

# Principia XXXIX

Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais  
Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Ano 22, 2019



2019

**Reitor**

Ruy Garcia Marques

**Vice-Reitora**

Maria Georgina Muniz Washington

Sub-Reitoria de Ensino (SR1): Tania Maria de Castro Carvalho Netto

Sub-Reitoria de Pesquisa (SR2): Egberto Gaspar de Moura

Sub-Reitoria de Extensão (SR3): Elaine Ferreira Torres

**Diretor do Centro de Educação e Humanidades**

Lincoln Tavares Silva

**Direção do Instituto de Letras**

Magali dos Santos Moura e Nabil Araújo de Souza

**Chefia do Departamento de Letras Clássicas e Orientais**

Elisa Figueira de Souza Corrêa e Márcia Regina de Faria da Silva

# Principia XXXIX

Rio de Janeiro, 2019

**Principia**

Rio de Janeiro, n. 39, jul-dez, 2019.

Publicação semestral do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

e-ISSN 2358-7326 | ISSN: 1415-6881

**Editora-Chefe**

Elisa Figueira de Souza Corrêa

**Editora Assistente**

Márcia Regina de Faria da Silva

**Conselho Editorial**

Amós Coêlho da Silva

Dulcileide Virginio do Nascimento Braga

Eduardo da Silva de Freitas

Elisa Costa Brandão de Carvalho

Elisa Massae Sasaki

Fernanda Lemos de Lima

Francisco de Assis Florêncio

Isabel Arco Verde Santos

Janete da Silva Oliveira

Luciene de Lima Oliveira

Luiz Fernando Dias Pita

Márcio Luiz Moitinha Ribeiro

Marco Antônio Abrantes de Barros

Pedro Ivo Zaccur Leal

Satomi Takano Kitahara

**Endereço para correspondência**

Departamento de Letras Clássicas e Orientais - Instituto de Letras

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

R. São Francisco Xavier, 524.

Campus Maracanã, Pavilhão João Lira Filho, 11º andar, sala 11.026, Bloco B.

Rio de Janeiro - RJ

CEP 20.550-900

e-mail: revista.principia.uerj@gmail.com

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/index>

## SUMÁRIO

Apresentação .....	7
Υπο τας φίλυρας / Sob as tílias <i>Panagiotis Douros &amp; Fernanda Lemos de Lima</i> .....	9
O problema da <i>hybris</i> na filosofia grega antiga <i>Fábio Candido dos Santos</i> .....	15
O sincretismo religioso no romance grego de aventuras <b>Os Efésios</b> <i>Elisa Costa Brandão de Carvalho</i> .....	27
A noção de <i>pietas</i> nas práticas religiosas de <b>Rudens</b> <i>Fellipe Duarte da Silva Alves de Souza &amp; Fernanda Messeder Moura</i> .....	33
<i>In signis risum</i> <i>Amós Côelho da Silva</i> .....	47
Práticas educativas e escolares na Roma Antiga <i>Elisa Figueira de Souza Corrêa</i> .....	61
Elegia: Propércio, Tibulo e Ovídio <i>José Rodrigues Seabra Filho</i> .....	71
A Elegia 1,19 de Tibulo, amor e morte <i>Marco Antonio Abrantes de Barros Godoi</i> .....	77
O latim humanista em Portugal: uma discussão introdutória sobre o poema <b>De exilio suo</b> de Diogo Pires <i>Álvaro Alfredo Bragança Júnior</i> .....	83



## APRESENTAÇÃO

É com grande prazer que trazemos às mãos de nossos leitores mais um número da Revista Principia.

Esta edição inicia-se com uma bela homenagem ao poeta grego Romos Filiras, pelo Prof. Panagiotis Douros, do instituto responsável pelo Festival de Atenas e Epidauro. Para os que não lêem em grego moderno, o texto vem seguido de tradução da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Lemos de Lima (UERJ).

O segundo texto deste volume é um artigo do Prof. Dr. Fábio Cândido dos Santos (Fac. Integradas Hélio Alonso), sobre o problema da *hybris* (desmedida), conforme tratado pelos icônicos filósofos Platão, Aristóteles e Heráclito. Questão já muito debatida, o artigo traz, contudo, o tema organizado e resumido de modo bastante didático e útil aos que se introduzem no tema.

Em seguida, há dois artigos sobre as práticas religiosas na Antiguidade: o primeiro, da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elisa Costa Brandão de Carvalho (UERJ), apresenta algumas das principais divindades e características, conforme retratadas no romance **Os Efésios**, de Xenofonte de Éfeso. O segundo, do mestrando Felipe Duarte da Silva Alves de Souza (bolsista CAPES) e sua orientadora, a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Messeder Moura (UFRJ), disserta sobre a comédia *Rudens*, de Plauto, obra cuja ação é permeada pela religiosidade romana, em especial, do culto público. A dupla debruça-se sobre o conceito de *pietas*, usando-o para uma análise histórico-literária de fatos pertinentes para o estudo da prática religiosa, que é elemento essencial da cidadania romana coletiva.

O quinto artigo desta edição, do Prof. Dr. Amós Côelho da Silva (UERJ), segue olhando para a obra de Plauto e observando como este se apropriou de elementos gregos em suas peças, fato que ajudou a consolidar a ponte entre essas duas culturas.

O sexto artigo, de minha própria autoria, também caminha sobre essa ponte greco-romana. Continuando na mesma linha de artigo anteriormente publicado, em busca das bases de nossa educação moderna e ocidental, este artigo faz um recorte na História da Educação na Roma Antiga, considerando-se especialmente a influência da cultura e educação grega através de dois de seus primeiros educadores, Lívio Andrônico e Quinto Ênio, e da literatura grega clássica.

Na sequência, oferecemos a leitura de dois artigos que trazem como tema principal as elegias romanas. No primeiro, o Prof. Dr. José Rodrigues Seabra Filho (USP) dá uma aula sobre os aspectos da elegia, composição lírica originária da Grécia e explorada por poetas romanos da antiguidade. O texto ressalta o grande valor de toda essa produção literária, tanto pelos temas, como também pelos dísticos elegíacos de grande perfeição formal – o que os transformou hoje em valiosos documentos para estudiosos da cultura clássica e do latim. No segundo, o Prof. Me. Marco Antônio Abrantes de Barros Godoi (UERJ) mostra como Tibulo, em seu jogo discursivo elegístico, constrói a imagem do amor que transcende a existência e suplanta a morte.

No último texto deste número, o Prof. Dr. Álvaro Alfredo Bragança Jr. (UFRJ/ABRAFIL) nos transporta para a Idade Média portuguesa, onde o poeta humanista Diogo Pires, não apenas criou sua peça artística na língua do Lácio, mas também fez deste um elemento de denúncia social de uma época.

Desejamos a todos uma boa leitura.

Elisa Figueira de Souza Corrêa  
Editora-chefe da **Principia XXXIX**



## ΥΠΟ ΤΑΣ ΦΙΛΥΡΑΣ<sup>1</sup>

Παναιώτης Δούρος / Panagiotis Douros\*  
(Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου / Festival de Atenas e Epidaurou)

**ΠΕΡΙΛΗΨΗ:** Την Τετάρτη, 9 Σεπτέμβρη 1942, στην καρδιά της γερμανικής κατοχής, αφήνει την τελευταία του πνοή στην Αθήνα ο Ρώμος Φιλύρας, ο έλληνας «Ρεμπώ» των καταραμένων ποιητών. Νικημένος από την σύφιλη, είχε αποσυρθεί οικειοθελώς στο Δρομοκαΐτειο Νοσοκομείο το 1927, όπου και έγραψε το μεγαλύτερο τμήμα του έργου του.

Ο κατά κόσμον Ιωάννης (Γιάγκος) Β. Οικονομόπουλος με καταγωγή από το Κιάτο ανήκει στους σημαντικούς νεορομαντικούς ποιητές του μεσοπολέμου. Πολέμησε με τον βαθμό του υπολοχαγού στους βαλκανικούς πολέμους στη Μακεδονία και την Ήπειρο, όπου έπαθε κρυοπαγήματα. Αποτάχθηκε το 1924, λόγω ανίατης αφροδίσιας πάθησης.

Παρά τα σοβαρά ψυχικά προβλήματα από την εξέλιξη της νόσου, καταφέρνει μέσω των γραπτών του να μεταδώσει τα συναισθήματά του με άμεσα αντιληπτό τρόπο. Εξυμνεί την ομορφιά της φύσης και της γυναίκας και προσπάθησε να συλλάβει και να μεταδώσει μια ιδανική εικόνα τους.

Ποιες ήταν άραγε οι τελευταίες του έγνοιες και παραστάσεις στο δωμάτιο του ιδρύματος; Τι στοίχειωσε τον ταραγμένο του νου και ποιες «κύκνειες» αισθήσεις ξύπνησαν στο τραγικό του τέλος; Ποιες ήταν οι αναφορές και οι πηγές του;

Ένα μικρό διήγημα, ελάχιστος φόρος τιμής για τον Έλληνα ποιητή Ρεμπώ και την παραχώδη του ζωή σε σχέση με το «μεγάλωμα» της χώρας μας μέσα από τους πολέμους που έζησε και φαντάστηκε.

**ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ:** Ποίηση, Πόλεμος, Ρώμος Φιλύρας

**RESUMO:** Na quarta-feira, 9 de setembro de 1942, no coração da ocupação alemã, Romos Filiras, o “Rimbaud” grego dos poetas amaldiçoados, dá seu último suspiro em Atenas. Derrotado pela sífilis, ele se internou voluntariamente, no Hospital Dromokaitio em 1927, onde escreveu a maior parte de seu trabalho.

O mundialmente famoso Ioánnis (Yagos) II. Economopoulos, originalmente de Kiato, pertence ao grupo dos importantes poetas neorromânticos do período entre guerras. Ele lutou como tenente nas guerras dos Balcãs, na Macedônia, e em Épiro, onde sofreu uma hipotermia. Em 1924, foi internado por causa de uma doença venérea incurável.

Apesar dos sérios problemas psiquiátricos no decurso da doença, consegue transmitir suas emoções através de seus escritos de uma maneira diretamente perceptível. Ele glorifica a beleza da natureza e da mulher, buscando capturar e transmitir uma imagem ideal delas.

Quais foram suas últimas preocupações e performances nos quartos do sanatório? O que assombrava sua mente perturbada e como os “cisnes” despertavam seus sentidos para seu trágico fim? Quais foram suas referências e fontes?

<sup>1</sup> Cf. **Sob as Tílias**, versão traduzida deste texto, em seguida.

\* E-mail: panagiotis\_douros@yahoo.gr

Uma história curta, uma pequena homenagem ao poeta Rimbaud grego e sua vida agitada em relação ao “crescimento” de nosso país através das guerras que ele viveu e imaginou.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia neo-helênica; guerra; Romos Filiras

Φλέγεται... Ο πυρετός, η παλλιαρώστια της Μοσχούλας (τ' αντίδωρο του έρωτα όπως το βάπτισε), τον τρώει εν γνώσει του. Το κρεβάτι κάθιδρο τον πνίγει στην σκουριά του, νεκροκρέβατο στους ελαιώνες του Δρομοκαΐτειου που ο ίδιος διάλεξε για τελευταίο του θρονί. Μες στην κατοχή με κείνα τα ακαταλαβίστικα τα κέλτικα στις 9 Σεπτέμβρη 1942. Την τελευταία του Τετάρτη.

Πόλεμος ξανά στην μικρή του ζήση, παγκόσμιος κι αυτός, μα εντός του ο μεγάλος πόλεμος είναι πάνω στο Μπέλες και στα λαγούμια του Ρούπελ, είκοσι πέντε χρόνια τουλάχιστον πίσω στους βαλκανικούς, όταν ανθυπολοχαγός και νεαρό ξεπεταρούδι γίνεται μεμιάς ο ήρωας της αρχοντομάνας του.

Είκοσι μέρες από το Κιάτο στα ελληνοβουλγαρικά σύνορα, είκοσι μέρες θυμάται να διαβάξει συνεχώς τον Μακρυγιάννη και τον Ξεπεσμένο Δερβίση του Παπαδιαμάντη, στριμωγμένος στον καρβουνιάρη σε μια διαδρομή που τον βγάζει κατευθείαν στο '21. Ρουφά τα λόγια του Στρατηγού, κοιμάται με το νου του στην Αλωνίσταινα, το χωριό του παππού του, άλλος Θόδωρος κι αυτός από τα ένδοξα μέρη. Ξενίτης στο Κιάτο από έρωτα, του έλεγε στα μικράτα του πως στο χωριό τους ακόμη φαίνεται στο βράχο η θωριά του Γέρου, του Κολοκοτρώνη... Τρεις πόλεμοι στο μυαλό του που φοράνε όλοι τους μια λερή φουστανέλα.

Στα βαριά κρυσπαγήματα στο οχυρό Ιστίμπεη το Φλεβάρη του '16 βάζει προσάναμμα το εξώφυλλο από τα Απομνημονεύματα. Το θυμάται σαν τώρα, μόνο που στις σπίθες ακούει πια τον παππού του έφηβο, ξεπηδά ολόιδιος ξεπατικωτούρα, πάντα με φουστανέλα: *προχώρα, μας θέλει ο Γέρος στο καστρί. Οι Οικονομοπουλαίοι δεν κιτεύουν.*

Αίφνης το δωμάτιο στο νοσοκομείο γεμίζει κλαρίνα και πλατάνια, ο άλλος του παππούς, ο Γιάγκος από το Ντερβένι, σέρνει μπροστά του χορό με κλάμα, το τσάμικο του Οσμάν Τάκα. Ο Γιάγκος τον προστάζει στ' αρβανίτικα: *Ντάλε! Ντάλε! Τιε σίτζι νιερ ντουφέκ Καραϊσκάκιτ (Στάσου! Στάσου! Να ιδείς μια φορά ντουφέκι του Καραϊσκάκη).* Ζυγίζεται ανάμεσα στους δυο πάππους του, στριφογυρνά με λύσσα στο σιδερένιο κρεβάτι που μοιάζει με ράντζο εκστρατείας, μέχρι που επιλέγει το μαντήλι του Γιάγκου και ακολουθεί αργά τα βήματα στον κυκλικό χορό. Βρέχει στο λήθαργό του, ο ιδρώτας που τον λούζει από το σύγκρυο, ο τσάμικος στην ανηφόρα, οι δυο παππούδες, τα κυπαρίσσια της Καρύταινας και η θωριά του θρυλικού καπετάνιου που λικνίζεται στις πέτρες.

