

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ

Revista de Estudos Helênicos - UERJ - no. 3 - 2017



NENIA – DE FORMA PRIMÁRIA E NATURAL DA EXPRESSÃO HUMANA AO GÊNERO POEMÁTICO¹

Katia Teonia Costa de Azevedo - UFRJ

Resumo:

Propomo-nos nesse artigo observar o percurso da *nenia* (nênia), gênero discursivo fúnebre, que em sua origem se associa aos rituais funerários e à tradição oral e ainda a outros elementos que reforçam a sua natureza performática e que, posteriormente, se transfigura em expressão literária escrita.

Palavras-chave: *Nenia*; gênero discursivo fúnebre; poesia latina arcaica

Rsumé:

Nous proposons dans cet article d'observer le cours de la *nenia* (nénie), genre discursif funéraire, qui à son origine est associé aux rituels funéraires et à la tradition orale et encore d'autres éléments qui renforcent sa nature performative et qui, plus tard, se transfigurent en expression littéraire écrite.

Mot-clés: *Nenia*; genre discursif funéraire; ancienne poésie latine

Em seu renomado livro, *Paideia*, em capítulo intitulado *Homero como educador*, Jaeger ressaltava um aspecto importante na composição genérica literária grega demonstrando que, em sua origem, os gêneros literários se filiam às expressões genuinamente humanas, reflexão que inspirou o título desse artigo e que apresentamos a seguir:

Todos os gêneros da literatura grega surgem das formas primárias e naturais da expressão humana. Assim, a poesia mélica nasce das canções populares, cujas formas transmuta e enriquece artisticamente; o iambo, dos cantos das festas dionisiacas; os hinos e o *prosodion*, dos serviços divinos; os epitalâmios, das cerimônias populares das bodas; as comédias, dos *komos*; as tragédias, dos ditirambos. Podemos dividir assim as formas originais a partir das quais se desenvolvem os gêneros poéticos posteriores; as que pertencem aos serviços divinos, as que se referem à vida privada, e as que se originam na vida da comunidade.

(JAEGER, 2001, p.69-70)

Fundamentais para o desenvolvimento da literatura grega, e podemos estender, à latina, inúmeros gêneros literários encontraram, em território latino arcaico, seus embriões em forma de cânticos, que podem ser identificados como heroicos, fesceninos,

¹ Este artigo é baseado no terceiro capítulo da tese *Mudas cinzas – Catulo e a poética do luto* (2017), tese de nossa autoria apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

religiosos e funerários, sendo os dois últimos os mais relevantes para o estudo sobre as expressões do luto e do lamento. De todas as composições hínicas da Roma Antiga, os cantos religiosos e fúnebres foram os que forneceram os princípios que, a partir de Lívio Andronico e do influxo grego, ganharam uma nova dimensão no cenário lírico romano.

Esses hinos eram executados pelos *fratres*, sacerdotes vinculados às confrarias, de origens arcaicas, que se dedicavam ao culto dos deuses Marte e Dia. Criadas pelos primeiros reis romanos, Rômulo e Numa, a Confraria dos Arvais (*Aruales Fratres*) e a Confraria dos Sálíos (*Salii Fratres*) desempenharam função indispensável para a sociedade romana antiga, qual seja, reverenciar os deuses da agricultura para garantir a purificação e fertilidade do campo (AZEVEDO, 2010, p. 25). Os *Carmina Aruarum* (Canções Arvais) e *Carmina Saliuaria* (Canções Sálías)² realizaram, portanto, um papel importante nos primórdios da poesia latina, constituindo o que Costa (s/d, p.50) denominou de “lírica religiosa”.

Além dos hinos religiosos, identificamos ainda, na lírica arcaica latina, o hino fúnebre – *nenia*, “nênia” posta em paralelo num conjunto, que Costa (s/d, p.50) denominou de “lírica profana”. À luz dos estudos de Mirmont (1903), Dutsch (2008) e Chiari (2012), cujos trabalhos se debruçaram sobre esse gênero fúnebre, buscaremos, nesse artigo, analisar o percurso dessa expressão discursiva a fim de compreender melhor esse discurso tão emblemático no contexto sepulcral romano.

