volpi e ricci”. O autor coloca a tónica sobre a seguinte questão: devemos adaptar-nos às circunstâncias mesmo que isso implique um esforço contrário à nossa natureza ou devemos manter-nos resistentes em prol da fidelidade à nossa essência? Na formulação de Arquíloco não é despiciente a disposição sintáctica das palavras, que inequivocamente coloca a ênfase sobre o segundo termo, o ouriço. No entanto, se o leitor espera obter aqui uma inclinação ou um veredicto desengane-se porque esta emblemática oposição representa um dilema irresolúvel, que atravessa toda a nossa cultura ocidental, desde a Antiguidade. O autor do artigo salvaguarda isso mesmo e chama a atenção para a tradição épica passando por Teógnis, Píndaro, Tucídides, detendo-se em particular no pré-socrático Heraclito, sobre quem publicou recentemente uma obra a quatro mãos com André Laks, a propósito da dialéctica unicidade/multiplicidade no pensamento do filósofo pré-socrático. O autor procura uma apresentação equilibrada: ‘sia come volpe sia come riccio’.

Os dois artigos que encerram a obra poderiam ter sido esgrimidos a par. O de Mauro Tulli, “Astuzia e forma letteraria: Platone” debruça-se sobre a ideia de unidade e diversidade em Platão, com referências a *Teeteto*, *Crítias*, *Fedro*, *Apologia de Sócrates*, *Fédon*, *República*, *Timeu*, *Banquete* e *Leis*. O trabalho de Mario Vegetti – “Platone o l’unità impossibile” – tece considerações sobre a multiplicidade inerente à pólis, numa Atenas democrática dominada por muitos, tantas vezes flutuante no entendimento do bom, do bem e do belo. Nesse sentido, a veleidade, a turbulência intelectual, social e retórica, alegorizam-se na figura da raposa, pela sua astúcia, mobilidade e capacidade mimética. Tal não invalida, porém, a presença do ideal de unidade, subordinado a um princípio primeiro e absoluto: a ideia do Bem, epónima da verdade. O esforço platónico radica precisamente na tentativa intemerata de unificação ontológica e epistemológica qual *reductio ad unum*, segundo as palavras do autor: «se la grandezza di un filosofo si misura tanto dai suoi fallimenti quanto dai suoi successi, allora Platone è stato sicuramente, al tempo stesso, un grande riccio e una grande volpe.

A obra remata com um *index nominum* e *index locorum*, uma mais valia para qualquer leitor. Em suma, deparamo-nos com uma *dispositio* lógica e coesa, uma estrutura coerentemente articulada, mesmo sem seguir qualquer critério diacrónico. A clareza e a perspicácia de que se reveste(m)

a(s) leitura(s) do aforismo de Arquíloco, nas suas múltiplas dimensões – semântica, filosófico-pragmática, literária, retórico-política – consubstanciam o mérito da publicação, validando o vigor e a perenidade desta alegoria na Cultura Ocidental e funcionando como estímulo aos estudos de teoria literária e aos estudos de recepção.

ANA ISABEL CORREIA MARTINS

Pós-doutoranda da Fundação para a Ciência e Tecnologia
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
anitaamicitia@hotmail.com
orcid.org/0000-0002-5425-9865
https://doi.org/10.14195/2183-1718_71_8

RAFFAELLI, Renato & Tontini, A. Alba (coord.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XVIII. Stichus*, 112pp., Urbino, QuattroVenti, 2015, ISBN 978-88-392-1000-5

No dia 27 de Setembro de 2014 decorreu em Sársina, na sede do *Centro Internazionale di Studi Plautini*, a XVIII edição da *Lectura Plautina Sarsinatis*, dedicada desta vez à peça *Stichus*. Do encontro resultou esta publicação, editada em 2015. Na “Presentazione” (pp. 7-8), C. Questa e Renato Raffaelli, fazem uma síntese do programa do evento: apresentam uma resenha do encontro do ano anterior, cujos resultados constituem o volume XVII desta série, sobre a *Rudens*, e que acabara justamente de ser editado; dão a notícia de que R. Raffaelli, em consequência de se reformar da vida académica, deverá também abandonar do cargo de Diretor do referido Centro, com um agradecimento especial aos colaboradores; fazem uma síntese dos trabalhos da XVIII *Lectura* e, finalmente, anunciam a XIX, para 2015, sobre a peça *Trinummus*.

Na habitual rubrica desta série, “A proposito dello *Stichus*”, Raffaelli parte do argumento inicial em acróstico para fazer uma análise do enredo tendo em mente a comparação com outras peças. Este texto encontra-se compilado, juntamente com a análise dos argumentos das outras peças, num outro livro, também a cura di Renato Raffaelli, *TuttoPlauto. Un Profilo dell'autore e delle commedie*. (Urbino, QuattroVenti, 2014, pp. 128-132)

Na secção das “Relazioni” encontram-se quatro contribuições. A primeira, de Maria Cristina Zerbini, propõe-se tratar “Io è un altro:

identità dimezzate, raddopiate, confuse nello *Stichus* di Plauto” (pp. 15-36). A autora, de *La Sapienza* (Roma), propõe-se analisar como jogos linguísticos com pronomes são, como sugere o título, mais que simples brincadeiras do momento e se debruçam sobre um tema central do teatro e, ao fim e ao cabo, de toda a literatura – o da identidade (p. 16). Propõe-se, por isso, ler três passos, já de si muito comentados, como variações sobre o tema da identidade, a partir da análise do uso inusitado, ou gramaticalmente forçado, de pronomes pessoais. Com esse intuito, começa por analisar o *apologus* de Antifonte (vv. 538-567), um caso de identidade dividida, em que a terceira pessoa (um “outro” do passado, inventado pela personagem) se identifica com a primeira pessoa do presente (*quasi ego*), o sujeito que fala, quebrando, na linguagem de Genette, as fronteiras entre o mundo no qual se narra e o mundo que se narra. Centra-se depois na apóstrofe a si próprio do parasita Gelásimo (vv. 632-640), como exemplo de identidade reduplicada, à semelhança da Hécuba de Eurípidés (*Hec.* 736-738), tipo de solilóquio que é frequente em Plauto. Finalmente analisa a confusão e mistura de identidades na cena simposiaca final, desafiando os limites da lógica da língua (*ego tu sum, tu es ego*). Conclui que o motivo é multifacetado, mas tal é também a natureza da identidade, e a grandeza do teatro está em reflectir aquela característica da vida.