Ιερή τρέλα μονολογεί με σοβαρότητα, η γνωμάτευση στα πόδια του κρεβατιού γραμμένη και στα γαλλικά με καλλιγραφία. Μια γλυκερή μορφή του το θυμίζει συνθηματικά κάθε φορά που την ρωτά πως πάει.

Σήμερα όμως η ένεση της νοσοκόμας μοιάζει βόλι που τον ρίχνει κατάχαμα, σφαίρα στο ταλαιπωρημένο από τη σύφιλη κορμί του, σφαδάζει στα χέρια της λευκοντυμένης γυναίκας μιλώντας της παπαδιαμάντικα «*μπου ντουρνιά τσαρκ φιλέκ*» (ο κόσμος είναι σφαίρα και γυρίζει). Ξεπεσμένος κι αυτός, από έρωτα, δέχεται τα χάρδια της στο μέτωπο και ψελλίζει ανακουφισμένος: *των αγγέλων χαρμονή.*

Τρεις πόλεμοι στα μάτια του, σαν πολλοί και ένας συνάμα, από το Ρούπελ στην Καρύταινα, στα στενά του Πειραιά και στους Λόφους του Χαϊδαρίου με τις φλαμουριές, στο ίδρυμα των ξεπεσμένων ψυχών. Μπερδεύεται που ανήκει, πάντα στο τέλος όμως η

εικόνα που επιλέγει είναι ο ίδιος ως περήφανος Αρκάς σ' αρματολίκια και καπετανάτα, όπως τον έντυνε μικρό η μάνα του στο Κιάτο με τις παλάσκες και το πορφυρό μεταξένιο φάριο. Μαλακώνει και άλλο, ένα νέο τρύπημα διαδέχεται την προηγούμενη ένεση, βυθίζεται σε άλλα χέρια τραχιά αυτή την φορά, είναι οι παππούδες του στα νιάτα τους που συνομιλούν με την ιστορία. Ζωντανεύουν τα πορτραίτα των ηρώων από την σχολική τάξη, ζωντανεύουν οι αφηγήσεις των επισήμων περί Θεού των Ελλήνων, της μάνας του τα παραμύθια, στα αυτιά του ακούγεται ο αέρας από τα πλατανόφυλλα και τα κλείστρα από τα καρυοφύλια.

Στου Γέρου την ποδιά βγάζει την ξιφολόγχη από το ντουφέκι, την εναποθέτει ευλαβικά μαζί με την εντολή επιστράτευσης και το κολοβό βιβλίο του Παπαδιαμάντη. Παίρνει όμως αντίδωρο ένα άνθος ελλέβορου του ανατολικού, γλυκιά στερνή μεταλαβιά. Ο αρβανίτης παππούς του έλεγε πως γιατρεύει την μανία των σαλών. Γιατρικό πολύτιμο από το Μαίναλο, διαλεγμένο στο κοφίνι και ξερό από τον αέρα του χωριού τους. Ανθός από τις «ρίζες» του, αρώματα και ασπάδα του πέτρινου αρχοντικού τους που στην επανάσταση φιλοξένησε δυο φορές την οικογένεια του Κολοκοτρώνη ερχόμενη από την Ζάκυνθο. Μια οικογένεια όλο Ελλάδα, μια Ελλάδα όλο πολέμους, όλοι οι πόλεμοι ένα δαφνόφυλλο! Η τελευταία μυρωδιά που τρύπωσε στα ρουθούνια του από τον κήπο λίγο πριν το σεντόνι καλύψει τα μάτια του.

Το χέρι του έχει κλειδώσει το τελευταίο του γραπτό :

*Κάνω γκάφες τη μιά πάνω στην άλλη! Ο Θεός, ο τα πάντα επισκοπών, με βλέπει από το θρόνο του -έναν παλιοτενεκέ του πετρελαίου- και μου κάνει νεύμα να πλησιάσω.  
-Άκουσε να σου πω, μου λέει αγέρωχος κι οργίλος...Πρέπει να μάθεις να φέρεσαι. Σου δίνω δυό μέρες καιρό.  
-Τι πρέπει, αν επιτρέπει η παντοδυναμία σου, να κάνω σε δυό μέρες;  
-Να μη μας περνάς για τρελούς!<sup>2</sup>*

Στο πίσω μέρος του σιγαρόχαρτου κανείς δεν πρόσεξε την απάντησή του, στον Θεό του, με την φράση του Κολοκοτρώνη “*αν δεν είμεθα τρελοί, δεν εκάναμεν την επανάσταση*”.

### **Βιβλιογραφία:**

Ρώμος Φιλύρας. Απόσπασμα διηγήματος του Ρώμου Φιλύρα, (Ιωάννης (Γιάγκος) Β. Οικονομόπουλος, Κιάτο 1888–Δρομοκαΐτειο 9/9/1942).

\_\_\_\_\_. *Ποιήματα. Άπαντα τα ευρεθέντα, “Σημείωμα των επιμελητών”*

Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2013.

<sup>2</sup> Απόσπασμα διηγήματος του Ρώμου Φιλύρα, (Ιωάννης (Γιάγκος) Β. Οικονομόπουλος, Κιάτο 1888–Δρομοκαΐτειο 9/9/1942).

## SOB AS TÍLIAS

Panagiotis Douros  
(Festival de Atenas e Epidauró)  
Tradução e notas de Fernanda Lemos de Lima\*  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Queima... a febre, a velha doença de Moschyla (o seu “pão bento” de amor como ele batizou), o come conscientemente. A cama banhada de suor o sufoca em sua ferrugem, um leito mortuário nos olivais de Dromokaítio que ele próprio escolheu para seu último trono. Durante a ocupação, com aquele incompreensível celta, em 9 de setembro de 1942. A sua última quarta-feira.

Uma guerra novamente em sua pequena existência, essa também mundial, mas dentro dele, a grande guerra está acima, em Beles e nas trincheiras de Rubel, ao menos vinte e cinco anos atrás nos Bálcãs, quando um alferes jovem e inexperiente se torna, num instante, o herói de sua nobre terra.

Vinte dias de Kiato até a fronteira heleno-búlgara, vinte dias, ele se lembra de ter lido constantemente Makrigiannis e o Decadente Dervise de Papadiamantis, amontoados no carvoeiro, em uma viagem que o leva direto ao 21°. Sorve as palavras do general, dorme com o seu pensamento em Alonistena, a vila de seu avô, outro Thodóros e ele também de um dos lugares gloriosos. Hospedeiro em Kiáto, por amor, contou a ele em sua infância como no vilarejo deles ainda aparecia no penhasco um ar do Velho, do Kolokotronis... Três guerras na sua cabeça que vestiam todas elas um saiote encardido .

Nos pesados congelamentos no forte Istimbei, em fevereiro de 16, a capa das As memórias lança acendelhas. Ele o lembra como se fosse hoje, apenas porque nas faíscas já ouve o avô do adolescente, brotou um decalque igualzinho, sempre com saiote: Segue, o Velho nos quer no castelo. *Os Ikonopouléos não se acovardam.*

Repentinamente, o quarto do hospital se enche de clarins e plátanos, seu outro avô, o Yiákos de Deverni, puxa para frente dele uma dança com choro, o tsámiko<sup>3</sup> do Osman Táka. O Yiákos o ordenava em albanês: *Ντάλε! Ντάλε! Τιε σίτζι νιερ ντουφέκ Καραισκάκιτ* (Páre!Pare! Veja uma vez a espingarda de Karaiskákis). Ele pesa entre os dois avós, revira-se com raiva na cama de metal que parece com o rancho de campanha, até que escolhe o lenço de Yiákos e segue vagarosamente os passos na dança circular. Chove em sua letargia, o suor dos calafrios que o banha, o tsámiko na escalada, os dois avós, os ciprestes de Karytena e o conto do lendário capitão que se pendurava nas rochas.

Loucura sagrada monologada com seriedade, o parecer escrito aos pés da cama também em francês com caligrafia. Uma doce forma sua lembra isso, como uma convenção, cada vez que pergunta a ela como vai.

Mas hoje a injeção da enfermeira parece um projétil que o joga no chão, no seu sofrido corpo pela sífilis, é abatido às mãos da mulher vestida de branco, recitando os versos da Papadiamântika : *μπου ντουνιά τσαρκ φιλέκ* ( *o mundo é esfera e gira*). Ele, também esgotado por amor, aceita as carícias dela na testa e murmura aliviado: *harmonia dos anjos.*

\* E-mail: fernandalimagr@gmail.com

<sup>3</sup> NT: Tipo de música e de dança típica em grupo. Para ouvir a música, cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=smaiCY7Hbww>>.

Três guerras em seus olhos, como muitas e uma de cada vez, de Rupel à Karytena, aos estreitos de Pireus e às colinas de Haidari com as túlias, à instituição de almas párias. Confunde-se a que lugar pertence, entretanto, no fim sempre a imagem que escolhe é o mesmo como o orgulhoso Arkás em bando de resistência armada e capitânicas, como o vestia sua mãe, quando pequeno em Kiato, com cartucheiras com o fário<sup>4</sup> de seda púrpura. Mais uma vez ele esmaece, uma nova perfuração sucede a injeção anterior, afunda-se em outras mãos, ásperas dessa vez, são os seus avôs na juventude deles, que conversam com a história. Ganham vido os retratos dos heróis da sala de aula, ganham vida as narrativas oficiais sobre o Deus dos helenos, dos contos de fadas de sua mãe, em seus ouvidos, é escutado o ar que vem das folhas dos plátanos e os obturadores das espingardas.

Na encosta do Velho, saca a baioneta da espingarda, recoloca-a piedosamente junto com a farda de recrutamento e do livro mutilado de Papadimantis. Toma entretanto, como pão bento, uma flor de heléboro oriental, última doce comunhão. O vovô Arvanitis disse a ele como tratava a loucura dos atormentados. Remédio precioso de Ménalo, escolhido no cesto e seco pelo vento de seus vilarejos. Flor de suas “raízes”, perfumes e amargor da nobreza pétrea deles, que na revolução hospedaram duas vezes a família de Kolokotronis vinda de Zákynthos. Uma família toda Grécia, uma Grécia toda guerras, todas as guerras uma folha de louro! O último aroma que perfurou suas narinas vindo do jardim, um pouco antes do lençol esconder seus olhos. Sua mão havia guardado seu último escrito:

*Cometo gafes uma atrás da outra! Deus, o que tudo observa, me vê de seus trono – um velho latão de óleo – e me acena para me aproximar.*

*- ouça o que digo a você, dizem que sou orgulhoso e irascível... É preciso aprender a se comportar. Eu dou dois dias de prazo a você.*

*- O que é preciso, se a sua onipotência permite, fazer em dois dias?*

*- Não nos tomar como loucos! <sup>5</sup>*

Na parte de traz do maço de cigarros, ninguém prestou atenção em sua resposta, ao seu Deus, com a frase do Kolokotronis, “*se eu não fosse louco, não teria feito a revolução*”.

<sup>4</sup> Tipo de chapéu que compõe os trajes tracionais masculinos gregos.

<sup>5</sup> Απόσπασμα διηγήματος του Ρώμου Φιλύρα, (Ιωάννης (Γιάγκος) Β. Οικονομόπουλος, Κιάτο 1888–Δρομοκαϊτειο 9/9/1942).



## O PROBLEMA DA *HYBRIS* NA FILOSOFIA GREGA ANTIGA

Fábio Candido dos Santos\*  
(Faculdades Integradas Hélio Alonso)

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é o de mostrar como a filosofia grega antiga tratou do fenômeno humano da *hybris* – a desmedida – a partir das considerações de Platão, Aristóteles e Heráclito, pensadores que se debruçaram sobre a questão. Nesta perspectiva, serão apresentadas as noções por meio das quais cada um dos filósofos supracitados combateu o problema, partindo da apresentação de um *métron* natural (*physei*) – uma medida – que pudesse extinguir a *hybris* e ser tomada como critério ontológico da ação do homem em geral.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Hybris; métron; mesótēs; lógos; homologeîn.*

## THE PROBLEM OF *HYBRIS* IN ANCIENT GREEK PHILOSOPHY

**ABSTRACT:** The purpose of this paper is to show how ancient Greek philosophy dealt with the human phenomenon of *hybris* – the *démesure* – from the considerations of Plato, Aristotle and Heraclitus, thinkers who have addressed the issue. In this perspective, the notions by which each of the above-mentioned philosophers countered the problem will be presented, starting from the presentation of a natural *métron* (*physei*) – a measure – that could extinguish *hybris* and be taken as an ontological criterion of man's action in general.

**KEYWORDS:** *Hybris; métron; mesótēs; lógos; homologeîn.*

### 1. A PROVENIÊNCIA FILOSÓFICA DA QUESTÃO DA *HYBRIS*<sup>1</sup>

A filosofia grega antiga herda da tradição mítica a crença na existência de uma ordem que governa e dispõe o real. Na época de Homero e Hesíodo – para citar apenas

---

\* E-mail: fahbio@msn.com

<sup>1</sup> Polissêmico, como ficará claro ao longo deste artigo, o termo *hybris*, contudo, remete a um núcleo semântico e filosófico – a noção de desmedida – que amarra e organiza todos as versões do fenômeno, mesmo que esta constatação se dê apenas indiretamente. É o que se pode depreender das possibilidades expostas para a *hybris* no verbete dedicado à palavra no Léxico greco-inglês de Liddell e Scott. Entre as versões apresentadas – sempre ligadas às obras nas quais ocorrem – estão (1) “*violência arbitrária* emergindo do orgulho da força ou da paixão, insolência; (2) “*Luxúria*”, “*indecência*”, “*violência animal*”, “*ultraje*”, “*violação*”, “*estupro*”; (3) “*No direito [law], um termo cobrindo todas as mais sérias injúrias [injuries] feitas a uma pessoa*”. Cf. LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A greek-english lexicon*. Oxford, Clarendon Press: 1996, p. 1841. Grifos dos autores.

os maiores poetas helênicos – acreditava-se que esta configuração era dada pelos deuses, que, como se sabe, não criavam, limitando-se, todavia, a organizar o *kósmos* e a guardar sua ordem, punindo tudo aquilo que a ameaçasse. A sentença de Anaximandro, preservada por Simplicio, na *Física*<sup>2</sup>, e tida como o mais antigo escrito filosófico, exemplifica com precisão esse legado mítico apropriado pelo pensamento filosófico:

Princípio dos seres... Ele disse (que era) o ilimitado... Pois donde a geração é para os seres, é para onde também a corrupção se gera segundo o necessário; pois concedem eles mesmos justiça e deferência uns aos outros pela injustiça, segundo a ordenação do tempo.