Habinek (2005, p. 234), a propósito da origem do termo *nenia*, citando Plauto³ e Arnóbio, resgata ao termo o sentido arcaico de “fim”, “parte final do intestino, incluindo o ânus”. Nessa perspectiva, de acordo com o estudioso, o uso do termo *nenia*, no contexto funerário, associa-se tanto à conjuntura ritualística do sacrifício, quanto ao canto fúnebre:

Os usos de *nenia* para se referir a uma canção funeral ou a um fim de qualquer tipo são, portanto, consistentes com o que eu considero uma associação subjacente, talvez original, com o último pedaço das entranhas, a última adição ao sacrifício. Num certo sentido, tanto o nome como a prática da *nenia* reforçam a associação do canto e do sacrifício na tradição romana.

(HABINEK, 2005, p. 236)⁴

Essas mesmas acepções podem ser encontradas em Vêrrio Flacco em seu *De uerborum significatu*, como podemos verificar abaixo:

NAENIA est carmen quod in funere laudandi gratia cantatur ad tibiam sunt qui eo uerbo finem significari putant quidam uolunt naeniam ideo dici quod uoci similior querimonia fientium sit quidam aiunt naeniae ductum nomen ab extremi intestini uocabulo Graeci enim néaton extremum dicunt siue quod chordarum ultima neth´ dicitur extremam cantionis uocem naeniam appellatunt.

(*De uerborum significatu*)

é uma cantiga que, num funeral, se canta com flauta com o fim de louvar um morto; há aqueles que consideram que essa palavra significa fim. Alguns pretendem que, por isso, *naenia* tenha sido

² Os hinos dos Sálíos podiam ser de dois tipos: *asamenta* / *assamenta* ou *axamenta*. Sobre os Sálíos conferir: FERRI, Giorgio. *Os Sálíos e os Ancília*. In *Hélade*, v. 2, n. 2, 2016, p. 25-34.

³ Plaut. *Bacch.* 889; *Pseud.* 1278

⁴ “Uses of *nenia* to refer to funeral song or to an ending of whatever sort are thus consistent with what I take to be an underlying, perhaps original, association with the last bit of the entrails, the last addition to the sacrifice. In a sense both the name and the practice of the *nenia* reinforce the association of song and sacrifice in the Roman tradition.”

dita porque a dor expressa no canto tenha se tornado mais parecida a uma queixa; outros que o nome *naenia* foi formado do vocábulo *nevaton* que em grego significa intestino delgado; ou talvez; porque a última das cordas se diz *nevth* chamaram *naenia* a última nota da cantiga.

(Tradução de Maria Lucilia Ruy, 2012, vol. 1, p.364)

Além do sentido apontado acima, são atribuídas outras acepções (DUTSCH, 2008, p.258) ao termo: a *nênia* poderia ser ainda uma espécie de canção de ninar ou encantamento mágico e, ainda, a divindade *Naenia dea*, atribuída ao final da vida, à morte, em oposição à *Carmentis*, deusa associada ao nascimento e à fertilidade (HABINEK, 2005, p.239). Na opinião de Mirmont, além do sentido de fim, isto é, um último canto, “o canto supremo dos funerais”, definição que recupera de Diomedes (*Art. gramm.* 3, *apud* MIRMONT, 1903, p. 384), o termo designaria também o som das ladainhas lúgubres, definição que se apoia na descrição de Festo. Desse modo, a palavra *nenia* reuniria ao mesmo tempo o sentido de finitude e a onomatopeia do choro lugente (MIRMONT, 1903, p. 384).

As *nênias* surgem como uma melopeia prantiva (MIRMONT, 1903, p. 386) entoada por mulheres da família do morto ou, mais frequentemente, por profissionais contratadas pelas famílias mais abastadas, denominadas *praeficae* (HARVEY, 1998, p. 354). A despeito de ser um canto atribuído largamente às mulheres, o que torna essa prática especial e rara no contexto de extensa produção poética masculina da antiguidade, as *nênias* não foram uma prática exclusivamente feminina (HABINEK, 2005, p. 234).

A *nênia* era um canto de expressão oral, normalmente entoado com o acompanhamento da tibia, uma espécie de flauta (Ov. *Fast.* 4, 667-668; Fest. 161 *apud* CHIARI, 2012, p. 4) e parecia exigir das *praeficae* uma excelente voz⁵. O seu caráter oral e ritualístico privou épocas posteriores de um conhecimento mais aprofundado dessa prática. Além disso, como pontua Mirmont (1903, p. 386-7), os versos foram se tornando inteligíveis, assim como aqueles das Canções Sális, que conservavam em seus versos a forma arcaica da língua, o que parece ter dificultado ainda mais a preservação desses poemas.