O segundo texto, de Gianna Petrone (Università degli Studi di Palermo), “*Stichus*, commedia di situazioni” (pp. 37-53), procura demonstrar que esta comédia não é desconexa, mas que apresenta fortes vínculos internos centrados sobretudo nas tensões e relações que, como diz a autora (p. 39), se complicam e reequilibram entre os vários elementos da família, motivos que servem para concatenar as partes. Demonstra pois esta perspectiva com uma análise das partes sucessivas da peça, explorando os motivos de ridículo, para os quais a observação da moralidade romana por parte das duas matronas irmãs e o rompimento pelo pai representam um pano de fundo. Explora o contraste entre a derrota do parasita, a quem é negada a comida, com o banquete servil, no contexto do qual se explica ainda o papel de Estico, um simposiarca travestido de comandante militar, o que justifica o nome da peça.

Quanto à terceira intervenção, da autoria de Salvatore Monda (Università degli Studi di Molise), “*Stichus sive Nervolaria*: origini, sviluppi e fortuna di una congettura” (pp.55-65), parte do facto de dois versos da comédia serem citados por Festo como extraídos da *Nervolaria*

(comédia não varroniana), o que pode ter várias explicações: pode ser uma repetição de Plauto ou um equívoco de Festo, mas também se poderia tratar de uma comédia com dois títulos ou ainda duas comédias com partes comuns. O autor opta pela hipótese de um erro de citação, aduzindo a conjectura de que a confusão pudesse ter origem em Vétrio Flaco e ter sido reproduzida por Festo.

Por último, Guido Arbizzoni (Università degli Studi di Urbino Carlo B0) apresenta “Un anomalo volgarizzamento rinascimentale: Lo *Stico* tramandato da Marin Sanuto”. Quanto ao manuscrito (1), trata-se de uma das peças do códice da Biblioteca Nacional Marciana de Veneza (it. IX.368), mais especificamente do 2.º fascículo (Cc 48-147), um autógrafo de Marino Sanuto, que contém as adaptações em vernáculo dos *Menaechmi* e do *Stichus*. No que respeita ao ponto 2, “il metro”, salienta-se a estrutura métrica inesperada, por comparação com outras peças transmitidas no mesmo conjunto, com organização estrófica inspirada no género musical de corte italiano conhecido como frottola: um metro também usado em outras representações, entre as quais um tipo de representação popular de cariz sexual, o “mariazo” ou “maritazo”. Quanto ao “testo scenico”, ponto 3, o autor destaca o distanciamento em relação ao modelo plautino, no facto de que menos de um terço dos versos são traduzidos e de que toda a segunda parte da peça original é suprimida. Dadas as particularidades desta peça, relativamente a outras de modelo plautino, o autor aproxima-a, no ponto 4 (“Osservazioni finali, ma non conclusive”) de um eventual projeto de *mariazo* sério, mas reconhece que as dúvidas são muitas.

Seguem-se duas “comunicazioni”, ambas sobre a tradição manuscrita e a *Itala recensio* dos textos plautinos levada a cabo pelos humanistas. Alba Tontini (da Universidade de Urbino), debruça-se sobre “Il lavoro filologico degli umanisti nello *Stichus*”, comentando algumas variantes dos manuscritos e procurando explicações lógicas das ocorrências. Giorgia Bandini (também da Universidade de Urbino) explora a analogia e diferenças entre o códice Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3168, designado por W, e o de S. Lorenzo del Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, T. II.8, conhecido como S, comentando especialmente as diferenças nas anotações à margem ocorridas em diferentes fases.

Julgo que seria útil a inclusão de um índice de passos e eventualmente de personagens, mas tal entraria em contradição com a restante estrutura da série. É pois de saudar a publicação deste interessante livrinho que,

na sequência dos números anteriores, constitui um importante contributo para impulsionar e disseminar os estudos sobre Plauto e a sua receção entre os humanistas.

JOSÉ LUÍS LOPES BRANDÃO
Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
jlbrandao@fl.uc.pt
orcid.org/0000-0002-3383-2474
https://doi.org/10.14195/2183-1718_71_9

SOARES, Carmen; FIALHO, Maria do Céu; Figueira, THOMAS (eds.), *Pólis/Cosmópolis. Identidades locais & globais*, 386 pp., Coimbra, IUC/Annablume, 2016, ISBN: 978-989-26-1279-9³

Dentre os muitos méritos que se pode entrever na obra, destacam-se o carácter transdisciplinar e a proposta de entrecruzar problemas inerentes tanto à dimensão do espaço – a pólis/cosmópolis – quanto à de seus ocupantes – as identidades, mobilidades, encontros e convergências – desde o mundo antigo até o novo mundo.

Já o *Prefácio* ressalta as noções de coexistência entre identidades regionais e globais, minorias e maiorias; de evolução de padrões éticos; de intercâmbio em grandes espaços de sínteses multiculturais; e de fulcro de convergência cosmopolitana de saberes – noções todas que, construídas ao longo dos 23 contributos, sintetizam a contribuição maior da obra para estudiosos de diversos ramos das ciências humanas na lusofonia: a fértil discussão sobre como a herança do passado se incorpora criticamente na construção da modernidade. Por razões de espaço, me limitarei a comentar aqueles textos que me parecem sejam os mais inovadores e/ou vetores de discussões cardinais para a construção das noções que estruturam a obra.

Regimes políticos nas Histórias de Heródoto. O “Diálogo dos Persas” (3.80-82), de C. Soares, entrelaça duas propostas hermenêuticas engenhosas: a de ler o referido diálogo herodotiano como uma “‘ficha de leitura’ dos casos de governantes e governos já retratados e dos que as *Histórias* ainda

³ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

lhe [i.e., ao público] reservam” (p. 44); e a de investigar a possibilidade de se entrever, já neste texto, “dois grupos distintos de regimes: os ‘melhores’ (a que vem aplicado no texto o adjectivo *aristos*) e os ‘piores’” (idem) – seis, portanto, e não apenas os três tradicionalmente particularizados.

Atenas, perfil de uma cidade modelo, de M. Silva, é um levantamento filológico exaustivo de qualificações e valores (e.g., “única”, “piedade”, “*philia*”, “*xenia*”, “livre”) identificados em seções de tragédias associadas ao elogio da cidade. A partir desse mapeamento, a autora discute elementos que comporiam a “missão” (p. 53) propriamente política, em sentido etimológico (i.e., “dirigido à *polis*”), desse gênero.

A cidade de Deus e a cidade dos homens: gênese de um paradigma, de M. de Toledo, propõe uma comparação ousada e promissora entre o *opus magnum* agostiniano e a *Pauliceia dilacerada*, de Mário Chamie, comparação notável pela constatação aguda a respeito da recepção crítica da herança antiga: “raciocinando *a contrario sensu* (herança de Santo Agostinho), se os Mários [scil. alude a Mário de Andrade, transformado em personagem por Chamie] lamentam amargamente e esperneiam pela realidade que viveram, é porque conhecem (ou vislumbram) uma realidade melhor, ideal, absoluta, e anseiam por ela. Só se pode lamentar quando é possível comparar. Não estão longe da santa cidade do platônico Santo Agostinho” (p. 116).