Assim como nos textos de Hesíodo e Homero, as primeiras considerações filosóficas giravam em torno da ideia de ordem e de harmonia, que transcendem e organizam os entes, provendo-lhes o ser e o não-ser. No fragmento de Anaximandro, encontram-se, com efeito, as míticas noções de *dikē* e *adikía*, que dizem respeito à manutenção daquela estrutura, além das ideias de *arché*, o princípio ou a origem, e de *Chrónou*, o tempo, como o ordenador daquela configuração ontológica. O que diferencia mito e filosofia, contudo, é fato de à crença nos deuses como fundamento se seguir a busca por uma *arché* cuja descoberta possibilitaria o desvelamento da ordem que dispõe o mundo aos olhos do homem. A ideia de ordem e harmonia transcendente, ou seja, de existência de um fundamento último do real, contudo, permanece e só se “resolve” com a metafísica de Platão e de Aristóteles.

Nesta perspectiva, o problema da oposição entre *métron*<sup>3</sup> e *hybris* não se modifica, sendo apropriado pela filosofia, embora sem as tintas morais ou jurídicas encontradas entre os poetas antigos. *Métron* será entendido pela filosofia de duas formas. A primeira diz respeito à ordenação do real e a segunda a cada ente especificamente, ligado, ontologicamente, àquela. A medida da realidade é sua ordem, ao passo que cada ente, ao se ligar a ela, deve, obrigatoriamente, cuidar da sua própria, entendida como o seu ser, “doador”, a propósito, por aquela estrutura transcendente. Entre o *métron* da realidade do real e o dos entes, há, porém, uma ponte, que será discutida principalmente por Heráclito. A *hybris*, com efeito, nada será além da negligência com a transcendência e, assim, com o próprio ser daquele que a realiza. No caso específico do homem – o *lógos*, aquele caráter que o diferencia dos demais entes.

Se no discurso mítico a questão apresentava um viés essencialmente moral que transbordava para outras áreas, na filosofia ganha contornos ontológicos e, assim, se apresenta como a origem de todas as outras perspectivas precedentes. Quando, por exemplo, Platão fala em metafísica, alude a uma instância transcendente que governa o mundo, provendo-lhe a medida, ou seja, o *métron*, cujo acesso deve ser feito por meio do *lógos*, a medida – o ser – do homem. O oposto para o filósofo, ou seja, pautar-se pelos prazeres dos sentidos, seria deixar-se dominar pela *hybris* e afastar-se daquilo que é essencialmente próprio do homem. No *Filebo*, Platão faz Protarco defender justamente essa ideia: “pois não se encontraria, segundo penso, nada mais naturalmente *desmedido*

<sup>2</sup> *Física*, 24, 13. Cf. HERÁCLITO. *Fragments contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. São Paulo, Odysseus, 2012.

<sup>3</sup> A palavra *métron* traz menos dificuldades de tradução que *hybris*, tradicionalmente oposta àquela, uma vez que menos rica em significados. Basicamente, pode-se dizer que *métron* remete a algo a partir do qual algo é medido, ou seja, a medida ou mesmo ao que é medido (especialmente). No entanto, no verbete dedicado ao vocábulo do Léxico greco-inglês de Liddell e Scott, há uma versão que se mostra mais fundamental e condizente com o que se discute neste artigo: medida no sentido de “limite”, ou seja, aquilo que não pode ser ultrapassado. Cf. LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A greek-english lexicon*. Oxford, Clarendon Press: 1996, p. 1123.

(*ametrōteron*) que o prazer e alegrias excessivas, nem nada mais *comedido* (*emmetrōteron*) que a inteligência e o conhecimento”<sup>4</sup>. De fato, a questão da relação dicotômica entre *métron* e *hybris* perpassa todo o pensamento grego na medida em que busca determinar o ser do homem a partir do Ser entendido como o *métron*, ou seja, a realidade do real. Desta forma, a pergunta pela medida e pela desmedida se constitui, com efeito, como a indagação que motivou o desenvolvimento do pensamento filosófico grego: *o que é o Ser?*

Entre os filósofos gregos, a questão da *hybris* é tematizada mais profundamente por Heráclito, Platão e Aristóteles, que, com efeito, se dividiram quanto à abordagem do problema. Enquanto Heráclito explorou a questão de um ponto de vista essencialmente ontológico-cosmológico, Platão e Aristóteles a entenderam primordialmente de maneira psicológica, ética e política, encontrando na *hybris* o fundamento das paixões e a principal ameaça a um padrão lógico para a ação. No fundo, e apesar das perspectivas distintas, o conceito de *lógos* atravessa e estrutura as considerações dos três pensadores acerca do *métron* e de sua possibilidade de ruptura: *hybris*.

## 2. PLATÃO

A análise de Platão sobre o problema da *hybris* se concentra no *Fedro* e nas *Leis*, derradeira obra do filósofo ateniense. A questão ainda pode ser identificada em outros trabalhos do mestre de Sócrates, como no *Crítias*<sup>5</sup>, mas apenas nas duas obras supracitadas é possível observar com profundidade a amplitude da questão no pensamento de Platão.

No *Fedro*, e ao investigar a natureza do amor, Platão mostra, dicotomicamente, e como é característico de sua filosofia, que o homem é governando por dois princípios. Um é o desejo do prazer e o outro, o do bem, fundado no *lógos*. O caráter humano oscila de acordo com a predominância de um dos dois na alma: “quando prevalece o gosto racional do bem e esse nos dirige”, explica Platão, “recebe o nome de *sōphrosynē*<sup>6</sup>; porém, quando é o gosto irracional que nos arrasta para os prazeres, e impera em nós, *hybris* é o nome dado a tal governo”<sup>7</sup>. A *hybris*, com efeito, nada mais é do que o desrespeito humano à sua própria estrutura ontológica – o exercício do *lógos* – na sucumbência ao poder e à sedução dos prazeres.

<sup>4</sup> *Filebo*, 65d.

<sup>5</sup> Platão, no *Crítias*, se limita a tentar recuperar o sentido mítico-religioso ao interpretar a Guerra do Peloponeso por meio do mecanismo de castigo da *hybris*, afastando-se do aspecto filosófico que só será abordado nas *Leis* e no *Fedro*. Cf. CASAS, Javier Picón. La Noción de “Hybris” en el Critias de Platón. *Areté – Revista de Filosofía*, Salamanca, Vol. XX, Nº 1, p. 76, 2008.

<sup>6</sup> A noção de *sōphrosynē* aparece contraposta à de *hybris* nesta passagem e se mostra como uma “alternativa” à ideia de *métron*. Liddell e Scott entendem a *sōphrosynē* como oposta à *hybris* no sentido de luxúria ou indecência – exatamente o que Platão ambicionava no trecho em questão. No verbete dedicado à *sōphrosynē*, ampliam a noção ao encontrarem nela os sentidos de (1) “retidão [soudness of mind] prudência, discrição [discretion]”, “sanidade (em oposição à *manía*)”; (2) “moderação nos desejos sensuais, autocontrole e temperança”; (3) em um sentido político, *uma forma moderada de governo*. Na passagem em questão, na qual a *sōphrosynē* é oposta à *hybris* por Platão, o sentido (2) se mostra mais adequado e realmente próximo a uma ideia de medida enquanto limite, uma vez que moderação e temperança se mostram basicamente como posturas de observância de algo como um meio-termo ou justamedida. Cf. LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A greek-english lexicon*. Oxford, Clarendon Press: 1996, p. 1841 (para o verbe de *hybris* no qual a relação com *sōphrosynē* é tematizada) e p. 1751 (para o verbe de *sōphrosynē*). Grifos dos autores.

<sup>7</sup> *Fedro*, 237e-238a.

De fato, na raiz (filosófica) da *sōphrosynē*, encontra-se o *lógos*, cuja relação é discutida pelo filósofo com mais profundidade no *Górgias*<sup>8</sup> e na *República*<sup>9</sup>, obras tradicionalmente listadas como anteriores ao *Fédro*<sup>10</sup>. Em ambas, a *sōphrosynē* é apresentada como um princípio de autogoverno regulado pelo *lógos* com vistas à *dikaiosynē*, mote, a propósito, da obra máxima do filósofo ateniense. Aqui Platão retoma a tradição mítica ao aproximar uma ideia de medida à de justiça, sendo esta última, com efeito, reflexo da observância daquela. Afinal, o indivíduo temperante é justo, pois segue aquilo que o diferencia dos outros entes, exercendo sua humanidade, isto é, o *lógos*. De acordo com Platão na *República*, “a *sōphrosynē* se assemelha a uma harmonia”<sup>11</sup> e “é uma espécie de ordenação, e ainda o domínio de certos prazeres e desejos”<sup>12</sup>. A *hybris*, ao contrário, se apresenta ao homem como a possibilidade de destruição de seu ser ao fomentar o prazer em lugar do *lógos* na condução de suas ações.

Entretanto, o problema da identificação platônica do *lógos* com o *métron* por meio da *sōphrosynē* encontra-se na rigidez de seu caráter. Para Platão, como já preconizava o “pai” Parmênides, a ênfase sempre recai sobre o espiritual, o metafísico, uma vez que o físico é, em síntese, o erro, a fonte de engano. No *Fédon*, o filósofo, ao tratar da *sōphrosynē*, radicaliza esta posição ao indagar sobre a participação da noção de temperança no caráter do amante da sabedoria: “E a *sōphrosynē*, o que todo mundo chama de temperança: não deixar-se dominar pelos apetites, porém desprezá-los e revelar moderação, não será qualidade apenas das pessoas que em grau eminentíssimo desdenham do corpo e vivem para a filosofia?”<sup>13</sup>.

No livro II das *Leis*, obra na qual revisa muitos pontos de sua primeira utopia política – a *República* –, Platão aponta para uma consequência ao mesmo tempo necessária e nefasta do predomínio da *hybris* nas almas dos indivíduos: “um homem que traga consigo nada além de injustiça e *hybris*: será que eu não consigo te convencer do fato de que quem vive dessa forma não é obviamente *eudáimona* (feliz), mas profundamente infeliz?”<sup>14</sup>. A “felicidade” do homem de Platão é a realização de seu ser, a saber, a orientação pelo *lógos*. Desrespeitar esta regra ontológica é cair em *hybris* e ser, definitivamente, infeliz.

No contexto das *Leis*, o interesse de Platão é no coletivo, pois a obra se constitui, essencialmente, por uma análise dos negócios da *pólis*. Afinal, se os homens não se deixarem levar pelas paixões e, ao contrário, conduzirem-se pelo *lógos*, uma cidade mais harmônica e justa será a consequência imediata desta postura comunitária. Acima de tudo isso, obviamente, figurariam os deuses, ciosos das ações humanas, e sempre dispostos a punir violações do direito. Platão, de fato, não perde a ligação com os antigos e apresenta, ainda nas *Leis*, uma fundamentação religiosa do problema. No Livro IV, e após subverter

---

<sup>8</sup> No *Górgias*, Platão vê a *sōphrosynē* como a principal condição à consecução da *eudaimonia*: “é forçoso que o indivíduo temperante (*sōphrona*), sendo, como vimos, justo (*dikaion*), corajoso e pio, seja protótipo da bondade (*agathón*); o homem bom fará bem e com perfeição tudo o que faz, e quem vive bem e feliz é bem aventurado (*eudaimona*)”. Cf. *Górgias*, 507c.

<sup>9</sup> Na *República*, a *sōphrosynē* mantém sua importância como uma das quatro virtudes de Platão, mas, no que diz respeito a uma hierarquia, cede seu lugar à *dikaiosynē* (justiça), como a virtude mais elevada. Cf. PLATÃO, *República*, 429e-433c.

<sup>10</sup> Cf. ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia. Volume. 1*. Trad. António Borges Coelho, Franco de Sousa e Manuel Patrício. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p. 99.

<sup>11</sup> *A República*, 431e.

<sup>12</sup> *A República*, 430e.

<sup>13</sup> *Fédon*, 68d.

<sup>14</sup> *As Leis*, 661e.

a sentença de Protágoras<sup>15</sup> e defender a tese de que “a divindade é a medida de todas as coisas”<sup>16</sup>, o filósofo enumera as implicações de uma conduta não prudente para a *pólis*:

Aquele que se enche de soberba, [...] e que através desse orgulho associado à juventude e à loucura tem sua alma inflamada pela *hybris*, [...] é abandonado e preterido pelo deus [...] e por seu pavoneamento desatinado mergulha todos na confusão<sup>17</sup>.

O problema da *hybris* no pensamento de Platão é, no fundo, o problema da negligência de uma ordem psicológica – do necessário domínio do *lógos* sobre as paixões – e, por extensão, de sua difusão política, que colocaria a comunidade a perder, pois, se os homens pautassem suas ações por seus prazeres, não haveria possibilidade de formação social sólida e, dessa forma, estaria instalado o caos que poria a perder o próprio homem. Visando a solidificar sua posição, Platão vincula o político ao religioso com o objetivo de reforçar o papel das divindades na observância dos atos individuais e coletivos do homem, exortando-o a manter-se sempre em sua medida, ou seja, no *lógos*.

### 3. ARISTÓTELES

Aristóteles mantém a posição de Platão acerca do problema da *hybris* ao identificar no fenômeno, a exemplo do antigo mestre, uma ameaça à natureza racional do homem. O estagirita, contudo, acentua o aspecto ético da questão e suas implicações políticas a partir de uma discussão mais profunda sobre a formação do homem. Não por acaso a definição de *hybris* de Aristóteles aparece nas *Virtudes e vícios*, obra que compõe os escritos éticos do *Corpus aristotelicum*. De acordo com o estagirita, “*hybris* é a incorreção que faz os homens buscarem prazeres para eles mesmos enquanto leva outros à desgraça”<sup>18</sup>. O fenômeno é visto, como em Platão, em conexão com os prazeres e, assim, distante do *lógos*, devendo ser eliminado para que o homem, em particular, e a comunidade, em geral, possam prosperar.