Mas apesar da obscuridade em torno da forma primitiva desses poemas e da restrição de uma análise poética, podemos dizer que as *nênias* desempenharam uma função sócio-cultural importante tanto à família enlutada, quanto ao falecido. Executadas pelas *praeficae*, as líderes do pranto (Serv. A. 6.216), as *nênias* ajudavam a expurgar a dor, uma vez que as carpideiras tinham também a função de incitar o lamento. Outra característica importante na perspectiva ritualística atribuída à *nênia* era o de conduzir o espírito do falecido ao mundo dos mortos, uma espécie de canto psicopompo⁶, isso porque se acreditava que a *nênia* era um canto, cujo som parecia provocar certa atração às almas, despertando um sentido orientador, servindo, pois, de guia ao além (DUTSCH, 2007, p. 260).

A dramatização da dor não se restringia ao canto da *nênia*. Enquanto entoavam o cântico, as *praeficae* deferiam golpes em seus próprios corpos para ampliar o efeito patético de sua exibição, expressando, fisicamente, o seu lamento (*planctus*). Além do tom dramático que a prática de autoflagelação propiciava, as batidas no corpo ajudavam a dar ritmo ao cântico, um ritmo ancestral e ritual, conforme comenta Chiari (2012, p.6). A representação mímica de autoflagelação executada pelas *praeficae* é apresentada pela autora, com base na análise de Martino, como um símbolo de separação “em particular,

⁵ “quae optuma uoce esset” (Var. *De uita pop. Rom.* 3.110)

⁶ Em Tibulo, 1. 3.58, Vênus tem a função de guiar a alma dos jovens mortos ao Campos Elísios (HOUGHTON, 2007, p.154),

as batidas com a mão na cabeça, peito ou outra parte do corpo é um ritual de atenuação da tentação autodestrutiva após a morte e simboliza uma auto-supressão que testemunha a participação dos vivos com a situação do homem morto”⁷.

É importante lembrar a distinção entre o sofrimento teatralizado expresso pelas *praeeficae* e aquele das mulheres enlutadas (*funereae*). A esse respeito, Sérvio Honorato (Serv.A. 9. 484) assevera a diferença entre *planctus* e *dolor* atribuindo às *praeeficae* o primeiro e às *funereae* o segundo. Uma interessante distinção é assinalada por Sérvio Honorato em relação ao lamento das mulheres da família enlutada, as *funerea*, e aquelas que eram pagas para lamentar, as *praeeficae*. Na opinião do autor, as *praeeficae* são as líderes do pranto, não da dor (A. 9.484), uma diferença baseada essencialmente nos sentidos de *dolor* (dor) e *planctus* (pranto). Segundo Honorato, *planctus* é uma expressão que se resume às lamúrias e não às lágrimas (6. 427) de maneira que apenas as *funerea*, as parentes mais próximas do morto, são capazes de vivenciar a dor (*dolor*), enquanto que as *praeeficae* meramente representavam o pranto (*planctus*) ou o “anunciavam”, como comenta Dutsch (2007, p.260): “o dever das *praeeficae* não era sentir uma dor genuína, mas anunciá-la”⁸. A esse respeito, Chiari (2012, p. 3) comenta que cabia às *praeeficae* a condução dos gestos exteriores e a manifestação explícita do luto, já que, conforme a normativa aristocrática, era inadequada às *matronae* a demonstração exacerbada de sua dor: “A *praeefica* então, é a profissional que conduz os gestos externos de *luctus*, considerados impróprios para a matrona romana, cuja dor deve exprimir-se com uma atitude calma e moderada”⁹.

Além desse tipo de cântico de caráter ritualístico, executado em funerais, há registros, em épocas posteriores¹⁰, de um outro tipo de nênia, que parece estar mais próxima de uma tradição literária do que propriamente dos rituais fúnebres. A nênia, em sua vertente ritualística, já parecia superada na época de Augusto¹¹, a despeito da referência ovidiana (*Pont.* I, 7, v. 27-30) a um poema elaborado pelo próprio poeta e por ele cantado no fórum por ocasião da morte de seu amigo Messala, em 8 d.C. (MIRMONT, 1903, p. 366).