Lenguas e identidades: el caso de Hispania, de F. Lloris, constitui notável contribuição para com estudos de linguística ibérica antiga ao discutir exemplos eloquentes de como a “vinculación entre lengua y etnia o nación, sin embargo, no es un hecho cultural que se imponga por sí mismo como defienden los substancialistas, sino un factor construido socialmente” (p. 126), como o das epígrafes do palmireno Barates, encontrada na Inglaterra, e a do cidadão de Belgio enterrado em Ibiza.

Calímaco e a linguagem universal do mito, de M. Várzeas, discute o problema da “crise do mito” – a “gradual passagem [do mito] a objecto de estudo” (p. 149) – a partir das propostas de racionalização de mitos arcaicos por Paléfato e Evémero, por um lado, e da veemente reação do poeta Calímaco “[c]ontra tal diluição dos Gregos no meio dos outros povos e contra a uniformização implícita neste microcosmo imaginário” (p. 153), por outro, tomando a obra do poeta alexandrino como paradigmática para a reflexão sobre identidades nesse mundo helenístico, para o qual “o princípio geral que justifica toda a construção dos *Hinos*” seria o fato de que “as histórias acerca dos deuses gregos continuavam a fazer sentido e a ter valor

universal num mundo que tinha visto abrirem-se as suas fronteiras às mais variadas gentes” (p. 154).

Embora discorde das conclusões (“não hesitaríamos mesmo em falar de *interpretationes graecae* de histórias que são aplicadas ao universo indiano, sugerindo-se o total desconhecimento da realidade do outro lado” – p. 174), *A Índia na mitologia grega*, de N. Rodrigues, é instigante por alinhar ao menos três noções caras à obra: o exame do conhecimento do *outro* por parte de um recebedor greco-egípcio tardio (Nono de Panópolis), procedimento que enforma uma discussão maior sobre “espaço alternativo/alteridade à Hélade” (p. 172).

Os capítulos em sequência *Città pubblicitarie*, de D. de Martino, e *Città visibili*, de F. de Martino, formam um díptico peculiar e perfeitamente entrelaçado em termos de complementaridade temática, focados o primeiro no problema das manifestações da cosmópolis-*hub* contemporânea – “Babele architettonico-culturale” (p. 195) – por via dos anúncios que ela veicula e que ao mesmo tempo a ofuscam, e enfatizando o segundo, pelo viés oposto, a visibilidade das “nano-città” antigas, como Itaca, Ascra ou Delos, por via da literatura, da numismática e demais artes plásticas.

I mercati: merci e culture, de G. Baratta, parte da premissa de que “[n]el mondo romano, a dispetto dei condizionamenti climatici e delle grandi distanze da percorrere, proprio nel campo alimentare si è data vita ad una sorta di globalizzazione *ante litteram*” (p. 238) e, com base nela, discute o problema da romanização e da *interpretatio* a partir do ciclo de produção do vinho, “uno dei grandi motori dell’economia antica” (idem) que modifica inclusive aspectos da vida religiosa de diversas localidades (e.g., a evolução das representações da divindade gaulesa *Sucellus* – p. 241). Para além da análise convincente, o texto é enriquecido por 3 desenhos de prensas antigas executados pela autora, 13 fotografias retratando objetos e/ou cenas da cultura material cotidiana do mundo antigo, e um mapa.

Iter populo debetur: rede viária e legislação no Império Romano, de V. Mantas, é outro texto bastante ilustrado (12 fotografias de vestígios arqueológicos e 2 mapas). O capítulo é um extenso e minucioso estudo focado no problema da “mobilidade à escala do mundo” (p. 274) e trabalha a questão da construção, legislação e manutenção do sistema viário romano imperial como “[i]magem quotidiana da *Utilitas [sic]* ao serviço da *Res Publica*”, “afirmação da grandeza pragmática de Roma e de sua missão civilizadora universal” (p. 275). Com relação às conclusões, o texto corrobora amplamente a de que a rede viária romana é um elemento fundamental da

romanização (p. 301) a despeito de a análise se concentrar nos vestígios materiais e na documentação jurídico-literária relativos às porções norte e ocidental do império.

Por fim, duas pequenas observações que não diminuem os méritos da obra: a) o livro se encerra com um *Index locorum* bastante útil, mas não traz uma seção com a filiação institucional de cada um dos contribuintes, fundamental para uma mais precisa identificação das propostas teórico-metodológicas de cada texto; e b) o capítulo *Relações diplomáticas na construção da “Paz de Filócrates”*, de E. Cação, destoa ligeiramente dos demais. Embora proponha o estudo das relações diplomáticas subjacentes à construção do referido acordo de paz mediante a análise de discursos políticos de Demóstenes e Ésquines (p. 79), tais estudo e análise (principalmente no que diz respeito a Ésquines), porém, estão truncados (e.g., na p. 81 a autora refere-se a “razões anteriormente explicitadas” que não se encontram, ou não estão evidentes, no trecho anterior) ou por demais abreviados (o texto tem apenas 4 páginas), e o texto, na verdade, acaba por sintetizar as discussões em Atenas por ocasião das duas embaixadas dirigidas a Filipe II. Mas ao cumprir, ainda que apenas parcialmente, o enunciado no resumo, o capítulo contribui não menos para com o mérito maior da obra equitativamente partilhado por todos os autores.

BRENO BATTISTIN SEBASTIANI

USP, Brasil

sebastiani@usp.br

orcid.org/0000-0002-3777-6086

https://doi.org/10.14195/2183-1718_71_10

TEIXEIRA, Cláudia, *Estrutura, personagens e enganos: introdução à leitura de As Báquides de Plauto*, 84 pp., Coimbra – São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra – Annablume, 2016, ISBN: 978-989-26-1275-1, ISBN digital: 978-989-26-1276-8

Dez anos depois de ter publicado uma magnífica tradução de *Bacchides* em *Plauto. Comédias I*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, brinda-nos agora Cláudia Teixeira (C. T.) com uma obra intitulada *Estrutura, personagens e enganos: introdução à leitura de As Báquides de Plauto*. A obra tem o

grande mérito de reavaliar de forma criteriosa o que de mais importante se tem dito nos últimos anos acerca das *Bacchides* de Plauto, apresentar propostas próprias e inovadoras para a solução de determinados problemas interpretativos e estar escrita num português que alia, à riqueza vocabular, uma simplicidade e uma desenvoltura que tornam a sua leitura muito agradável, estimulante e enriquecedora.

A obra estrutura-se em sete capítulos: “enredo”, “contexto e características da peça”, “estrutura da peça”, “fontes e originalidade”, “personagens”, “cómico” e “data”. Uma vez que a reflexão anterior se não revela imprescindível às breves considerações sobre a data da peça, talvez este capítulo se pudesse ter colocado no início da obra, mas a opção da autora não belisca a clareza estrutural e didática do estudo.