No livro V da *Política*, o estagirita apresenta a contraposição da *hybris* ao *lógos* de forma direta ao tratar das motivações do ódio e da cólera: “sob sua influência, o ataque se faz mais veemente, pois a paixão não calcula (e é sobretudo a *hybris* que faz os homens se abandonarem aos arrebatamentos dela)”<sup>19</sup>. Ao defender a distinção e a consequente oposição entre *lógos* e *páthos*, Aristóteles entende o fenômeno em questão como uma espécie de desatino que afasta o homem do pensamento e da reflexão. Nesta perspectiva, o estagirita lembra, em outra passagem da mesma obra, que Hipodâmos, supostamente o primeiro não-político a discutir uma forma de constituição, teria defendido a existência de apenas “três tipos de leis porque os fatos delituosos que suscitam ações na justiça são em número de três: — *hybris*, danos e homicídios”<sup>20</sup>. A concepção jurídica do estagirita encontra fundamento na psicológica, uma vez que apenas pessoas “tomadas” pela *hybris* poderiam transgredir regras.

Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles não analisa o fenômeno diretamente, mas deriva, muito provavelmente, a doutrina do *mesótēs*<sup>21</sup>, constituinte da *aretē*, do problema

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *As Leis*, 716c.

<sup>17</sup> *As Leis*, 716a.

<sup>18</sup> *Virtudes e vícios*, 1251a.

<sup>19</sup> *Política*, 1312b25-30.

<sup>20</sup> *Política*, 1268a16-18.

<sup>21</sup> O termo *mesótēs* remete à “posição central” e ao “*medium*, comunicando entre dois extremos”, de acordo com Liddell e Scott, e, desta forma, mostra como, indiretamente, se relaciona ao antagonismo *hybris* –

da *hybris*. No livro II, onde investiga a relação entre *mesótēs* e *aretē* com o objetivo de esclarecer a configuração desta última, afirma que:

a virtude é uma disposição em agir de uma maneira deliberada, consistindo em uma mediedade relativa a nós, racionalmente determinada e como a determinaria o homem prudente. Mas é uma mediedade entre dois vícios, um por excesso e outro por falta; e [é ainda uma mediedade] que em certos vícios esteja abaixo e outros acima do que "é necessário" no domínio das afecções tanto quanto das ações, ao passo que a virtude descobre e escolhe a posição média. É porque na ordem da substância e da definição exprimindo a quiddidade, a virtude é uma mediedade, enquanto na ordem da excelência e do perfeito, é um ápice<sup>22</sup>.

Por mais que não se utilize da palavra *hybris*, Aristóteles sugere que os excessos, ou seja, rupturas com algum tipo de medida, são prejudiciais ao exercício da *aretē* e, por extensão, da possibilidade de realizar adequadamente aquilo que é próprio do homem – o *lógos*. Afinal, agir de acordo com o *lógos* é, no fundo, encontrar-se sempre no meio-termo, isto é, na medida do homem excelente, uma vez que a mediedade é a quiddidade da virtude. Sucumbir ao vício, ao arrebatamento das *páthē*, ao contrário, representaria cair em extremos que levariam a uma vida desmedida e, assim, em desacordo com o *lógos*. Aqui já é possível entrever na filosofia de Aristóteles uma proximidade entre *métron* e *lógos* e *hybris* e *páthos*, que, no fundo, remeteria às especulações dos primeiros pensadores gregos.

No trecho da *Ética* supracitado, Aristóteles reforça, de um ponto de vista estritamente ético, o que já asseverava de uma perspectiva psicológica: a *hybris* é motivada pelos prazeres<sup>23</sup>, que, ao se chocarem com os ditames do *lógos*, impossibilitam a realização da *aretē*, concorrendo para a diminuição ou mesmo a eliminação da “humanidade” do homem. Aristóteles também defende esta configuração no espectro político, como uma passagem do livro IV da *Política*, ainda alusiva à doutrina da *mesótēs*, o demonstra:

Se, com efeito, o que dissemos na *Ética* é exato, a saber, que a vida feliz é aquela que se persegue conforme à virtude, e esta, sem entraves, e que a virtude é uma mediedade, se segue necessariamente que a vida que se mantém no meio termo é a melhor, quero dizer um meio termo que cada indivíduo seja capaz de atingir. E esses mesmos princípios de determinação devem necessariamente também se aplicar à excelência ou à perversão de um estado e de uma constituição, a constituição sendo, de qualquer forma, a vida do estado<sup>24</sup>.

Na maioria das sociedades, ocorre uma polarização entre pobres e ricos. Segundo Aristóteles, estes não aceitam se deixar governar facilmente enquanto aqueles só saberiam servir, originando uma comunidade de servos e senhores – falta e excesso – e não de homens livres, o meio termo entre as duas classes. Para resolver o problema, o estagirita sugere que o governo seja da “classe média”, espécie de personificação da mediedade social, isto é, daqueles cidadãos que não sejam nem ricos nem pobres. De acordo com a teoria do pensador de Estagira, a cidade, para ser boa, deveria, a exemplo do indivíduo, pautar-se pelo governo do meio termo, ou seja, do *métron*.

---

*métron* no sentido em que se apresenta como uma posição de (justa)medida ou mediedade (*métron*) em detrimento do excesso ou da falta (*hybris*). Cf. LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A greek-english lexicon*. Oxford, Clarendon Press: 1996, p. 1108. Grifo dos autores.

<sup>22</sup> *Ética a Nicômaco*, 1107a1-7.

<sup>23</sup> *Ética a Nicômaco*, 1104b9.

<sup>24</sup> *Política*, 1295b.

A teoria da *mesotês* encontra-se no fundo das concepções políticas, éticas e psicológicas de Aristóteles, assentando-se, com efeito, no caráter distintivo do homem – o *lógos*<sup>25</sup> –, que empresta a ele o *métron* para uma boa vida, ou seja, o fundamento de realização da *eudaimonía*. A *hybris*, neste cenário, conspira contra o próprio ser do homem, pondo a perder não apenas o seu caráter individual, mas, sobretudo, a possibilidade de organização coletiva e de seus desdobramentos sociais.

#### 4. HERÁCLITO

Heráclito é o pensador mais antigo a discutir filosoficamente o problema da *hybris* e também aquele no qual se fundamentam as análises posteriores da questão, como as de Platão e de Aristóteles. Diferentemente destes, que reduziram o exame da discussão acerca do fenômeno ao homem, o efésio, contudo, tentou observá-lo ainda mais originariamente, ou seja, a partir da *physis* e do *kósmos*. Apesar de toda a argumentação que depõe contra a interpretação sistematizante dos fragmentos de Heráclito, é possível esboçar uma teoria heraclítica da *hybris*. Pelo menos seis aforismos do efésio tornam o empreendimento possível. São eles o 43, que apresenta explicitamente o posicionamento de Heráclito acerca do fenômeno, o 1, o 30, o 45, o 50 e o 94.

No fragmento 43, preservado por Diógenes Laércio<sup>26</sup> nas *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, lê-se que “mais do que o incêndio, é necessário apagar a *hybris*”. O tradutor utilizado aqui Alexandre Costa preferiu “não traduzir o termo *hybris* por ser frequente no vocabulário filosófico”<sup>27</sup>. No entanto, as versões mais comuns para os vernáculos modernos apenas confirmam o que foi exposto até o momento. Presunção<sup>28</sup>, desmedida<sup>29</sup>, insolência<sup>30</sup> e insulto<sup>31</sup> são alguns exemplos das traduções mais comuns do termo. Como já discutido anteriormente, a interpretação da palavra e, por extensão, da estrutura do fenômeno por desmedida seria, no atual contexto, mais adequada por preservar em si o status de ruptura com o *métron*, a medida, o que não acontece nas demais possibilidades de tradução, a despeito de sua indiscutível precisão. Isoladamente, é necessário admitir a dificuldade de compreensão do fragmento. Articulá-lo com a tradição mítica não melhora o entendimento, pois, no máximo, o situa no âmbito das exortações à manutenção da ordem disposta e mantida pelos deuses e não distingue o pensador dos poetas.

A melhor maneira de compreender um extrato de texto é procedendo a uma investigação de suas partes, buscando algum subsídio que lhe abra o sentido. Um exame dos outros fragmentos do pensador se mostra como único recurso disponível diante da fragmentação de sua obra. A palavra *hybris* não aparece nos outros fragmentos do efésio. Entretanto, o termo *métron*, que remete dicotomicamente à *hybris*, pode ser encontrado mais de uma vez nos textos de Heráclito. Afinal, para poder rechaçar a desmedida com propriedade, é necessário que o pensador exponha o que entende por medida. Os

<sup>25</sup> *Política*, 1180a.

<sup>26</sup> *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, Livro IX, 2.

<sup>27</sup> Cf. HERÁCLITO. *Fragmentos Contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012, p. 67, nota 84.

<sup>28</sup> Cf. Emanuel Carneiro Leão em ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES E HERÁCLITO. *Pensadores Originários*. Petrópolis: Vozes, 1999.

<sup>29</sup> Cf. Gerd Borheím em *Os Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1999 e Jean-François Pradeau em HÉRACLITE. *Fragments [Citations et témoignages]*. Paris: GF Flammarion, 2004.

<sup>30</sup> Cf. José Cavalcante de Souza em *Pré-Socráticos – Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996 e Mario da Gama Kury em DIÓGENES LAÉRTIOS. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Brasília: UNB.

<sup>31</sup> Cf. Jean Voilquin em LE PENSEURS GRECS AVANT SOCRATE DE THALES DE MILET À PRODICO. Paris: GF Flammarion, 1964.

fragmentos mais importantes e – claros – acerca do *métron* são o 94 e o 30. Este último, preservado por Clemente de Alexandria em seu *Stromata*,<sup>32</sup> afirma que: “o cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo *métra* e segundo *métra* apagando-se”. Aqui, Heráclito trata do *kósmos*, entendido como o “mundo igual para todos” buscando expor a sua configuração, dependente de “medidas” para realizar-se, isto é, “apagar-se” e “acender-se”. A *hybris* do fragmento 43 seria uma exortação à observância dessas medidas cósmicas. O 94, guardado por Plutarco em seu *Do exílio*<sup>33</sup>, apenas o confirma e também demonstra a proximidade do efésio das cosmogonias míticas: “o Sol não excederá as *métra*”, afirma Heráclito, “se o fizer, as Eríneas, servas da justiça, hão de o encontrar”.

Entretanto, de que forma o homem poderia ultrapassar o *métron* cósmico se este o transcende, diferentemente do Sol, por exemplo? Se este é mesmo o caso, por que Heráclito se preocupava com a questão? Eugen Fink defende, nos seminários de inverno da Universidade de Friburgo sobre o efésio realizados entre 1966 e 67 e em parceria com Martin Heidegger, que “medidas significam aqui [fragmento 94], no entanto, não leis naturais, mas dizem respeito à *physis* de *Helios*” (HEIDEGGER; FINK, 1993, p. 40). Daí porque “a constância do sol no seu caminho diário e anual deriva da sua *physis*. *Helios* se mantém preso às medidas de seu caminho por sua própria essência” (HEIDEGGER; FINK, 1993, p. 40). As *métra* remetem à própria *physis* das coisas, isto é, à sua natureza ou essência. Por analogia, poder-se-ia compreender do mesmo modo a ligação do *kósmos* ao *métron*, exposta no fragmento 30. A medida de algo seria, no fundo, o seu próprio ser. Heidegger, em *Heráclito*, obra que contém os cursos de semestre de verão de 1943 e 1944 ministrados pelo filósofo alemão sobre os fragmentos do efésio, corrobora a posição que aproxima medida e natureza das coisas:

O sentido fundamental, ou seja, a essência de *métron* é a amplitude, o aberto, a clareira que se estende e amplia. [...] O arranjo originário, o *kósmos* é o doador de medida. A medida que o *kósmos* dá é o próprio cosmo como *physis*. Como surgimento, a *physis* propicia uma “medida”, uma amplitude. O sempre surgir do *kósmos* só pode propiciar essa medida porque o “fogo”, *pīr* (*pháos*), vigora em si mesmo como *physis* (HEIDEGGER, 2002a, p. 181-182).

Se a medida das coisas remete à sua própria natureza, doada e mantida pela ordenação cósmica, como defende Heidegger, o fragmento 43 começa a fazer sentido filosófico. “Apagar” a *hybris* seria urgente porque a atitude conspiraria contra a própria natureza humana, uma vez que o homem correria o risco de deixar de ser o que é se rompesse com sua medida. No entanto, permanecem ainda indeterminados o que sejam esse *métron* humano e sua relação com o *kósmos*. Três outros fragmentos 50, 45 e 1 poderiam lançar alguma luz sobre a medida do homem, de acordo com Heráclito. O de número 1 diz, seguindo Sexto Empírico em *Contra os matemáticos*<sup>34</sup>, que

desse *lógos*, sendo sempre, são os homens ignorantes tanto antes de ouvir como depois de o ouvirem; todas as coisas vêm a ser segundo esse *lógos*, e ainda assim parecem inexperientes, embora se experimentem nestas palavras e ações, tais quais eu exponho, distinguindo cada coisa segundo a natureza e enunciando como se comporta.

<sup>32</sup> *Stromata* V, capítulo 14, p. 104.

<sup>33</sup> *Do exílio*, 604, 5.

<sup>34</sup> *Contra os matemáticos*, VII, 132-133. Cf. HERÁCLITO. *Fragmentos contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. São Paulo, Odysseus, 2012.

Sexto não se limitou a preservar o fragmento. O contexto de onde foi extraído inclui uma interpretação do filósofo acerca da sentença de Heráclito: “Este *lógos* universal e divino, do qual participamos e pelo qual nos tornamos seres dotados de *lógos*, é o critério da verdade, segundo Heráclito”<sup>35</sup>. A interpretação de Sexto aparece quase setecentos anos após o florescimento do filósofo conhecido como “o obscuro”, o que não chega a ser um argumento a favor da compreensão do médico e filósofo do século II d. C., mas tampouco invalida a sua interpretação. O fragmento afirma *serem* os homens no *lógos*, mesmo sem o perceberem. Sexto vai além e argumenta que *participamos* dele, ou seja, de seu caráter “universal e divino”. O homem, segundo Heráclito, *é* no *lógos*, pois, de acordo com filósofo cético, *participa* dele.