A existência de gêneros distintos é salientada tanto pela tradição teórica, pautada na passagem varroniana¹² que faz referência a duas formas de nênia, uma entoada (*cantari*) e outra proferida (*laudari*), que mais se assemelharia a uma *laudatio funebris* (DUTSCH, 2007, p. 261), quanto na tradição literária que apresenta alguns exemplares poemáticos identificados, em alguns casos pelos seus próprios autores, como nênia. Nessa perspectiva, podemos citar a *Apocolocintosis* de Sêneca, obra em que o autor satiriza o imperador romano Cláudio. Nessa obra, o autor utiliza o termo *nenia* para nomear o canto fúnebre cantado em versos anapésticos pelo coro (megálw xorikw~~ *nenia cantabatur*), presente no funeral do imperador Cláudio¹³. Nessa sátira, encontramos um raro exemplo de nênia, que parece ter tido como modelo o gênero laudatório, uma vez

⁷ “Ernesto De Martino compie un'attenta analisi dei gesti compiuti soprattutto dalle *praeeficae* durante il corteo funebre ed è in grado di segnalare, dietro ad ogni rito, un preciso simbolo di commiato. In particolare il percuotersi la testa, il petto o un'altra parte del corpo con le mani rappresenta un'attenuazione rituale della tentazione autolesionistica successiva a una morte e simboleggia un'autosoppressione che testimonia la partecipazione del vivo alla situazione del morto.”

⁸ “the duty of the *praeeficae* was not to feel genuine grief but to enact it.”

⁹ “La *praeefica* dunque è la professionista che guida i gesti esteriori del *luctus*, considerati disdicevoli per la matrona romana, il cui dolore deve esprimersi con un atteggiamento silenzioso e composto”.

¹⁰ Sêneca, Sidônio Apolinário

¹¹ Na opinião de Mirmont (1903, p. 361-365), com base na análise de Suetônio, Horácio (*Carm.* 2, 20,v.21, 2,1,v47, 3,28,v.16, *Epist.* 1,1,v.62) Fedro (3, prologo, 10; 6,2) e Ovídio (*Ar.Am.* 2.101; *Fast.* 6, 141, 667), elucida que as nênias eram um canto fúnebre em desuso, seja como ladainhas mágicas ou queixas populares.

¹² Var. *De uita pop. Rom.* 3.110

¹³ “Claudius ut uidit funus suum, intellexit se mortuum esse. Ingenti enim μεγάλῳ χορικῷ *nenia cantabatur anapaestis*” (Sen. *Apoc.*12.3)

que a nênia de Sêneca apresenta características estruturais de uma *laudatio funebris*, consoante análise realizada por Eden¹⁴:

Claudius ut uidit funus suum, intellexit se mortuum esse.
Ingenti enim megálw xorikw nenia cantabatur anapaestis:

"Fundite fletus, edite planctus,
resonet tristi clamore forum:
cecidit pulchre cordatus homo
quo non alius fuit in toto
fortior orbe.
Ille citato uincere cursu
poterat celeres, ille rebelles
fundere Parthos leuibusque sequi
Persida telis, certaue manu
tendere neruum, qui praecipites
uulnere paruo figeret hostes,
pictaque Medi terga fugacis.
Ille Britannos ultra noti
litora ponti
et caeruleos scuta Brigantas
dare Romuleis colla catenis
iussit et ipsum noua Romanae
iura securis tremere Oceanum.
Deflete uirum, quo non alius
potuit citius discere causas,
una tantum parte audita,
saepe et neutra. Quis nunc iudex
toto lites audiet anno?
Tibi iam cedit sede relictā,
qui dat populo iura silenti,
Cretaea tenens oppida centum.
Caedite maestis pectora palmis,
O causidici, uenale genus.
Vosque poetae lugete noui,
uosque in primis qui concusso
magna parastis lucra fritillo."
(Sen. *Apoc.* 12.3)

Cláudio, ao ver seu enterro, compreendeu que morrerá. Com efeito, em poderoso grande coro (μεγάλw xorikw) uma nênia era cantada em versos anapésticos:

Derramai choros!
Expedi prantos!
Ressoe com triste
clamor o Fórum:
morreu belamente
um cordato homem,
pois nenhum outro

¹⁴ P. T Eden. *Seneca: Apocolocyntosis*. Cambridge. 1984, *apud* DUTSCH, 2007, p. 267

foi em todo o orbe
mais vigoroso.