O primeiro capítulo reproduz quase literalmente a primeira parte da introdução que C. T. tinha feito à tradução da peça. Aproveita, no entanto e muito bem, a autora para corrigir algumas gralhas que no resumo do enredo se verificavam, decorrentes da confusão entre as duas Báquides.

No segundo capítulo, começa C. T. por situar *As Báquides* no domínio das comédias *palliatae* e por realçar a influência da Comédia Nova em Plauto e, em particular, de *Dis exapatón* de Menandro na peça de Plauto em análise. Com base em Citroni et al., *Literatura de Roma Antiga*, procede à distinção entre Comédia Antiga e Comédia Nova. Tomando no entanto em consideração os temas e as personagens da obra plautina que é objeto de estudo, cuido que seria de grande utilidade uma referência à Comédia Intermédia (ou Média), isto é, ao período experimental que decorre entre 404 e 321 a.C. – onde se encontram as *Ecclesiazusae* (393 a.C.?) e o *Plutus* (388) de Aristófanes –, uma vez que, dos títulos e fragmentos subsistentes de comédias daquela época, é possível concluir que as cortesãs seriam figuras de proa da dramaturgia de Ferecrates e inclusivamente dariam título a algumas peças. Além disso, o tema dos *simillimi* já se encontraria no referido período experimental e há quem tenha sugerido peças daquela fase como modelos dos *Menaechmi* e do *Amphitruo* de Plauto.

Neste capítulo, sustenta a autora que “a Néa elide o coro. Com esta elisão, o texto dramático perde, conseqüentemente, a sua divisão em episódios e estásimos, passando a utilizar-se a tradicional divisão em atos” (15). Vale, no entanto, a pena notar que, p. ex. na versão da *Hecyra* de Menandro veiculada pelo *Papyrus Bodmer IV*, datado dos inícios do séc. III d.C. e, por conseguinte, anterior ao comentário de Donato às comédias de Terêncio (séc. IV), se registavam quatro ocorrências do

genitivo *Chorou*, eventualmente com a forma *melos* subentendida. Ora estas indicações têm sugerido a diversos investigadores intervenções corais com música, dança e letra que se não relacionaria com a ação da peça (*embólimon*), e, a propósito da presença das referidas indicações em diversos exemplares de comédia grega, chegou R. J. Tarrant (“Senecan drama and its antecedents”, *HSPH* 82 1978 213-63, esp. 222 n. 45) a falar em «song to be supplied by the χοροδιδάσκαλος». Entre a estreia da peça de Menandro e a data do manuscrito recomenda Horácio, em *Ars* 189-90, que a peça não comporte mais nem menos do que cinco atos. Compreendo que a vertente pedagógica do trabalho tenha levado C. T. a tentar simplificar, mas, neste caso, afigura-se-me uma simplificação excessiva, pois indicia um distanciamento, que talvez nunca tenha existido, da representação dramática relativamente à componente musical.

Ao considerar, num momento seguinte, a origem itálica dos *cantica* das *palliatae* ou a influência da tragédia ática nas referidas intervenções musicais, remete a investigadora, na n. 10 (p. 16), para Taladoire que não aparece na bibliografia final.

O terceiro capítulo, que incide sobre a “estrutura da peça”, explica, de forma perspicaz e pedagogicamente irrepreensível, a importância de cada cena na economia de cada ato [cf. p. ex. a “estrutura bipartida, embora não simétrica” do ato IV (p. 36)] e a relevância de cada ato para a unidade da peça. C. T. ainda realça – muito bem e na esteira de outros autores – a dimensão paratrágica e metateatral do drama plautino (p. 25) e a influência helénica na valorização por parte de Lido das atividades físicas na educação antiga (p. 29). Interrogo-me, a propósito da figura de Lido e do facto de se revelar mais austero e conservador do que o próprio pai de Pistoclero, Filóxeno, se, apesar da crítica final do Diretor da companhia à atitude dos velhos, não terá Plauto exagerado nos traços do pedagogo de modo a dele fazer um *laudator temporis acti*, e se, ao aludir à violência exercida pelo aluno sobre o professor na escola, não estará Lido – apesar de o aluno ser de condição livre e o pedagogo ser um escravo – a transportar para o plano educativo a inversão da ordem social que preside à comédia plautina (cf. *plagosus Orbilius* horaciano). Posso, no entanto, estar errado...

No capítulo em análise, ainda refere C. T., na esteira de Ernout, o caráter arbitrário e inverosímil do desconhecimento, por parte de Mnesíloco, da irmã de Báquis II; e conclui que a peça começara com a cena de sedução de Pistoclero por parte de Báquis I e terminara com Báquis II a seduzir Filóxeno e com Báquis I a seduzir Nicobulo.

O capítulo IV, “fontes e originalidade”, é, na minha opinião, o mais inovador no panorama dos estudos plautinos, uma vez que C. T., depois de considerar criticamente as várias teorias acerca do aparente contraste entre o título da comédia de Menandro, *Dis exapatón*, “Duplo engano”, e o facto de nas *Bacchides* de Plauto se registarem três enganamentos, sustenta que a discrepância entre o ponto de vista de Nicobulo em 1090, que se considera duas vezes enganado, e a monódia de Crísalo, onde se referem três dolos, é apenas uma diferença de perspectiva que, no caso do velho, tem apenas em conta os enganamentos que lhe subtraíram, de forma mais definitiva, o dinheiro, e, no do escravo, se centra nos três estratagemas congeminados ao longo da peça (p. 45; brilhante dedução!).

Depois de notar que as ações dolosas de Crísalo não correspondiam a uma “guerra comum”, mas a uma “guerra total”, da qual resultara uma “vitória total” (cf. a confissão de Crísalo, na sua derradeira intervenção, de que fizera de Nicobulo *miserrimum* dos velhos), observou a investigadora que o escravo tinha logrado o dobro dos despojos inicialmente previstos, sem perdas no processo; realçou o carácter excedentário do espólio conseguido e concluiu: “Ao congeminar e realizar o terceiro engano fora do plano que condiciona a ação desde as primeiras linhas e sobretudo, ao decidir, por si só e autonomamente, duplicar a quantia subtraída a Nicobulo, Crísalo como que se apodera da liberdade poética do seu criador, tornando-se uma espécie de «dramaturgo» dentro da peça. Neste sentido, o terceiro engano ganha não só autonomia em relação ao precedente, mas também uma função primária no quadro da estruturação de *As Báquides*: a de exponenciar a peça para além dos rígidos limites internos previstos pelas proposições iniciais do seu enredo” (p. 49. É minha a adaptação ao AO 1990. Esta parte do trabalho de C. T. é magnífica.). Se se tomarem em consideração os dois enganamentos de *Dis exapatón*, talvez se possa ver neste indício de autonomização do escravo relativamente ao autor um reflexo da *aemulatio* do texto plautino relativamente ao original grego, isto é, uma tentativa não só de valorizar o papel do escravo, mas também de rivalizar com e exceder em comicidade o original [no capítulo sobre as personagens, há de a autora notar, na esteira de Citroni, as diferenças entre o tratamento do escravo na comédia de Menandro, onde a personagem não passa de um elemento na engrenagem (mas não o mais decisivo), e na comédia plautina, onde se revela o principal protagonista (p. 67-8)].