O fragmento 45, guardado por Diógenes Laércio nas *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, torna a estruturação supracitada ainda mais nítida: “não encontrarias os limites da alma, mesmo todo o caminho percorrendo, tão profundo *lógos* possui”<sup>36</sup>. A alma, a *psychē*, possui também um *lógos*, segundo Heráclito. Existiriam, com efeito, dois *lógoi*: um humano e outro cósmico. Entre eles, uma relação que liga o homem ao todo, como sinaliza o fragmento 50, preservado por Hipólito, na *Refutação*<sup>37</sup>: “ouvindo não a mim, mas ao *lógos*, é sábio concordar ser tudo-um”. Este extrato da obra de Heráclito é tido por Heidegger como central para a compreensão do fragmento 43 e, por extensão, dos fenômenos da *hybris* e do *métron*. De acordo com o pensador alemão, a palavra *homologeîn*, vertida aqui para o português como “concordar”, é a chave para a compreensão de toda a argumentação de Heráclito. Heidegger, com efeito, vê o fenômeno como escuta, atenção ao *lógos*, pois o *homologeîn* heraclítico ocorreria “quando o *légein* dos mortais concorda com o *Lógos*” e, assim, “dá-se e acontece *homologeîn*” (HEIDEGGER, 2002b, p. 195). A partir de uma leitura dos fragmentos 50 e 45, Heidegger defende a existência de um *lógos* humano, encontrado na *psychē* e outro no *kósmos*, o *Lógos*. Em *Heráclito*, o pensador alemão demonstra a relação entre esses elementos:

O próprio homem, enquanto o ente que é, deve “possuir” no cerne de sua essência um *lógos* que, enquanto *lógos*, é a “relação” com “o *Lógos*” no sentido do ser dos entes”. De acordo com a concepção grega, o homem é um *zōon* – um ser vivo. A essência do vivo é, porém, a *psychē* – a alma. No caso da possibilidade de um *homologeîn*, a essência do homem, ou seja, a *psychē*, deve possuir um *lógos*. Presumivelmente, esse *lógos* humano deve ser especial, uma vez que nele deve se tecer e vigir a referência a “o *Lógos*” (HEIDEGGER, 2002a, p. 303).

Agora fica livre o caminho para a compreensão do *métron* e da *hybris* no pensamento de Heráclito via Heidegger. Se a natureza do homem, sua alma, é *lógos* e participa do *Lógos* em um *homologeîn*, uma escuta vinculante, a medida do homem é a sua relação com ambas as estruturas “lógicas”. Segundo Jean-François Pradeau (2004, p. 67), e para defender a hipótese cosmológica de uma razão (*lógos*) inerente às coisas, “sugere-se que esta última é a medida (*métron*), realmente a lei (*nomos*) do universo: a razão cósmica que rege a estrutura objetiva do movimento e da transformação de todas as coisas”. Estar na medida é, com efeito, respeitar o próprio ser, realizando o que é próprio dele. Quando Heráclito exorta os homens a apagar a *hybris*, não é outro o seu objetivo. Afinal, e como afirma Heidegger, “se o homem deve poder atentar ao ser e ouvir o *lógos*, ele deve, primeiramente, apagar a desmedida e as suas labaredas [...]. Esta [*hybris*] só se extingue mediante a ausculta obediente [*homologeîn*] ao *lógos*” (HEIDEGGER, 2002a, p. 395).

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, Livro IX, 73.

<sup>37</sup> *Refutação*, IX, 9 e 10.

Ao entender a *hybris* como um fenômeno que depõe contra o *lógos*, Heráclito se mostra como a fonte de inspiração para as considerações de Platão e de Aristóteles acerca do fenômeno. Apesar da influência da tradição mítica, que atinge os três pensadores, o problema da *hybris* ganha roupagem nova a partir da filosofia, superando o caráter meramente moral e jurídico ao abarcar a questão de forma mais ampla, indo do cosmológico até o psicológico, passando pelo político. A questão levantada anteriormente por Sólon e pelos poetas trágicos sobre um critério para a ação humana, isto é, sua medida, encontra, com Heráclito, finalmente, sua primeira formulação realmente objetiva: *agir de acordo com o lógos*.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia. Vol. 1*. Trad. António Borges Coelho, Franco de Sousa e Manuel Patrício. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

ANAXIMANDRO. Fragmentos. Trad. José Cavalcante de Souza In: *Pré-Socráticos – Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES E HERÁCLITO. *Pensadores originários*. Trad. Emanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1999.

BORNHEIM, Gerd (Org.). *Os filósofos pré-socráticos*. Trad. Gerd Borheim. São Paulo: Cultrix, 1999.

ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*. Trad. Jean Tricot. Paris: Vrin, 2012.

\_\_\_\_\_. *La politique*. Trad. Jean Tricot. Paris: Vrin, 2005.

ARISTOTLE. *Aristotle's Ethica Nicomachea*. Ed. J. Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1894.

ARISTOTLE. *Politics*. In: \_\_\_\_\_. *Aristotle in 23 Volumes* (v. 20). Trans. H. Rackham. Cambridge, MA/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1952a.

\_\_\_\_\_. *Virtues and vices*. In: \_\_\_\_\_. *Aristotle in 23 Volumes* (v. 20). Trans. H. Rackham. Cambridge, MA/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1952b.

ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea – Tratado da virtude moral*. Trad. Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2008.

CASAS, Javier Picón. La Noción de “Hybris” en el Critias de Platón. *Areté – Revista de Filosofía*, Salamanca, Vol. XX, Nº 1, p. 75-110, 2008.

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. *Stromata*. In: \_\_\_\_\_. *Stromata IV-V, Martírio Cristiano e Investigación Sobre Dios*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2003.

DIÓGENES LAËRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: UNB, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002a

\_\_\_\_\_. Lógos (Heráclito, Fragmento 50). In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002b.

HEIDEGGER, Martin & FINK, Eugen. *Heraclitus seminar*. Trans. Charles H. Seibert. Evanston: Northwestern University Press, 1993.

HÉRACLITE. *Fragments [Citations et témoignages]*. Trad. Jean-François Pradeau. Paris: GF Flammarion, 2004.

HERÁCLITO. *Fragmentos contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. Fragmentos. Trad. José Cavalcante de Souza In: *Pré-Socráticos – Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HYPOLYTUS OF ROME, *The refutation of all heresies*. Trans. John Henry MacMahon. Pickerington: Beloved Publishing, 2016.

LE PENSEURS GRECS AVANT SOCRATE DE THALES DE MILET À PRODICOS. Trad. Jean Voilquin. Paris: GF Flammarion, 1964.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A greek-english lexicon*. Oxford, Clarendon Press: 1996.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

\_\_\_\_\_. *As Leis*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

\_\_\_\_\_. Fedão. In: \_\_\_\_\_. *Protágoras, Górgias, Fedão*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2002.

\_\_\_\_\_. Fedro. In: \_\_\_\_\_. *Fedro, Cartas, O Primeiro Alcibíades*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.

\_\_\_\_\_. *Filebo*. Tradução de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2012.

\_\_\_\_\_. Górgias. In: \_\_\_\_\_. *Protágoras, Górgias, Fedão*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2002.

PLATO. *Platonis opera*, Ed. John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.

PLUTARCH. On exile. In: \_\_\_\_\_. *Moralia. Vol. VII.* Trans. Phillip H. De Lacy and Benedict Einarson. Cambridge: Loeb Classical Library, 1959.

## O SINCRETISMO RELIGIOSO NO ROMANCE GREGO DE AVENTURAS OS EFÉSIOS

Elisa Costa Brandão de Carvalho\*  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

**RESUMO:** a presença da religiosidade é uma das características mais marcantes do romance grego de aventuras *Os Efésios*, de Xenofonte de Éfeso. Com efeito, o sincretismo, próprio da cultura de então, perpassa toda a narrativa. Determinadas divindades, - Eros, Ártemis, Apolo, Hera, Ísis, Ápis, Hélios, o Nilo-, desempenham um papel ativo na trama do romance. Assim sendo, o presente trabalho tem o propósito de apresentar essas divindades, suas principais características e como se inter-relacionam dentro do romance *Os Efésios*.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance; sincretismo; Eros; Ártemis; Apolo; Hera; Hélios; Ísis; Ápis; Nilo.

## RELIGIOUS SYNCRETISM IN THE GREEK ADVENTURE NOVEL THE EPHESIANS

**ABSTRACT:** the presence of religiosity is one of the most striking features of the Greek adventure novel *The Ephesians*, by Xenophon of Ephesus. In effect, syncretism, typical of the culture of that time, permeates the entire narrative. Certain deities, - Eros, Artemis, Apollo, Hera, Isis, Apis, Helium, the Nile-, play an active role in the plot of the novel. Therefore, the present work has the purpose of presenting these divinities, their main characteristics and how they are interrelated within the novel *The Ephesians*.

**KEYWORDS:** Novel, syncretism, Eros, Artemis, Apollo, Hera, Helium, Isis, Apis and the Nile

Qualquer sociedade, num estágio mínimo de desenvolvimento, não deixa de interagir com outros grupos, e o contato com as diversas culturas, propicia, não apenas a nível interno, mas também externo, a assimilação, por parte do grupo, de variados costumes e modos de pensar. Assim sendo, o cenário religioso chega a um momento de “estagnação”, de “engessamento”, demandando, então, tempos de mudança, e ensejando assim novas crenças, ideias religiosas e, concomitantemente, novos sincretismos. Desta forma o sincretismo cultural, característico das sociedades em processo de maior ou menor expansão, é resultante do constante intercâmbio do comércio humano.

---

\* E-mail: elcbrandao@yahoo.com.br

As culturas mais avançadas surgem assim, e se desenvolvem, formando a sua identidade étnica e cultural, de maneiras diversas, sem deixar de assimilar as influências econômicas, políticas e culturais - particularmente religiosas, resultantes do contato com sociedades diferentes, e tendo de “crescer junto” e aprender com seus contrastes. Considerando-se os deuses genuinamente gregos, em seus mais diversos aspectos, constata-se, de imediato, a influência, ou mesmo a assimilação, não raro desde a origem, de aspectos e características de divindades não helênicas.

Assim, diante do ecúmeno greco-romano, em sua ampla formação social abrangendo diversas etnias e levando-se em consideração o sincretismo religioso em que vários cultos convivem uns com os outros e exercem influências recíprocas, apresentaremos como ele aparece em *Os Efésios*, abordando, particularmente, a presença das seguintes divindades: Eros, Ártemis, Apolo, Hera, Hélio, Ísis, Ápis e o Nilo.

### **Eros**

Eros é conhecido como o deus do amor. O nome Éros significa “desejo sensual”, e está semanticamente associado ao verbo era - “estar inflamado de amor”.

As faces de Eros são muitas. Os variados mitos, no entanto, desde os tempos arcaicos da Hélade até a época helenística (do séc. IX a.C. ao séc. VI) o apresentam como elo de ligação entre os seres. Eros aparece assim como a força fundamental do mundo, e essa característica do deus marcará indelevelmente o pensamento grego em todas as suas realizações.

Podemos afirmar que Eros, o Amor, é uma espécie de fio condutor que movimenta a trama do relato amoroso (*erotiká* – adjetivo utilizado para qualificar os relatos amorosos característicos dos romances gregos, significa “o que tem relação com Eros”, ou seja, “eróticos”), onde a *týkhe* (palavra derivada do verbo *tugkhánein*, significa “o que acontece”) é onipresente.

Ao tratar dos relatos amorosos de viagem, BRANDÃO (2005, p. 235), aborda a questão da relação entre Éros e *týkhe*:

o que esses romances têm de específico é a presença do elemento erótico não apenas como um dos aspectos de conteúdo, mas como uma função narrativa. O Eros exerce neles, de fato, uma função comparada à da *týkhe*, enquanto o fio a partir do qual se constitui a lógica do relato.

Sendo o Amor associado à aventura, não há paradoxo maior do que o Amor, ressalta ainda BRANDÃO (ibidem, p. 236), acrescentando que, nas narrativas amorosas, a *týkhe* não é buscada, mas sofrida,

de certo modo, o amor é a *týkhe* por excelência que se representa nesse tipo de romance, e o amor não se busca, o amor acontece... É nesse sentido que o amor é um *páthos* que os protagonistas contraem por acaso, da mesma forma como se contrai uma doença, sendo seus primeiros sintomas percebidos efetivamente como enfermidade em [*Os Efésios*].

### **Ártemis**

Ártemis, filha de Zeus e de Leto, é a irmã de Apolo. Com o arco, que ela recebeu do pai, juntamente com as flechas, Ártemis torna-se a deusa da caça. Como sustenta OTTO (2005, p. 71), a deusa Ártemis, associada a liberdade feminina, se espelha na natureza virginal, “com seu esplendor e sua selvageria, sua pureza sem culpa e sua

insólita estranheza. [Ártemis] é maternal e delicadamente solícita, mas à maneira de uma autêntica virgem, ao mesmo tempo pudica, dura e cruel”.

Ártemis é, ainda, considerada “a casta” (ágne). A deusa protege, por conseguinte, a castidade dos jovens. Também vinculado à lua, o culto de Ártemis pode ter sido associado a outros cultos do Mediterrâneo Oriental, particularmente o da deusa egípcia Ísis.

Ártemis era a deusa da vida selvagem, uma virgem caçadora, acompanhada por um séquito de ninfas, e também uma deusa do parto e de todas as criaturas muito jovens. Identificava-se também essa deusa com a lua. Um centro famoso de seu culto era Éfeso, onde se destacava seu caráter maternal, e onde ela pode ter sido originariamente uma deusa asiática da fertilidade. (HARVEY, p. 61).

### **Apolo**

Apolo é o deus do calor solar e da beleza. É filho de Zeus e de Leto, e irmão de Ártemis. Associado à música e à poesia. Está associado a vários oráculos, dos quais o mais importante é o de Delfos. Dirige ainda a dança e o coro das Musas. Apolo é o brilhante, o luminoso, o deus do calor solar, que faz germinar e morrer os frutos. O seu poder é terrível, tal qual o do Sol. Apolo é o conhecedor, santo, puro e luminoso (phoïbos).

Como destaca BRANDÃO (2005, p. 235), comentando a presença do elemento erótico, não só como um dos aspectos do conteúdo, mas também como uma função narrativa, acrescenta:

Não deve, portanto, causar estranheza que, mesmo alertados pelo oráculo, os pais de Antia e Habrócomes os enviaram em viagem, para mitigar as predições, mas também, ao mesmo tempo, para que pudessem, como Ulisses, “ver outras terras e outras cidades”.