Com passo veloz
vencer na corrida
ele podia aos velozes,
podia derrotar
os revoltosos Partos
e, com rápidos dardos,
perseguir os Persas;
também com precisa mão
podia estender
os músculos, que varara
com sutil ferida
os inimigos ousados
e as costas pintadas
dos fugitivos Medos.

Aos Britanos,
além das praias
do conhecido mar,
e aos escudos
dos Brigantos azulados,
ordenou curvarem a cabeça
às cadeias de Roma
e também mandou
às novas leis
do poder Romano fazer
tremar o próprio Oceano.

Lastimai o homem,
pois nenhum outro
pôde com mais rapidez
conhecer os processos,
tanto uma parte
sendo ouvida como,
às vezes, nenhuma.
Qual juiz agora
ouvirá demandas
o ano todo?
Com a cadeira abandonada,
Ceder-te-á aquele
que dá as leis
ao povo sem voz,
aquele que tem cem
cidadelas em Creta.
Golpeai os peitos
com palmas tristes,
ó advogados,
raça venal!
E vós, poetas novos,
gemei,

e vós que primeiramente
ao agitar
o copo de jogar,
alcançais um grande lucro.
(Tradução de Frederico de Sousa Silva, 2008, p.120-3)

Trata-se, portanto, de uma representação literária, com tom zombeteiro de um discurso praticado nos funerais pelas *praeficae*, ou seja, uma nênia com elementos laudatórios e com outros não constituintes da retórica das *laudationes*, como por exemplo, o luto patético (DUTSCH, 2007, p. 268). Outro exemplo que podemos citar é Ausônio, em sua *Parentalia*¹⁵, obra que reúne trinta poemas e que traz no título uma referência à celebração aos mortos. Nessa obra, Ausônio rende homenagens a seus familiares e professores e atribui a esses poemas o nome de *nenia*¹⁶. Além dos exemplos citados acima, em que a identificação com o gênero é realizada pelos próprios autores, há ainda alguns casos cuja associação ao gênero nênia é realizada a partir da análise de estudiosos, nesse sentido, dois poemas de Catulo são interpretados como nênia. Herescu (1947) e Dutsch (2007, p.268-9) analisam o poema 3 a partir de uma estrutura que pode apresentar semelhanças com a nênia, e que se aproxima daquela identificada na *Apocolocintose* de Sêneca. Biondi (2007, p. 185), com base em aspectos métricos e melódicos, vê uma aproximação entre o poema 101 de Catulo e a nênia não ritualística. Segundo o autor, o emprego reiterado de figuras sonoras como aliterações, homoeteleuta e assonâncias “atuam sobre significado como acordes de música aproximando assim mais o poema do gênero não-literário da nênia”¹⁷.

Além disso há, no período tardio, segundo Mirmont, uma redefinição do termo nênia, que passa a ser compreendido como um epitáfio, sentido apoiado por Sidônio Apolinário, como destaca Mirmont:

O sentido de epitáfio, que é o único da palavra *nenia* para Sidônio Apolinário, parece ter prevalecido no latim do período tardio. No século VIII, para Beda, o Venerável, as nênias não são nada mais que epitáfios em versos gravados nos túmulos em memória dos mortos.

(MIRMONT, 1903, p. 377)¹⁸

Percurso semelhante ao percorrido pelo treno (qrh=nov) grego, que na *Iliada* (24. 719-722) é apresentado como um canto lamentoso praticado por um aedo, identificado como um profissional do luto, à semelhança das *praeficae*, aproximação apontada por Colin Macleod¹⁹ ao mencionar as diferenças entre o aedo do epos e o aedo do treno. Segundo o autor, o canto do aedo do treno não possui a intenção de deleitar e nem de narrar a glória dos heróis (κλέα ἀνδρῶν)²⁰. Além do canto de lamento praticado pelo aedo nos funerais, houve na Grécia um outro tipo de treno de grande relevância literária para a poesia lírica. Ainda que não tenha chegado até os dias de hoje nenhum poema

¹⁵ Ausonio, *Parentalia, Praefatio in prosa* (15, 1)

¹⁶ Ausonio, *Parent.* 15,11,17,19,30; 16,4,5; *Praefatio uersibus adnotata*

¹⁷ “This balancing force is entrusted to sound-figures (alliterations, homoeoteleuta, assonances, etc.) that, repeated, act on the ‘signified’ like chords of music, thus bringing the poem closer to the non-literary genre of *neniae* (‘dirges’).”