O quinto capítulo procura explicar as semelhanças e diferenças entre os diversos pares de personagens: as duas Báquides, os dois jovens

(Mnesíloco e Pistoclero, o *sodalis opitulator*), os dois velhos (Nicobulo e Filóxeno) e os dois escravos (Lido e Crísalo, o *seruus fallax*). A investigadora realça o facto de, no final da peça, se diluírem as diferenças entre *senes* e *adulescentes* (p. 53), de Báquis I seduzir Pistoclero com a ficção de maturidade, e, em consequência, o jovem deixar de dar ouvidos a Lido (56-58). Gostava que C. T. tivesse explorado a relação entre Mnesíloco e Crísalo, que, se comparada por exemplo com a de Estratípocles e Epídico na peça homónima, se revela muito mais humana.

Quanto ao penúltimo capítulo, onde C. T. cataloga diversos processos de cómico, interrogo-me se, além deste catálogo, uma análise linguística e estilística de um passo concreto e particularmente hilariante da peça, não permitiria saborear melhor o texto e o cómico plautino.

Na bibliografia final, sugeria o acrescento da mais recente edição e tradução da peça: Wolfgang de Melo 2011. *Plautus I: Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides, Captiui*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press.

A obra contém algumas gralhas que, em próximas edições, poderão ser corrigidas e que de modo algum afetam a qualidade do trabalho: “*deuerbia*” por “*diuerbia*” (16), “A cena têm” por “A cena tem” (26), “*diffe rent*” por “*different*” (29), “enganar-o” por “enganara-o” (37), “*filio*” por “*filio*” (38), “*misserrumum*” por *miserrumum* (49), “*senes*” por “*senes*” (53), “distinta” por “distinto” (61), “Citoni” por “Citroni” (68 n. 61), “6. *AS BÁQUIDES: PERSONAGENS*” por “6. CÓMICO” (p. 74).

Se a tradução da peça constituía não só uma belíssima propaganda a Plauto mas também referência no domínio dos estudos Plautinos em língua portuguesa, esta *Introdução à leitura de As Báquides de Plauto*, tem o raro mérito de conciliar a preocupação didática e pedagógica com a elegância na expressão e a novidade na interpretação de determinados problemas textuais, que lhe confere um lugar de relevo no panorama internacional dos estudos plautinos.

PAULO SÉRGIO FERREIRA

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
paulusergius@yahoo.com
orcid.org/0000-0002-5425-9865
https://doi.org/10.14195/2183-1718_71_11

NOTÍCIAS

(Página deixada propositadamente em branco)

***O Misanthropo*, de Menandro. Produção de Teatro Maizum, com encenação de Silvina Pereira, de 6 a 23 de Julho de 2017, no Museu de Lisboa – Teatro Romano**

A comédia *Díscolo*, do grego Menandro, foi apresentada em 316 aC, no festival das Leneias, que decorria em Janeiro, e terá granjeado o primeiro prémio. Hoje é no Museu de Lisboa –Teatro Romano que podemos assistir à peça, produzida pelo Teatro Maizum, com encenação de Silvina Pereira. A peça integra-se no Festival Internacional de Teatro Clássico de Mérida, que decorre entre 5 de Julho e 27 de Agosto, o qual apresenta na cidade espanhola, nesta sua 63.^a edição, as seguintes peças: *Oresteia*, de Ésquilo; *Calígula*, de Albert Camus; *Troianas*, de Eurípidés, numa versão de Alberto Conejero; *Séneca*, de Antonio Gala; *A bela Helena*, de Jacques Offenbach; *A comédia das mentiras*, de Pep Anton Gómez e Sergi Pommeyer, a partir da obra de Plauto; e *Viriato*, de Florián Recio.

O Teatro Romano de Lisboa construído e reconstruído no séc. I dC, a meia encosta, na vertente sul da colina do Castelo, com capacidade para cerca de quatro mil espectadores, foi abandonado no séc. IV dC. Permaneceu soterrado até à reconstrução da cidade de Lisboa, em 1798. Apesar dos constrangimentos impostos pela urbanização densa do local, que inviabiliza descobrir mais o monumento, foi notável o trabalho feito num espaço verdadeiramente difícil para acomodar uma audiência. Bem instalados, os espectadores conseguem até imaginar, graças a uma tela convenientemente posicionada, o que seriam as bancadas que jazem sob as casas circundantes.

Em 2016, pela mesma altura (entre 7 e 17 de Julho), neste mesmo local, com a mesma parceria (Teatro Maizum e Teatro Romano) pudemos assistir a uma peça da Comédia Antiga, *Paz*, de Aristófanes. Um ano depois, entre 6 e 23 de Julho de 2017, a escolha recaiu sobre uma peça da Comédia Nova, a qual tem particular relevância por ser a mais completa e por isso a que melhor permite conhecer este tipo de comédia, que tão grande influência teve entre os cultores latinos do género. Em ambos os casos, a versão do

texto é da autoria da Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva, catedrática da Universidade de Coimbra e especialista em Aristófanes.

O título, sob o qual a companhia apresenta a comédia de Menandro, reproduz o que Molière escolheu para a peça que escreveu na esteira da peça grega: *O Misanthropo*. No entanto, em seiscentos (1666), o imperfeito conhecimento de uma peça que só em meados do século xx foi encontrada (Papyrus Bodmer IV, Cologny-Genève, 1958) levou a diferenças inevitáveis no tratamento do tema do homem que odeia o género humano.

De caras empoadas de branco a imitar as máscaras teatrais da Antiguidade, onze actores, sobem e descem, movimentando-se pelas pedras do teatro, num notável aproveitamento da cena. Da casa do misantropo, mal-humorado, ao poço, onde o protagonista quase se afoga, na sua vã afirmação de auto-suficiência, as pedras tornam prescindíveis mecanismos e cenários sofisticados. Ninguém duvida da existência do poço, imaginado nas pedras que ocultam a personagem. Inequivoca é também a sua profundidade. Atestam-na a extensão das cordas desenroladas pelos salvadores Sóstrato e Górgias e o andar arrastado do protagonista Cnémon quando dele emerge.