### **Hera**

Filha de Cronos e de Reia, Hera é irmã e esposa de Zeus. Hera protege o casamento e as mulheres casadas. A sua filha, Ilítia, auxilia as mulheres no parto. Ciumenta, Hera vingava-se das conquistas amorosas de Zeus. Na *Ilíada*, era a protetora de Aquiles e, se posicionou contra os troianos, para se vingar de Paris. E também os Argonautas. O seu culto era dos mais difundidos na antiga Grécia.

Deusa protetora do casamento, Hera é também cultuada pelos jovens amantes, Habrócomes e Antia, como evidencia o excerto a seguir: “E naquele dia lhes soprou um vento favorável, e eles navegaram rapidamente até Samos, a ilha sagrada de Hera. Ali então, realizaram os sacrifícios, cearam e fizeram muitas preces, e quando a noite chegou, partiram novamente.” (**Livro I. 11. 2**).

### **Hélio**

Hélio é o deus grego do Sol. Filho de Hipério e Teia, ele tem por irmãs Aurora e Selene (a Lua). Hélio uniu-se à Oceanida Perseida, com quem teve Eetes, Circe e Pasífae. Com Climene, Hélio tem oito filhos: as sete Helíades e Faetes. Dedicado servidor de Zeus, Hélio percorre os céus diuturnamente: depois da aurora, ele aparece todas as manhãs, a Oriente, num carro de fogo, puxado por quatro cavalos luminosos; percorre o céu; e chega, ao cair da noite, ao Oceano; durante a noite, ele atravessa, num barco, o Oceano que rodeia o mundo. O culto oficial do Sol surgiu bastante tarde, desempenhando uma função muito importante no chamado paganismo tardio, e

tendendo, gradativamente, a uma espécie de monoteísmo solar. Hélio não deve ser confundido com Apolo, embora este também seja associado ao Sol.

A heliolatria helenística é característica de uma época em que o próprio imperador romano adora o Sol (o Imperador Aureliano, 270 — 275, chegara a erguer um templo ao “Sol Invencível”). Em *Os Efésios*, Habrócomes é protegido pelo deus Hélio. Nesse sentido, o autor de *Os Efésios*, acentua o espírito religioso da obra.

O excerto abaixo exemplifica a importância do deus Hélio para os jovens amantes, na narrativa de *Os Efésios*, não faltando o típico reconhecimento dos relatos amorosos, no templo dedicado ao deus, na ilha de Rodes:

E eles [Habrócomes e Antia] visitaram toda a cidade, onde dedicaram ao templo de Hélio uma armadura de ouro e nela inscreveram um epigrama, para que fossem sempre lembrados:

Os estrangeiros, a ti, essas armas cinzeladas a ouro, dedicaram,

Os famosos Antia e Habrócomes, cidadãos da sagrada Éfeso. (Livro I. 13.2)

## Ísis

Ísis é a deusa mais popular dentre as deusas egípcias. O seu culto acabou por se difundir por várias outras regiões. Deusa mãe, irmã e esposa de Osíris, Ísis desempenhou um papel crucial na ressurreição do esposo, assassinado por Seth, ao recolher, após muitas provações, o corpo do amado. Ísis é o tipo de esposa fiel, mesmo depois da morte. Mãe de Hórus, ela é também modelo de mãe devotada.

Na época do Baixo Egito, Ísis é adorada em vários lugares do país dos faraós, sobressaindo a ilha de File, onde se ergueu o seu mais famoso e duradouro santuário. Mas não se pode afirmar com certeza que esse é o lugar de seu nascimento. E no período helenístico dos Ptolomeus e dos Romanos, a crença em Ísis se irradia, do Egito, pelo mundo globalizado do ecúmeno. Assim sendo, em sua honra, dedicam-se templos, festas, ritos de mistérios, alcançando Ísis o *status* de uma deusa universal.

Mendoza (1979, p. 224-5) também defende a existência de um sincretismo entre os cultos de Ísis e de Ártemis, em *Os Efésios*, sustentando que toda a narrativa é perpassada de intenção religiosa. Com efeito, a trama do relato amoroso tem lugar e se desenvolve na vasta região do Mediterrâneo Oriental, onde a religiosidade, particularmente o culto de Ísis, desempenha um papel fundamental. E prossegue:

A deusa grega, Ártemis, e a deusa egípcia, Ísis, associadas à Lua, poderiam ser, assim, consideradas, em *Os Efésios*, como duas faces de uma única divindade. Desse modo, sugere ainda Mendoza (1979), Antia, provavelmente uma sacerdotisa efésia da deusa Ártemis, em seu longo périplo tortuoso, se depara com variadas cidades, conhecidas na antiguidade como centros famosos de adoração a Ísis: Rodes, Tarso, Alexandria e Mênfis.

## Ápis

Dentre os animais aos quais os egípcios prestavam culto, o mais famoso era o boi Ápis. O seu culto era muito antigo, possivelmente remontando aos primeiros faraós, e o seu templo maior ficava em Mênfis. Do Egito, o culto de Ápis difundiu-se por todo o Mediterrâneo.

O boi era um símbolo de fertilidade importante, e também estava associado ao deus Sol. Do Novo Império em diante, o boi Ápis foi associado ao deus Ptah, e como o seu *ba* (alma magnífica), era adorado em Mênfis, próxima de Saqqara, onde se edificou um cemitério para os bois Ápis. A partir da XXVI Dinastia, assistimos a um renascimento do culto de Ápis, centralizado em torno dos oráculos. Ápis também foi associado a Osíris. E o deus Serápis, fusão de Ápis e Zeus, passou a ser promovido com

a Dinastia Lágida dos Ptolomeus, transferindo-se o seu culto para a cidade de Alexandria. O culto de Ápis e Serápis perdurou até ser proibido por um decreto do imperador Teodósio, em 380.

Segue-se o excerto abaixo, quando Antia se dirige ao templo de Ápis no Egito, e fica sabendo, por um oráculo, que pode vir a reencontrar Habrócomes dentro de pouco tempo:

Antia foi ao templo de Ápis, o deus mais famoso do Egito, e que ali fazia profecias aos consulentes. 9- Quem quisesse, chegava diante do templo, orava e suplicava ao deus, e então umas crianças egípcias, em frente ao templo, prediziam cada uma das coisas que estavam por vir, em prosa ou em verso.

## O Nilo

Hapi, o deus do Nilo, estava primordialmente associado às suas cheias, tão fundamentais para a própria existência do Egito. Os egípcios sempre cultuaram o rio Nilo como uma grande fonte de vida. Afinal de contas, o Egito é uma “dádiva do Nilo”.

Em seu estudo da obra de Eurípides, como precursor do romance grego, SILVA (2011, p. 11) ressalta a importância do rio Nilo como um lugar exótico, profundamente marcante na imaginação dos antigos helenos: “No teatro, como mais tarde na novela, o desenho desse lugar exótico é feito com traços breves, mas expressivos. A audiência é alertada, na *Helena* [de Eurípides], para este objetivo inovador desde a primeira palavra da peça, *Neílou* ‘do Nilo’, de que se referem as belas correntes e a vitalidade de um Egito que o rio fertiliza à falta de chuva (v. 1-3, 89, 462). O Nilo funciona no imaginário grego como o logotipo essencial no país dos faraós”.

No romance, há dois milagres que salvaram Habrócomes, às margens do grande rio do Egito. Os estudiosos consultados se dividem, ora considerando que o jovem foi salvo pelo deus Hélio nas duas oportunidades, ora atribuindo ao deus Nilo essa salvação. Levando-se em consideração que, quando estava para ser crucificado, “olhando fixamente para o sol, e vendo a correnteza do Nilo”, Habrócomes rezou para que o deus o salvasse, e o deus se apiedou dele e o salvou, e que, quando estava para ser queimado às margens do Nilo, o jovem “rezou de novo, e o Nilo agitou-se, e um vagalhão se abateu sobre a pira, fazendo extinguir as chamas”, considera-se aqui a possibilidade de, em meio ao sincretismo religioso da época, o deus Hélio ter salvado o seu devoto, com a ajuda providencial do deus Nilo.

Nesse sentido, a história dos grandes impérios e civilizações propicia múltiplas “globalizações” ao longo dos tempos, num processo não linear de formação de identidades culturais, através de trocas, assimilações e desafios sempre instigantes, ficando evidente no romance a intenção religiosa, numa época caracterizada pelo sincretismo, com a expansão dos cultos de Ísis e de Ápis, e a identificação da deusa Ísis com algumas divindades gregas.

## Referências bibliográficas

BAILLY, A.. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. Tradução: Aurora Fornini Bernardini et alii. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005 (Coleção Pérgamo).

CALAME, Claude. *Eros na Grécia Antiga*. Tradução de Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ÉFESO, Jenofonte. *Efesíacas*. Trad. Julia Mendoza. Madrid, Editorial Gredos S. A., 1979.

ÉPHÈSE, Xénophon. *Les Éphésiaques ou Le Roman d'Habrocomés et d'Anthia*. Trad. Georges Dalmeyda. Paris, Les Belles Lettres, 1962. 2ª ed.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, PUF, 1982.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica: Grega Latina*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e trad. Por Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.

OTTO, Walter Friedrich. *Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. Tradução [e prefácio] de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

POSENER, Georges. *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*. Paris, Fernand Hazan, 1992.

SILVA, M. F. *Eurípedes, um Precursor do Romance Grego*. IN: Calíope: presença clássica/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 21, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Homem Grego*. Direção: Jean Pierre Vernant. Lisboa. Editorial Presença.,1991.

\_\_\_\_\_, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo, Difel, 1984.

\_\_\_\_\_, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2008.

WHITMARSH, Tim. *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*. UK, Cambridge University Press, 2011, 1ª ed.

## A NOÇÃO DE *PIETAS* NAS PRÁTICAS RELIGIOSAS DE *RUDENS*

Fellipe Duarte da Silva Alves de Souza\*  
 Fernanda Messeder Moura\*\*  
 (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

**RESUMO:** Neste artigo, aborda-se como a noção de *pietas* vem explorada comicamente por Plauto em *Rudens*, obra cuja ação é permeada pela religiosidade romana, em especial, do culto público. Com esse objetivo, abordamos a noção de *pietas* como vínculo social e religioso, levando em consideração o uso de *pius* e *scelestus*, a utilização cênica do templo, o lugar religioso que o mar assume em *Rudens* e a menção explícita a instrumentos utilizados no culto a Vênus. Considerando parte da problemática que envolve os conceitos de religião e religiosidade na Roma do período helenístico (FUNARI, 1993; Id., 2009; TOLLIVER, 1952) bem como o tratamento cômico fortemente ligado ao cotidiano no corpo plautino (DUCKWORTH, 1952) fazemos uma análise histórico-literária de fatos pertinentes para o estudo da prática religiosa, que é elemento essencial da cidadania romana coletiva que adveio da invenção da *urbs* (SCHEID, 1998). A conclusão a que chegamos é a de que Plauto representa a *pietas* na comédia a que se restringe este artigo, sobretudo por elementos cênicos e orais, de modo que a religiosidade se mostra intimamente ligada à correção de costumes observáveis nas personagens *tipo*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Plauto; *Rudens*; religiosidade.

## THE NOTION OF *PIETAS* IN THE RELIGIOUS PRACTICES OF *RUDENS*

**ABSTRACT:** In this article, we deal with how the notion of *pietas* has been comically explored by Plauto in *Rudens*, a work whose action is permeated by Roman religiosity, especially by public worship. To this purpose, we treat the notion of *pietas* as a social and religious bond, taking into account the use of *pius* and *scelestus*, the scenic use of the temple, the religious place that the sea assumes in *Rudens* and the explicit mention of instruments that are used in the cult of Venus. Taking into account part of the problematic that involves the concepts of religion and religiosity in Rome in the Hellenistic period (FUNARI, 1993; Id., 2009; TOLLIVER, 1952) as well as the comic treatment that is strongly linked to everyday life in the Plautine *corpus* (DUCKWORTH, 1952) we made a historical analysis of literature based on facts that have proven to be relevant to the study of religious practice, which is an essential element of collective Roman citizenship that came from the invention of *urbs* (SCHEID, 1998). The conclusion we reached is that Plautus puts forth the notion of *pietas* in the comedy to which this article is restricted,

---

\* Mestrando em Letras Clássicas da UFRJ, com bolsa da CAPES. E-mail: fellipe.duarte.sa@gmail.com

\*\* Orientadora. E-mail: fernandamesseder@letras.ufrj.br

mostly by the use of scenic elements and speeches, so that religiosity is intimately linked to the correction of observable customs in *stock* characters.

**KEYWORDS:** Plautus; *Rudens*; religiosity.

## 1. Introdução

Dentre os períodos históricos de Roma, o período helenístico, costumeiramente delimitado entre os anos 323 a.C. e 31 a.C.<sup>1</sup>, é aquele que apresenta a primeira grande efervescência cultural verificável na sociedade romana, como resultado de anos de conquistas bélicas. Os contatos entre Roma e povos vizinhos ou dominados que são verificáveis, com alguma clareza, desde o séc. IV (GRENIER, 1938, p.88) resultaram em mudanças nas práticas do romano, dentre elas as religiosas, fato reconhecível, por exemplo, na tentativa de proteção do *mos maiorum* e das práticas religiosas compreendidas nestes costumes pelo Senado republicano (GRENIER, 1938, p.197).

Uma vez que as fontes não-textuais de períodos anteriores ao séc. II a.C. são escassas na atualidade<sup>2</sup>, faz-se necessária e valiosa a relação entre literatura e história reconhecida em estudos relativamente recentes (e.g. LEENHARDT; PESAVENTO, 1998). Em tais estudos a literatura é apresentada como uma *fonte* que é constituída por processos semelhantes aos do discurso historiográfico com o qual compartilha o fito de representar a experiência. No caso de Plauto, autores como Duckworth (DUCKWORTH, G. E.. **The nature of Roman Comedy**. Princeton: Princeton University, 1952) argumentaram bem a respeito do fato de que este conhecia a tônica do cotidiano romano e a representava.