¹⁸ “Le sens de épitaphe, qui est pour Sidoine Apollinaire le seul du mot *nenia*, semble avoir prévalu dans la latinité de la basse époque. Au VIII^e siècle, pour Bède le Vénérable, les nénies ne sont autre chose que les épitaphes en vers gravées sur les tombeaux à la mémoire des morts.”

¹⁹ MacLeod, C. W. *Homer. Iliad. Book XXIV*. Cambridge, 1982 p.148. *apud* FERREIRA, 2013, p.17

²⁰ Expressão usada por Homero para se referir ao epos narrado pelo aedo Demódoco (Hom. *Od.* 8.73).

completo, o treno encontrou na Grécia uma importante expressão nas mãos de poetas líricos como Simônides de Ceos e Píndaro (ROMILLY, 2011, p. 67-68.).

Nessa comparação cabe destacar certos aspectos relevantes: em primeiro lugar, a existência da nênia precede a influência grega, de modo que não houve uma interferência dessa prática em Roma, como assinala Mirmont (1903, p. 389): “nos primórdios de Roma, os latinos entoavam a nênia, como os troianos e os aqueus da época homérica entoavam o treno”²¹. Em segundo lugar, não parece ter havido na Grécia uma difamação do profissional do luto, como houve em território latino, onde as *praeeficae* eram profissionais de má fama, conhecidas pela dissimulação de suas emoções (Pl. *Truc.* 494-496; Serv.A. 9.484). Em terceiro lugar, a nênia não parecia conter uma harmonia melódica e se configurava como uma ladainha plangente (MOISÊS, 2004, p.317), diferente do treno que já foi identificado por Homero como um canto distinto dos murmúrios, assim como Ferreira (2013, p.17) evidencia a distinção entre canto de lamento, designado de “treno” e os gemidos das mulheres (στενάχοντο γυναῖκες):

οἱ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δῶματα, τὸν μὲν ἔπειτα
τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς
θρήνων ἐξάρχους, οἱ τε σπονόεσσιν ἀοιδὴν
οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
(Hom. *Il.* 24. 719-722)

O morto é transladado ao preclaro solar
e posto sobre um leito encordado. A seu lado,
cantores entoam trenos, em tom lastimoso,
e, flébil o responso das mulheres segue-os;
(Tradução de Haroldo de Campos tomada à edição da *Iliada*,
2010, p. 481)

Nessa perspectiva, uma outra referência poderia apontar a prática de mais um tipo de canto fúnebre, na Grécia, que também se assemelharia à nênia. Em passagem do coro das Danaides, nas *Suplicantes* de Ésquilo, os gritos lúgubres são chamados de iáلامο (*iōálemov*)²²:

τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω
λιγέα βαρέα δακρυοπιετῇ,
ἢ ἢ, ἠλέμοισιν ἐμπρεπῇ
ζῶσα γόοις με τιμῶ”
(Ésquilo, *Suplicantes*, 112-115)

Tais são as dores lamentosas que proclamo, com os meus
cantos agudos, profundos, fonte de lágrimas – ai, ai!
Inconfundível por estas desgraças, viva ainda, com meus gemidos
me enalteço!

(Tradução de Carlos A. Martins de Jesus, tomada à edição das
Suplicantes de Ésquilo, 2012, p.40).

Além dos três aspectos mencionados, na comparação entre o treno grego e a nênia latina, há um quarto e último que vale ressaltar: a prática da nênia integrava uma série

²¹ “Aux premiers temps de Rome, les latins chantaient la nénie, comme les Troyens et les Achaïens de l’époque homérique chanaient le thrène.”