Escrita depois da morte de Alexandre (323 aC), na época de governação do diádoco Cassandro (305-297 aC), a peça não veicula ideias políticas, mas lições intemporais: a importância da solidariedade humana, evidente no salvamento do misantropo, e a prevalência vácuca da riqueza, quando discriminatória dos mais pobres, como explica Górgias a seu pai, quando o tenta demover a aceitar o enlace com a filha do velho Cnémon. De facto, é a ideia de igualdade entre os homens e o valor do íntegro carácter do homem o que a peça pretende realçar e celebrar com o *lieto fine* das duplas bodas celebradas. Os espectadores são alegremente integrados na cena final com uma distribuição dos frutos que torna as suas palmas um aplauso à festa nupcial e uma homenagem à probidade do ser humano.

ANA ALEXANDRA ALVES DE SOUSA
alexandra.a.sousa@sapo.pt

Departamento de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa

Opera in Fieri 2017

Decorreu, nos passados dias 28, 29 e 30 de Junho, a edição dos *Opera in Fieri* do ano de 2017, uma co-organização da *Origem da Comédia*, *Associação Portuguesa de Estudos Clássicos* e do *Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos*, na sala TP1 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. O objectivo principal da iniciativa é criar um espaço de debate académico dedicado a jovens investigadores, de forma a que possam apresentar à comunidade científica as suas pesquisas em curso, na área dos Estudos Clássicos *lato sensu*.

A estrutura dos *Opera in Fieri* obedece aos padrões de rigor da comunidade científica, nomeadamente o processo de avaliação por pares de uma Comissão Científica definida pela organização, e privilegia a discussão e o debate científicos, incluindo no seu programa espaço para um comentador específico ao trabalho apresentado e espaço para debate do público, como promotores de novas linhas de investigação. Nesta edição, a par da do ano passado, contámos não só com investigadores nacionais, mas também com um grande número de investigadores internacionais, para cuja adesão muito serviu a divulgação internacional: tradução do site *Opera in Fieri 2017* para inglês, divulgação através da *mailing list* ‘Classicists’ e página de Facebook ‘Classics International’.

As sessões contaram com a participação dos seguintes autores: Sofia Mancini (Universidade de Gales Trinity Saint David), Rute Jesus (Universidade de Évora), Laura Bottenberg (Universidade de Heidelberg), Marco Alampi (Universidade de Lisboa), Vasileios Balaskas (Universidade de Málaga), Samuel Agbamu (King’s College), Agustin Artigas (Universidade de Munique), Eva Falaschi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Joana Junqueira Borges (Universidade de Lisboa e Universidade Estadual Paulista), Carlos Alberto Liz (Universidade de Lisboa), Marina Mortoza (Universidade Federal de Minas Gerais), Carlos Jesus (Universidade de Coimbra e Universidade Complutense de Madrid), Athina Sarantidi (Universidade de Atenas e Universidade Paris Sorbonne), Ana Isabel Sol (Universidade de Coimbra) e Claudio Castro Filho (Universidade de Coimbra e Universidade de Granada) Os seus comentadores foram, respectivamente: Ana Lúcia Curado (Universidade do Minho), Ana Dias (Universidade Nova de Lisboa), Eva Falaschi, Diogo Ferrer (Universidade de Coimbra), Claudio Castro Filho, Catarina Martins (Universidade de Coimbra), Giuseppe Feola (Universidade de Lisboa), Carlos Jesus, Giovanna Longo (Universidade

Estadual Paulista), Félix Jácome Neto (Universidade de Coimbra), Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra), Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra), José Maria Pedrosa Cardoso (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, *in absentia*), Rodolfo Lopes (Universidade de Brasília, via Skype) e Carlos Miguel Mora (Universidade de Aveiro). Os *Opera in Fieri* são uma actividade em funcionamento desde 2010, e a sua validade científica impõe a continuação dos trabalhos, esperando-se por isso nova edição em 2018.

ELISABETE CAÇÃO

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
elisabetecacao@gmail.com

SOFIA GIL DE CARVALHO

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
sophiarhobur@gmail.com

PERMUTAS ATIVAS
ÚLTIMOS NÚMEROS RECEBIDOS

Acta Classica (LIII)
Aevum (XCI.1)
Ágora (19)
Analecta Malacitana (XXXVII 1-2)
Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (9.1)
Anuário de Estudos Filológicos (40)
Anzeiger für die Altertumswissenschaft (LXIX 1/2)
Arctos (L)
Arethusa (50.3)
Arys (13)
Athenaeum (104.1)
Auster (20)
Balcanica Posnaniensia (acta et studia) (23)
Boletim da Faculdade de Direito de Coimbra (XCII)
Brotéria (185.5)
Cadmó (25)
Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeus. (26)
Didaskalia (XLVII.1)
Emerita (LXXXV.2)
Eos (CIII.I)
Estudos Teológicos (20)
Estudios clásicos : revista de la sociedad española de estudios clásicos (148)
Euphrosyne (XLIV)
Faventia (34-36)
Gérion (34)

Graeco-Latina Brunensia (22)
Gramma (22.1)
Helmantica (LXVIII)
Hermathena (193)
Hyperboreus (20.2)
Ilu. Revista de Ciencia de las Religiones (21)
Itinerarium (215/216)
JASCA - Japanese Studies in Classical Antiquity (3)
Journal of Classical Studies (LXV)
Les Études Classiques (83)
Lucentum (XXXV)
Mélanges de la Casa de Velásquez (47.1)
Minerva (29)
Myrtia (31)
Phoenix (UFRJ) (22.2)
Phoenix (Canadá) (LXIX 3.4)
ΠΑΑΤΟΝ (60)
Portugalia (XXXVIII)
Quaderni Urbinati di Cultura Classica (14)
Revista de História das Ideias (34)
Revista de Historiografia (26)
Revista de Musicologia (XXXIX.1)
Revista Portuguesa de Arqueologia (19)
Revistas de Estudios Clásicos (Argentina) (148)
Révue des Études Grecques (130)
Salduvie (16)
Semana de Estudios Romanos (Pontífica Valparíso) (XVII)
Studies in Philology (114.4)
Synthesis (23)
Veleia (34)
Vetera Christianorum (53)
Zephyrus (LXXIX)
ΠΡΑΚΤΙΚΑ (170)

Compras

Ancient Society (46)

Bibliographie Internationale de l'Humanism et de la Renaissance (XLV)

Classical Quarterly (66.2)

Classical Review (65.2)

Glotta (91)

Gnomon (88.6)

Hermes (144.4)

Hesperia (85)

Pallas (100)

Studia Monastica (58)

Technai (6)

Wiener Studien (128)

Ofertas

Archaeological Reports (62)

Journal of Hellenic Studies (136)

(Página deixada propositadamente em branco)