*Titus Maccius Plautus* (230-180 a.C) é um dos primeiros autores da literatura formal romana, contemporâneo de Quinto Ênio (239-169 a.C.), autor dos *Anais*, e antecessor do comediógrafo Terêncio (190-159 a.C.)<sup>3</sup>. Na atualidade estão conservadas ao todo vinte peças de Plauto, todas consideradas autenticamente de sua autoria, segundo o critério de Varrão (DUCKWORTH, 1952, p. 52). Como comediógrafo, este apresentava em suas obras as ações consideradas piores que as dos homens representados<sup>4</sup> e, desse modo, não tinha a pretensão de apresentar grandes feitos, mas, provocar o riso e educar por meio de situações dramáticas com as quais o romano identificava-se e divertia-se.

Nesse sentido, ainda que as obras de Plauto sejam *palliatae* inspiradas na Comédia Nova, peças compostas de personagens gregos, que usam o *pallium*, e ambientação helênica, não há exclusivamente características gregas na composição destas, mas, também, romanas. Afinal, caso Plauto simplesmente adaptasse as obras gregas artificialmente, como a identificação do espectador seria possível? Este fazia uso dos moldes gregos<sup>5</sup> ao participar ativamente da formação de uma literatura verdadeiramente

<sup>1</sup> Cf. VEYNE, Paul. L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations. Diogène, 1979, pp. 3-29.

<sup>2</sup> Cf. SCHEID, John. **La religion des romains**. 3. ed. Malakoff: Armand Colin, 1998, p.19.

<sup>3</sup> Cf. MARTINS, Paulo. **Literatura Latina**. Curitiba: IESDE, 2009, pp. 24, 115 e 194.

<sup>4</sup> “É também essa diferença o que distingue a tragédia da comédia: uma se propõe imitar os homens, representando-os piores; a outra os torna melhores do que são na realidade” (ARISTÓTELES, *Arte poética*, p. 3).

<sup>5</sup> No período em que se inicia a literatura formal em Roma, com a publicação da obra de Lívio Andronico, na Grécia já estavam estabelecidos gêneros literários complexos como, por exemplo, a poesia, o drama, a épica (DUCKWORTH, G. E. **The nature of Roman Comedy**. Princeton: Princeton University, 1952, p. 3 e 4).

romana. Assim, a realidade do romano, certamente, era contemplada na composição das obras de Plauto e, também no aspecto da realização formal, como declara Duckworth (1952, p.20): “Plauto preservou em suas peças características do drama popular italiano, e muitos dos elementos das farsas atelanas”<sup>6</sup>.

Em *The nature of Roman comedy* (DUCKWORTH, 1952), o autor, ao tratar das comédias latinas, reconhece a fartura de referências da realidade do cidadão romano presentes nas obras de Plauto (DUCKWORTH, 1952, p. 5.). A condição do escravo no período helenístico, o modo como se davam as relações entre pai e filho, estigmas que existiam, o relacionamento do homem com a divindade, dentre outras questões são exemplos destes dados da realidade aludidos em Plauto. Portanto, Duckworth afirma: “O historiador da antiguidade pode, outrossim, encontrar nas comédias de Plauto numerosas alusões à vida do povo romano, bem como costumes e eventos”<sup>7</sup>

A escolha de temáticas realistas nas comédias latinas, por exemplo, característica que advém da Comédia Nova grega, é um fato que reforça a relação entre a literatura republicana e a realidade histórica do período. A respeito da Comédia Nova grega, Duckworth afirma o seguinte: “A ação da peça propriamente [...] não deriva de fontes trágicas mas da comédia primitiva e da vida contemporânea”<sup>8</sup>. A vida contemporânea, assim, é fator constituinte da comédia em que Plauto se baseou.

Assim, mesmo que a comédia de Plauto tenha como característica personagens que são verdadeiras caricaturas de vícios e virtudes, os *tipos*, o leitor associava estas críticas positivas ou negativas a condutas identificáveis na realidade. Isto, ainda que estas não sejam diretamente ligadas pelo poeta a figuras da sociedade (MARTINS, 2009, p. 113). O rufião Lycus, por exemplo, desonesto, explorador e enganador, contém já em seu nome a dica, por assim dizer, de seu caráter. “Lycus” significa “lobo” em grego.

Além das comédias de cenário e temática realistas havia comédias de temática mitológica, como, por exemplo, *Amphitruo*, que trata do engano da parte de Júpiter e Mercúrio que resulta no nascimento de Hércules. Estas eram menos popularidades do que as comédias de temas cotidianos, como indica o maior número de exemplares de obras deste último tema conservadas. Apenas *Amphitruo* das obras remanescentes de Plauto é de temática mitológica (DUCKWORTH, 1952, p. 24). Assim, segundo Duckworth (1952, p. 23):

Peças de temática mitológica eram populares, mas cada vez mais a ação passou a lidar com a vida cotidiana e recorrentemente estava centrada em uma história de amor. A respeito das personagens, em adição aos tipos familiares (maridos, esposas, filhos, escravos), o parasita, o soldado, a cortesã apareceram com maior frequência.<sup>9</sup> (DUCKWORTH, 1952, p.23).

Admitirmos que os aspectos cotidianos da Roma helenística permeiam a comédia plautina de forma indissociável torna o estudo destas relações natural, uma vez que Plauto intencionalmente produziu suas obras de maneira mirando seus espectadores. Suas peças

---

<sup>6</sup> Duckworth (1952, p.20): “Plautus preserved in his plays features of Italian popular drama, and many of the elements of Atellan farces”.

<sup>7</sup> Duckworth, 1952, p.5: “The ancient historian, furthermore, can find in the comedies of Plautus numerous references to Roman life and customs, and events”.

<sup>8</sup> Id., p.35: “The action of the play itself [...] derives not from tragic sources but from earlier comedy or contemporary life”.

<sup>9</sup> Duckworth, 1952, p.23: “Plays on mythological themes were popular, but more and more the action dealt with everyday life and often centered about a love story. As to characters, in addition to family types (husbands, wives, sons, slaves), the parasite, the soldier, the courtesan appeared more frequently”.

são fonte tanto das práticas religiosas do cotidiano romano aludidas (DUCKWORTH, 1952) como da interpretação dessa realidade social depreendida pelo poeta (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998). A respeito dos aspectos originalmente gregos presentes nas comédias plautinas, é pertinente a afirmação de Hanson (HANSON, **Plautus and Roman religion**, 1959, p. 50):

Ao fim da carreira dramática de Plauto, a religião romana, assim como a cultura romana em geral, já era um híbrido complexo [...] Se cortarmos tudo que é possivelmente de origem grega de um documento do segundo século a.C., nós falsificaremos o quadro da sociedade daquele século<sup>10</sup>

Assim, a heterogeneidade era característica constituinte da sociedade romana do período helenístico, especialmente com relação a aspectos da cultura grega.

Neste artigo, temos, pois, por objetivo tratar da religiosidade ítala em sua manifestação pública conforme representada numa das obras de Plauto em que são marcantes as influências do período helenístico, *Rudens*, de modo a enfatizar o aspecto virtuoso da noção de *pietas*, levando-se em consideração uma parcela das problemáticas que envolvem a dicotomia religião e religiosidade no período estudado, sobretudo no modo como o romano relacionava-se com o divino (TOLLIVER, **The state gods of Rome**, 1952) a partir do que podemos depreender da obra selecionada. Assim sendo, são perguntas desta investigação: Como Plauto representa a *pietas romana* nas obras *Rudens*? Há relação entre a expressão da virtude *pietas* e o relacionamento do cidadão para com seus compatriotas (PEREIRA, 2002)? Essas e outras questões compõem os problemas que serão tratados neste artigo.

## 2. Considerações sobre *religião* e *religiosidade* em Roma

Antes de tratarmos diretamente do conceito de *religiosidade* em Roma, parece-nos produtivo discutir a problemática que envolve a categorização de uma religião romana. Seria, no contexto da Roma helenística, a religião uma opção? Suas práticas envolviam, necessariamente, sentimento religioso? Um romano *pius* seria estritamente aquele que presta culto aos deuses?

TOLLIVER, 1952, afirma que doze divindades eram cultuadas desde a época arcaica e perpetuaram-se nos períodos seguintes como deuses estatais: Júpiter, Juno, Netuno, Minerva, Marte, Vênus, Apolo, Diana, Vulcano, Vesta, Mercúrio e Ceres. Tais deuses, no culto público, estavam a cargo de oficiais, o qual era exercido “pelos magistrados – sacerdotes, comandantes e homens públicos a uma só vez” (FUNARI, 1993, p.18). Estas cerimônias públicas não eram uma ação governamental que tinha por objetivo apresentar opções ao cidadão, mas, o *vir romanus* tinha a obrigação de participar destas cerimônias para que evitasse qualquer suspeita de traição ao Estado romano:

Uma vez que a aderência a esta religião estatal era parte do dever do cidadão e ele dificilmente poderia negar os deuses nacionais sem aparentar ser um traidor, sua atitude para com eles era manifestadamente uma questão de importância [...] Deve ser esclarecido que a palavra “religião” no seu sentido corrente dificilmente poderia ser aplicada ao sentimento do povo romano pelas suas deidades

---

<sup>10</sup> Hanson, 1959, p.50: “By the end of Plautus dramatic career, Roman religion, like Roman culture in general, was already a complex hybrid [...] If we cut everything that is possibly Greek in origin from a second century B.C. document, we are falsifying the picture of that century’s society”.

estatais, já que para o cidadão comum estes eram provavelmente mais próximos da natureza de símbolos nacionais a serem reverenciados, possivelmente, do mesmo modo que a nossa bandeira.<sup>11</sup>(TOLLIVER, 1952, p.49)

Os deuses do culto oficial, na Roma helenizada, eram figuras estritamente ligadas ao Estado romano. Sua importância como símbolos nacionais na sociedade contemporânea a Plauto era tamanha que é possível afirmar que a “religião romana” tratava-se de uma obrigação cívica do cidadão. Contudo, acreditamos que seria precipitado afirmarmos que via de regra não havia um sentimento religioso para com a divindade, ainda que possamos concordar que a existência deste sentimento não era determinante para a existência da prática religiosa em Roma.

A respeito da importância das deidades em Roma, TOLLIVER (loc. cit.) afirma: “eles e seus ritos postulados eram importantes vínculos entre o indivíduo e seu governo. Em altíssimo nível esta religião estatal intensificava o patriotismo”<sup>12</sup>. Assim, é válido destacarmos que no contexto helênico a prática religiosa era entendida como um elo entre o cidadão e a cidade.

SCHEID, 1998, concorda que um fato influenciador determinante na religião romana historicamente conhecida é a invenção da *Urbs*. Todas as práticas religiosas e sociais do romano tinham por base a coletividade: “Veremos que esse ideal de vida coletiva determinava a maioria dos aspectos da prática e do pensamento religioso [...] a religião romana em sua forma histórica foi constituída na época da invenção da cidade”<sup>13</sup>. Portanto, o romano que tinha por qualidade a *pietas* cumpria seus deveres não só para com os deuses mas, também, para com seus compatriotas e familiares. Esta virtude aliada à *fides* foram determinantes na congregação de povos sob o domínio de Roma (PEREIRA, M. H. R.. **Idéias morais e políticas dos romanos in Estudos de história e cultura clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2002, p.325).

Tendo isso em vista, é pertinente o comentário de FUNARI, 2009, sobre a *religiosidade*:

a religiosidade, a fé característica da humanidade, está na raiz seja das religiões institucionalizadas, seja de todo movimento humano em prol de algo pelo que se luta, com crença profunda (uma religião, uma causa, uma crença). As manifestações religiosas são, pois, tão múltiplas e variadas como é diverso o ser humano, em suas inúmeras culturas, do presente e do passado (FUNARI, P.P.A (org.). **As religiões que o mundo esqueceu: como egípcios, gregos, astecas e outros povos cultuavam seus deuses**. São Paulo: Contexto, 2009, p.6)

Esta força impulsionadora de difícil definição está presente há séculos em todas as sociedades humanas (FUNARI, op.cit., p.5). Especificamente a respeito do modo como

---

<sup>11</sup> Tolliver (1952, p.49): “Since adherence to this state religion was part of a citizen’s duty and he could hardly deny the national gods without appearing a traitor, his attitude toward them was manifestly a matter of importance [...] It should be noted here that the word “religion” in its current sense can hardly be applied to the Roman’s feeling for his state deities, since for the ordinary citizen these were probably more in the nature of national symbols to be revered in perhaps somewhat the same way as our flag”.

<sup>12</sup> Id. (loc.cit.): “they and their established rites were important ties between the individual and his government. On the highest level this state religion intensified patriotism”.

<sup>13</sup> SCHEID, John. **La religion des romains**. 3. ed. Malakoff: Armand Colin, 1998, p.26: “Nous verrons que cet idéal de vie collective détermine la plupart des aspects de la pratique et de la pensée religieuse [...] la religion romaine sous sa forme historique s’est constituée à l’époque de l’invention de la cité”.

o romano lidava com a religiosidade, FUNARI, 1993, afirma algo que complementa estas considerações:

Os romanos eram muito religiosos, mas num sentido muito especial da palavra: consideravam o respeito aos rituais como fundamental para a manutenção da vida em sociedade. Esse tipo de religiosidade significava a crença na origem fabulosa de ritos cuja observância era de importância vital. (FUNARI, 1993, p.15)

Os ritos, práticas religiosas, eram, portanto, para o cidadão romano um meio de manter a harmonia da nação. Esta era a crença que o impulsionava a dedicar-se aos deuses que serviam. O desconhecimento de tais práticas e de sua importância em Roma implica desconhecer a essência da cidadania romana.

Dessa forma, o problema inicial da análise da prática religiosa do período em que as obras de Plauto estão inseridas está no fato de que as fontes não-literárias anteriores ao século II a.C. são escassas, restritas a descobertas arqueológicas e textuais de difícil compreensão<sup>14</sup>. Nesse sentido, uma análise histórico-literária a partir das evidências textuais deixadas nas peças de Plauto mostra-se uma alternativa valiosa.

Por ser até certo ponto questionável a pertinência da classificação de uma religião em Roma, consideradas as diversas manifestações de culto público e privado, podemos afirmar com mais segurança que as práticas religiosas, parte constituinte do cotidiano ítalo, e a necessidade de um relacionamento piedoso para com aqueles que o cercam, parte constituinte da religiosidade do *vir*, são observáveis em todas as obras do corpo plautino<sup>15</sup>. Neste artigo, dedicaremos nossa atenção exclusivamente a *Rudens*.