²² A sua personificação, Iálemo, o filia a Apolo e Caliope e o torna irmão de Himeneu e Orfeu (GRIMAL, 2000, p. 237)

de expressões corporais, previstas na manifestação do *planctus* (CHIARI, 2012, p. 5), configurando, dessa forma, um discurso gestualmente ritualístico (MARTINO, 2000, p. 196). Nessa perspectiva, poderia ser feito um paralelo com o *góos* (γόος), a lamentação ritual fúnebre praticada por mulheres, como define Nobili (2006, p. 10):

“o γόος foi na sociedade grega a lamentação ritual realizada pelas mulheres sobre o corpo do falecido (do qual é possível traçar também muitos exemplos na cultura moderna) e era caracterizado por gestos de dor decompostos, como batidas no peito, puxões de cabelo e arranhar as faces.”²³

Podemos dizer que a nênia é um poema que surgiu a partir de uma tradição lírica oral como um cântico profano de lamentação, executado em cerimônias fúnebres, cuja natureza evidencia um cunho essencialmente ritualístico. Um canto entoado, via de regra, por mulheres, profissionais do luto, denominadas em latim de *praeficae*, com acompanhamento de flauta e gestos de autoflagelação. No entanto, essa prática parece ter desaparecido em Roma, sem que o termo “nênia” tenha sido extinto, contudo houve uma ressignificação da expressão por poetas como Sêneca e Ausônio. Nesse sentido, a reapropriação da nênia por poetas integrou três novos aspectos a esse gênero: a transposição do contexto ritualístico ao literário, extinguindo todos os elementos que apoiavam a performance, a saber, o acompanhamento instrumental da flauta, os gestos de autoflagelação e a expressão oral. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a mudança da natureza oral para literária da nênia contribuiu para a preservação da tradição do gênero assim como da sua execução, que deslocou do canto das *praeficae* à composição escrita do poetas, a despeito da “nênia latina nunca ter tido o seu Simônides”, como lembra Mirmont (1903, p. 390)²⁴.

Referências

AZEVEDO, Katia Teonia Costa de. *Coma Berenices*: uma leitura do poema 66 de Catulo. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

BIONDI, Giuseppe Gilberto. “Poem 101”. In GAISSER, Julia Haig (ed.). *Catullus, Oxford Reading in Classical Studies*. Oxford University Press, 2007

CHIARI, Francesca. “*Praeficae e musici. I protagonisti "sonori" delle liturgie di morte alto-imperiali.*” In *Ager Veleias*, 7.08, 2012.

COSTA, Aida. *A poesia lírica em Roma*. Revista de História, n° 27, s/d

²³ “Il γόος era nella società greca la lamentazione rituale eseguita dalle donne sul corpo del defunto (di cui è possibile rintracciare numerosi esempi anche in cultura moderne) ed era caratterizzata da gesti di dolore scomposti, quali battersi il petto, strapparsi i capelli e dilaniarsi le guance.”

²⁴ “La nenia latine n’a jamais eu son Simonide.”

DUTSCH, Dorota. *Nenia: gender, genre, and lament in ancient rome*. In *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Edited by Ann Sutter, Oxford University Press. 2008

ÉSQUILO. *Suplicantes*. Estudo introdutório, tradução do grego e notas Carlos A. Martins de Jesus, 2012

FERREIRA, Luísa de Nazaré. *Mobilidade poética na Grécia Antiga: uma leitura da obra de Simónides*. Impressão da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 4ª edição, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000

HABINEK, Thomas. *The world of Roman song. From ritualized speech to social order*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London, 2005

HERESCU, N.I. “Catulle, 3 Um écho des nénies dans la littérature.” in: *Revue des Études latines*. tomo 25, Paris, Les Belles Lettres, 1947, pp.74-76

HOMERO. *Iliada de Homero*. Vol. I e II. Introdução e organização de Trajano Vieira. Tradução de Haroldo de Campos. Benvirá, São Paulo, 2010

JAEGER, Werner. *Paidéia, A Formação do Homem Grego*. 4ª ed. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTINO, Ernesto de. *Morte e pianto rituale. Dal lamento fúnebre antico al pianto di Maria*. Nuova edizione, 2000

MIRMONT, H. de la Ville de. *Études sur l'acienne poésie latine*. Albert Fontemoing éditeur, Paris, 1903

NOBILI, Cecilia. *Omero e l'elegia trenodica*. in: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Volume LIX – Fascicolo III, Settembre-Dicembre, 2006. Disponível em www.ledonline.it/acme

ROMILLY, Jacqueline de. *Compêndio de literatura grega*. Edições 70, Lisboa, 2011

SILVA, Frederico de Sousa. *Apocolocintose do divino Cláudio. Tradução, notas e comentários*. Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008

RUY, Maria Lucilia. *De verborum significatu: análise e tradução*. vol. 1 Tese de doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012