ORIENTAÇÕES DE SUBMISSÃO

1. Artigos e resenhas aceites em permanência para publicação, através da plataforma Open Journal Systems (OJS):
<http://impactum-journals.uc.pt/humanitas/about/submissions#online>
Submissions
2. Os artigos que não respeitem as normas de publicação da revista serão recusados.
3. Todos os artigos submetidos são sujeitos a revisão e aprovação por pares, em regime de anonimato. O processo de avaliação encontra-se documentado nos arquivos da Revista *Humanitas*. Os contributos são encaminhados pelos Editores da revista para o Conselho Científico ou para avaliadores *ad hoc*, de acordo com as suas áreas de especialização. Os principais critérios de avaliação são: adequação à linha editorial da revista; respeito pelas normas editoriais; qualidade da redação; originalidade e relevo dos temas propostos para o avanço do conhecimento nas áreas de estudo admitidos pela revista.
4. Não se aceita mais do que um artigo do mesmo autor por ano.
5. Procedimentos e calendarização do processo de submissão e revisão de provas:
 - Nas primeiras provas não devem ser introduzidas alterações no texto, apenas correção de gralhas e erros ortográficos;
 - O prazo de devolução das primeiras provas revistas não deverá exceder um mês;
 - Após a correção das primeiras provas, não deverão os autores introduzir novas emendas no trabalho;
 - As segundas provas servem apenas para verificar se as correções assinaladas nas primeiras foram executadas, e devem ser devolvidas no prazo de 15 dias após a receção do PDF;
 - A editora estima um prazo médio entre quatro e oito meses para a publicação da revista desde a data de entrega do documento (versão definitiva). Este prazo pode variar em função da programação anual da editora.

SUBMISSION GUIDELINES

1. CFP permanently open; manuscripts are to be submitted online, via the Open Journal Systems platform: <http://iduc.uc.pt/index.php/humanitas/about/submissions/>
2. The manuscripts not prepared in accordance with the publication guidelines will be refused.
3. All items submitted are peer reviewed and evaluated by anonymous referees. The process of evaluation for *Humanitas* is available on the website of the journal. The General Editor and the Associate Editors forward submissions for review to members of the Editorial Board or to *ad hoc* referees in accordance with their areas of academic specialization. The main evaluative criteria are the following: conformity to the journal's editorial program; accordance with its editorial norms; quality of the presentation; and the originality and relevance of the proposed subject matter to the advancement of studies in the areas of research covered by the journal.
4. Each author can only submit one article per year.
5. Submission and proofreading procedures and timing:
 - First stage page proof corrections must not include additions to the text or text rephrasing; only misprints and orthographical errors should be corrected;
 - The first corrections must be returned within a month;
 - Changes to the manuscript are not permitted after the first proofreading has been completed;
 - The second proofreading stage is solely meant to verify whether the corrections marked in the first page proofs have been adequately introduced. Authors must return their second page proofs within 15 days from the reception of the respective PDF document;
 - The publishers estimate between four and eight months for publication after the definitive version of the manuscript is received. However, this may vary depending on their annual publishing plan.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

O cumprimento das normas de edição abaixo transcritas é obrigatório.

1. Formatação do texto:

- enviar original através da plataforma de edição OJS, em formato Word e PDF;
- dimensões e formatação: corpo do texto = máximo de 20 pág. A4; corpo 12; Times New Roman; duplo espaço; notas de rodapé = corpo 10; Times New Roman; espaço simples;
- só usar caracteres gregos para citações longas; palavras isoladas ou pequenas expressões gregas virão em alfabeto latino (ex.: *adynaton, arete, doxa, kouros*); a fonte de grego a usar é unicode;
- idiomas admitidos: Português, Inglês, Espanhol, Francês e Italiano;
- apresentar dois resumos (cada com um máximo de 250 palavras), um na língua do artigo outro em inglês, seguidos das respectivas palavras-chave (máximo de 5);

2. Citações

2.1. Normas de caráter geral

- a) uso do itálico:
 - nas citações latinas e respectivas traduções, quando incluídas no corpo do texto (em caixa ficarão em redondo, recolhidas e em tamanho 10);
 - nos títulos de obras antigas, de monografias modernas, de revistas e de recolhas temáticas;
- b) usar aspas (“ ”) nas citações de textos modernos, exceto quando apresentadas em caixa (recolhidas e em tamanho 10);
- c) não usar itálico nas abreviaturas latinas (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in,...);
- d) traduções do latim, grego ou outro idioma, quando extensas, são colocadas em caixa, recolhida e em tamanho 10.

2.2. Citações de livros

- a) não são permitidas referências bibliográficas no corpo de texto. Todas as referências deverão constar em nota de rodapé, no final de cada página, na sua forma abreviada:

Autor Ano: página Ex: Bell 2004: 123-125

Exclusivamente na bibliografia final deverá constar a referência desdobrada:

Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*. Oxford: University Press.

- b) as edições posteriores à primeira serão anunciadas da seguinte forma: (2005, 2.^a ed.);
- c) à qualidade de editor(es) corresponderá (ed.) ou (eds.); de coordenador(es), (coord.) ou (coords.).

2.3. Citações de capítulos de livros

Não são permitidas referências bibliográficas no corpo de texto. Todas as referências deverão constar em nota de rodapé, no final de cada página, na sua forma abreviada:

Autor Ano: página Ex: Murray 1994: 10.

Exclusivamente na bibliografia final deverá constar a referência desdobrada:

Murray, O. (1994), “Symptotic History”, in O. Murray (ed.), *Symptomika. A Symposium on the Symposion*. Oxford: Clarendon Press, 3-13.

2.4 Citações de artigos em periódicos

Não são permitidas referências bibliográficas no corpo de texto. Todas as referências deverão constar em nota de rodapé, no final de cada página, na sua forma abreviada:

Autor Ano: página Ex: Toher 2003: 431.

Exclusivamente na bibliografia final deverá constar a referência desdobrada:

Toher, M. (2003), “Nicolaus and Herod”, *HSPH* 101: 427-447.

2.5. Abreviaturas usadas

– revistas: *L'Année Philologique*;

– autores gregos: *A Greek-English Lexicon*;

– autores latinos: *Oxford Latin Dictionary*;

=> NÃO USAR NUMERAÇÃO ROMANA: Hom. *Od.* 1.1 (não α.1);

Cic. *Phil.* 2.20 (não II. 8. 20); Plin. *Nat.* 9.176 (não IX. 83. 176);

=> NÃO COLOCAR espaços entre os números: Hom. *Od.* 1.1 (não Hom. *Od.* 1. 1)

3. Notas:

Devem ser breves e limitar-se a abonar o texto, introduzir esclarecimento, ponto crítico ou breve estado da questão; o que é essencial deve vir no corpo do texto. A mera indicação do passo ganhará em vir também no texto.

4. Recensões

4.1. Tamanho: não ultrapassar os 8.000 caracteres;

4.2. Cabeçalho: seguir os seguintes modelos:

Acerbi, Silvia, *Conflitti politico-ecclesiastici in Oriente nella Tarda Antichità: Il II Concilio di Efeso (449)*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Revista de Ciencias de las Religiones, Serie de sucesivas monografías, Anejo V, 2001, 335 pp. ISBN: 84-95215-20-9.

Bañuls Oller, J. Vte.; Crespo Alcalá, P.; Morenilla Talens, C., *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari, Levante Editori, 2006, 152 pp. ISBN: 88-7949-432-5.

Francisco Bauzá, Hugo, *Propercio: Elegías completas*. Traducción, prólogo y notas, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 251 pp. ISBN: 978-84-206-6144-5.

5. Imagens/Gráficos/Tabelas

Os elementos gráficos que acompanhem o texto deverão ser enviados em separado, devidamente identificados e numerados, devendo a localização no corpo de texto ser, de igual forma, assinalada:

- as imagens devem ser entregues individualmente, em formato .jpeg, com resolução mínima de 300dpi's. Todas as imagens deverão ser livres do pagamento de direitos de autor e acompanhadas por comprovativo oficial de cedência ou compra de direitos a publicações de caráter académico;

- tabelas ou gráficos devem ser enviados em documento .doc, editáveis. Não serão considerados elementos em .jpeg ou outro formato que não permita edição.

6. Bibliografia final:

De uso obrigatório e limitada ao essencial ou aos títulos citados, sendo as referências bibliográficas necessariamente desdobradas.

NORMAS DE TRANSLITERAÇÃO

Ignorar completamente os acentos, bem como a distinção entre vogais longas e breves.

Grego Português

α a

β b

γ g

δ d

ε e

ζ z

η e

θ th

ι i

κ k

λ l

μ m

ν n

ξ x

ο ο

π p

ρ r

σ, ς s

τ t

υ u (em ditongo) y (nos outros casos)

φ ph

χ ch

ψ ps

ω ο

aspiração inicial h

iota subscrito [letra] + i

γ + gutural (γ, κ, ξ e χ) n + [letra transcrita]

PUBLICATION GUIDELINES

All submissions must be prepared in accordance with the instructions below.

1. Text format:

- please submit your manuscript online via the OJS edition platform in both Word and PDF formats;
- number of pages and font sizes: body of the text = maximum 20 pages A4, 12-point font size Times New Roman, double-space; footnotes = 10-point font size Times New Roman, single-space;
- Greek characters can be used only in long quotations; single Greek words and expressions should be written in Latin (e.g.: *adynaton*, *arete*, *doxa*, *kouros*);
- abstracts (250 words) and keywords (five) are mandatory, both in English and in the article's language;
- languages accepted: Portuguese, English, Spanish, French and Italian.

2. Quotations:

2.1. General Guidelines:

- a) italic:
 - in Latin quotations and translations included in the body of the text;
 - titles from ancient documents/works, modern monographs and journals;
- b) quotation marks (“ ”) in modern text quotations;
- c) do not use italic in Latin abbreviations (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in,...);
- d) long translations from latin, greek or modern languages should be written with 10-point font size

3. References

3.1. Books

Book references in the body of the text are not permitted. All references must figure in footnotes, at the end of each page and in short version: Author Year: Page eg.: Bell 2004: 123-125

The complete bibliographical references are included in the final list of references: Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*.

Oxford: University Press.

– later editions will be referred as: (2005, 2nd ed.);

– to the Editor will correspond the abbreviation (ed.) or (eds.) and to the coordinator the abbreviation(coord.) or (coords.).

3.2. Book's chapters

Bibliographical references in the body of the text are not permitted. All references must figure in footnotes, at the end of each page and in short version:

Author Year: Page(s) eg.: Murray 1994: 3

The complete bibliographical references are included in the final list of references:

Murray, O. (1994), "Symptotic History", in O. Murray (ed.), *Symptotika. A Symposium on the Symposion*. Oxford: Clarendon Press, 3-13.

3.3. Journals:

Bibliographical references in the body of the text are not permitted. All references must figure in footnotes, at the end of each page and in short version:

Author Year: Page(s) eg.: Toher 2003: 431.

The complete bibliographical references are included in the final list of references:

Toher, M. (2003), "Nicolaus and Herod", *HSPH* 101: 427-447.

3.4. Abbreviations

– journals: *L'Année Philologique*;

– Greek authors: *A Greek-English Lexicon*;

–Latin authors: *Oxford Latin Dictionary*;

=> DO NOT USE ROMAN NUMERICALS: Hom. *Od.* 1.1 (not α.1);

Cic. *Phil.* 2.20 (not II. 8. 20); Plin. *Nat.* 9.176 (not IX. 83. 176);

=> DO NOT USE USE "SPACE" BETWEEN NUMBERS: Hom. *Od.* 1.1 (not Hom. *Od.* 1. 1)

4. Footnotes

Must be brief and, in direct relation with the text, in order to introduce a clarification, point out a critical aspect or a brief question. The essential information must be in the body of the text.

5. Book reviews

5.1. **size:** max. 8.000 characters;

5.2. **Book identification:** follow the models above:

Acerbi, Silvia, *Conflitti politico-ecclesiastici in Oriente nella Tarda Antichità: Il II Concilio di Efeso (449)*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Revista de Ciencias de las Religiones, Serie de sucesivas monografías, Anejo V, 2001, 335 pp. ISBN: 84-95215-20-9.

Bañuls Oller, J. Vte.; Crespo Alcalá, P.; Morenilla Talens, C., *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari, Levante Editori, 2006, 152 pp. ISBN: 88-7949-432-5.

Francisco Bauzá, Hugo, *Propercio: Elegías completas*. Traducción, prólogo y notas, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 251 pp. ISBN: 978-84-206-6144-5.

6. Images/Graphics/Tables

Graphic elements must be sent separately, properly identified and numbered. Their location in the body of the text must be properly identified:

- Images must be sent separately, properly identified and numbered, in .jpeg format, requiring a minimum quality of 300dpi. All the images must be free from copyright and sent with official documentation testifying either that they are license free or purchased for academic publications purposes.

- Tables and graphics must be sent in editable.doc format. Elements in .jpeg format or other formats will not be considered.

7. Final Bibliographical references

Mandatory and limited to the essential titles and/or those quoted in the text. Only in the final bibliography the references will appear in their complete and extended version.

TRANSLITERATION GUIDELINES

Accents and distinction between long and short should be ignored.

Greek Latin

α a

β b

γ g

δ d

ε e

ζ z

η e

θ th

ι i

κ k

λ l

μ m

ν n

ξ x

ο ο

π p

ρ r

σ, ζ s

τ t

υ u (in diphthong) y (in other cases)

φ ph

χ ch

ψ ps

ω o

initial aspiration h

subscript iota [character] + i

γ + guttural (γ, κ, ξ e χ) n + [transcript character]

(Página deixada propositadamente em branco)

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA



Instituto de Estudos Clássicos

APOIO



• U



C •