### 3. Práticas religiosas em *Rudens*

*Rudens*<sup>16</sup> é uma obra de Plauto de temática cotidiana cuja ação se passa na costa de Cirene, durante as Afrodísíacas, festa religiosa em honra à deusa Vênus. A trama desvela temas recorrentes: Dêmones é um ancião<sup>17</sup> ateniense que teve suas duas filhas raptadas quando crianças e, sem suas posses, se muda para a costa de Cirene. Também em Cirene está o rufião Lábrax na posse das jovens Palestra e Ampelisca e o jovem Plesídipo, apaixonado por Palestra. Este jovem faz um acordo com o rufião e dá uma parte do pagamento por ela como garantia, contudo, um siciliano chamado Charmides vem de encontro com o detentor das escravas posteriormente e o convence a levá-las para a Sicília. Desconsiderado o acordo com Plesídipo, estes partem em viagem, mas, por intervenção da estrela Arturo, a embarcação naufraga. As jovens sobrevivem e perdidas na costa vão de encontro ao templo de Vênus, onde se refugiam sob os cuidados da sacerdotisa que o preside. Lábrax e Charmides ao chegarem em terra firme tentam reaver as meninas a força, as quais são protegidas por Dêmones e Plesídipo, que descobrem seus paradeiros com a ajuda do escravo deste último: Tracálio. Ao usar uma corda o escravo de Dêmones, Gripo,

---

<sup>14</sup> Cf. Scheid (1998, p. 19): “ Il est extrêmement difficile de dépasser le II siècle av. notre ère. De l'époque archaïque proprement dite, on ne possède qu'une poignée de textes épigraphiques difficiles et surtout des sources archéologiques. Il n'est guère étonnant que les historiens suivent souvent la vision anachronique que les Romains eux-mêmes donnent de ces périodes reculées.”, e, mais recentemente, Rüpke, Jörg (2016, p. 33) atestou o mesmo: “Relevant Latin sources are scarce before the first century BCE”.

<sup>15</sup> É curioso ressaltar que esta compreensão romana de *pietas* é semelhante ao “resumo da Lei e dos profetas” presente em Mateus 12:30-31 que trata do amor a Deus e ao próximo.

<sup>16</sup> Segundo DUCKWORTH (1952, p.53), *Rudens* tem por base uma comédia de Dífilo.

<sup>17</sup> Cf. MOURA, F. M.. **Análise tipológica do *senex* em Plauto: *Periplectomenvs* (*Miles Gloriosvs*) e *Lysidamvs* (*Casina*)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

consegue reaver do mar uma bolsa que contém joias que comprovam o nascimento livre das meninas que são, na verdade, filhas do ancião ateniense. Como desfecho, a mão de Palestra é dada a Plesídipo, o pai das meninas faz uma proposta pacífica a Lábrax e o escravo Gripo é liberto. Como veremos a seguir, por meio desta obra podemos ter contato com a representação plautina de diversas práticas religiosas do culto público, dentre as quais destacamos a dicotomia entre *pius* e *scelestus*, de modo diferente daquele já tratado por Champeaux (1989), instrumentos usados para sacrifícios, dentre outros elementos essenciais para o estudo da religiosidade.

São reveladores os versos 26 e 27 do prólogo de *Rudens* no que concerne à visão do romano do período helênico da postura para com os ritos:

*Facilius si qui pius est a dis supplicans,  
quam qui sceleratus, inveniet veniam sibi.*  
Se é piedoso aquele que suplica aos deuses,  
terá mais fácil resposta para si do que quem é ímpio.  
(PLAUTUS. *Rudens*, v. 26-27, grifo nosso)

Neste trecho, que tem como voz a estrela Arturo, observamos como aquele que é suplicante aos deuses deve ser zeloso para com a virtude *pietas*, dado especialmente pertinente quando confrontamos as acepções dos vocábulos destacados. SARAIVA, 1927, traz, em seu verbete correspondente, a informação de *pius* como “justo, que cumpre o dever, que presta o culto devido aos deuses, piedoso, pio” (SARAIVA, 1927, p.903). No caso de *scelestus*, por sua vez, a significação é a de “criminoso, ímpio, desgraçado” (id., ibid., p.1069). Tais acepções parecem confirmar o fato de que a religiosidade, no contexto plautino, era um dever do *vir romanus*, que acreditava garantir o favor dos deuses pela sua devoção<sup>18</sup>, uma vez que *pius* pode ser entendido como alguém zeloso para com o cumprimento do dever. Champeaux, em seu estudo sobre o elemento público e privado concernente à *pietas* romana (CHAMPEAUX, Jacqueline. « **Pietas** » : **piété personnelle et piété collective à Rome**. In: **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, n.3, octobre 1989), propõe, a partir de *Rudens*, a seguinte distinção ao abordar o par *pius-scelestus*:

um sistema de equivalências e de oposições precisa e enriquece essas noções religiosas e morais: o *pius* é oposto ao *scelestus* e identificado ao homem de bem, aos *boni* que vivem *cum pietate et cum fide*, os que têm a pureza e coração e que, por si mesmos, podem obter o favor dos deuses. *Pietas*, *pius*, ganham um sentido novo. A *pietas*, tradicionalmente entendida como o estado da “boa relação com os deuses”, se define pela retidão da intenção, não mais pela exatidão dos gestos. O homem “pio” não é mais somente aquele que escrupulosamente satisfaz aos ritos; é “quem respeita os valores morais”.<sup>19</sup>(CHAMPEAUX, 1989, p.270).

<sup>18</sup> A tratar da prática religiosa romana na declaração da guerra, FUNARI, 1993, afirma: “Tratava-se, assim, de estabelecer um contrato com os deuses garantindo seu apoio ao lado romano, contra o inimigo [...] Os gestos formais eram mais importantes do que os motivos reais, e os romanos “compravam” (ou ganhavam) os deuses mais do que os temiam” (FUNARI, op. cit., p.17).

<sup>19</sup> Champeaux 1989, p. 270: “un système d'équivalences et d'oppositions précise et enrichit ces notions religieuses et morales : le *pius* y est opposé au *scelestus* et identifié à l'homme de bien, aux *boni* qui vivent *cum pietate et cum fide*, ceux qui ont la pureté du cœur et qui, seuls, peuvent obtenir la faveur des dieux. *Pietas*, *pius*, se chargent d'un sens nouveau. La *pietas*, traditionnellement entendue comme l'état de « bon rapport avec les dieux », se définit par la rectitude de l'intention, non plus par l'exactitude des gestes.

De fato, é curioso observar que a postura contrária à *pietas*, segundo a acepção já apresentada, é representada comicamente por Plauto por meio do adjetivo *scelestus*, adjetivo derivado etimologicamente de *scelus*, *sceleris* (crime)<sup>20</sup>. Tal qualificação de ilegalidade para com os deuses não é surpreendente se considerarmos a importância, anteriormente exposta, da prática religiosa na manutenção da coletividade romana.

Em seu tratamento da questão, Champeaux (ibid, pp. 271-272) expande assim a noção de *pietas*:

Um estudo das ocorrências [...] de toda essa família de palavras, *pietas-impietas*, *pius-impious*, em Plauto, permite reconhecer nele três formas – ousaremos dizer três níveis? – de *pietas*. A primeira, sem dúvida a mais primitiva, é ritual, formal, sacrificial. Ela está de todo imbuída no culto externo dos deuses. É aquela a que evocava a estrela Arcturo: *donis, hostiis* (*Ru.*, 23) [...] O segundo nível é o da *fides*: *cum pietate et cum fide*. [...] A *pietas*, no par que forma com a *fides*, não é nem menos formal nem menos ritual do que em seu primeiro nível, o do sacrifício. O perjúrio não é senão uma outra variante do sacrilégio. [...] O terceiro nível da *pietas* vai além da *fides*, abstração divinizada, noção política e social, e da lei do juramento. Ele se define pelos princípios do bem e do mal, pelos adjetivos *bonus* (*innocens, innoxius*), *malus, scelestus*. Isto é, por noções puramente éticas.<sup>21</sup> (CHAMPEAUX, 1989, p.271-272)

Concordamos que em *Rudens* Plauto busca, por meio da representação do culto de Vênus, a correção de costumes que seriam em alguma medida prejudiciais ao convívio em Roma. Contudo, no corpo plautino esta preocupação não está dissociada da prática religiosa de modo que indicasse a possibilidade de uma *pietas* restrita ao convívio social. A personagem Palestra em seu lamento após o naufrágio chega a afirmar que o aceitaria de bom grado se tivesse sido ímpia para com os deuses ou para com os pais (PLAUTUS, **Rudens**, vv.6-8). O próprio cenário de *Rudens*, que se destaca dentre as comédias romanas pela sua riqueza de detalhes<sup>22</sup>, por sua vez, traz consigo a relação entre a ação das personagens e o divino<sup>23</sup>, como destacou Jeppensen (2015, **Plautus Rudens' and the worship of Venus**):

O culto de Vênus é bastante proeminente em *Rudens*, uma vez que o santuário e o altar em honra à deusa estão representados em palco, desse modo, permitindo que a audiência avalie as atitudes das várias

---

L'homme « pieux » n'est plus seulement celui qui satisfait scrupuleusement aux rites; il est « celui qui respecte les valeurs morales ».

<sup>20</sup> SARAIVA, op.cit., 1069.

<sup>21</sup> Champeaux, ibid, pp. 271-272: “une étude des occurrences [...] de toute cette famille de mots, *pietas-impietas*, *pius-impious*, chez Plaute, permet d'y reconnaître trois formes — oserons-nous dire trois degrés? — de la *pietas*. L'une, sans conteste la plus primitive, est rituelle, formelle, sacrificielle. Elle tient tout entière dans le culte extérieur des dieux. C'est celle qu'évoquait l'étoile Arcturus : *donis, hostiis* (*Ru.*, 23) [...] Le second degré est celui de la *fides* : *cum pietate et cum fide*. [...] La *pietas*, dans le couple qu'elle forme avec la *fides*, n'est alors ni moins formelle, ni moins rituelle qu'à son premier degré, celui du sacrifice. Le parjure n'est qu'une autre variante du sacrilège. [...] Le troisième degré de la *pietas* va au-delà de la *fides*, abstraction divinisée, notion politique et sociale, et de la loi du serment. Il se définit par les principes du bien et du mal, les adjectifs *bonus* (*innocens, innoxius*), *malus, scelestus*, c'est-à-dire par des notions purement éthiques”.

<sup>22</sup> Cf. DUCKWORTH, Id., p.148.

<sup>23</sup> Desde o prólogo da obra há o apontamento para uma representação do templo de Vênus em cena (Cf. PLAUTUS, **Rudens**, PROLOGVS, v. 62).

personagens em relação à deusa e, por sua vez, à observância religiosa de modo geral, por meio de seus comportamentos no santuário. O contexto de temas religiosos inicia-se com um prólogo divino apresentado pela estrela Arturo, que esboça um sistema religioso em que recompensas e punições são repartidas pelos deuses em conformidade com a moralidade das ações mortais, um contraste surpreendente à tradicional visão *do ut des* da prática religiosa do povo romano. Este sistema é então imediatamente colocado em ação, visto que Arturo explica como ele pune Labrax por cometer perjúrio provocando uma tempestade com o fito de destruir seu navio e trazê-lo de volta ao santuário de Vênus para um acerto de contas.<sup>24</sup>

Podemos afirmar, portanto, que os vícios do desonesto Labrax e as virtudes do ancião Dêmones, por exemplo, eram constantemente comparadas pelo espectador do teatro à sua atitude para com a deidade. Na representação plautina, a *pietas* pode ser reconhecida como virtude religiosa e social de modo indissociável.

Passemos à singular religiosidade presente nos versos 257-258 de *Rudens*:

*Quisquis est deus, veneror ut nos ex hac aerumna eximat*<sup>25</sup>,  
*miseras inopis aerumnosas ut aliquo auxilio adiuvet.*

Quem quer que seja o deus, rogo para que nos livre deste sofrimento,

que favoreça estas miseráveis, desprovidas e infelizes com algum auxílio.

Após o retorno à praia das jovens escravas que conseguiram escapar do navio por intervenção da estrela Arturo, Palestra ora a uma divindade indeterminada. Recorde-se que o único apoio visual de que dispõe, na cena, é um templo distante cujo deus a que é atribuído se desconhece. Acaso podemos depreender a partir desse excerto que a prática religiosa na Roma helênica, em sua descrição cômica por Plauto, prescindiria de uma imagem? Poderia o *Fatum*, como abstração superior aos deuses, servir de base para o passo em análise? Diante da ausência de evidências textuais que elucidem tal questionamento, optamos por nos ater a considerar o templo, por si só, como um dado visual suficientemente investido de religiosidade que possa sustentar, em cena, a prática religiosa socialmente compartilhada por seus espectadores a que Plauto parece aludir nesse passo.

Além das práticas exemplificadas anteriormente, há também em Plauto a presença de utensílios usados em sacrifícios no templo de Vênus, que podem ser observados no excerto a seguir, na fala do velho Dêmones:

---

<sup>24</sup> JEPPESEN, Seth A.. **Plautus *Rudens*' and the worship of Venus in Dictating parody in Plautus *Rudens***. Didaskalia, n.12, 2015: "The worship of Venus is quite prominent in *Rudens*, since a shrine and altar to the goddess are depicted onstage, thus allowing the audience to evaluate the attitudes of the various characters toward the goddess, and in turn toward religious observance in general, by their behavior at the shrine. The foregrounding of religious themes begins with a divine prologue delivered by the star Arcturus, who outlines a religious system in which rewards and punishments are meted out by the gods according to the morality of mortal actions, a surprising contrast to the traditional *do ut des* view of Roman religious practice. This system is then immediately put into action as Arcturus explains how he punished Labrax for committing perjury by whipping up a storm in order to destroy his ship and return him to the shrine of Venus for a reckoning."

<sup>25</sup> As construções de petição ao deus são feitas por uma sucessão de orações nas quais há a conjunção *ut* e um verbo no Presente do Subjuntivo (e.g. *eximat*, *adiuuet*) em períodos de *consecutio temporum* de ação concomitante.

*semper petunt  
aquam hinc aut ignem  
aut vascula aut cultrum aut veru  
aut aulam extarem, aut aliquid*

sempre procuram por  
água neste lugar ou por fogo  
ou vasilhas ou cutelo ou espeto  
ou pote de vísceras, ou outra coisa.  
(PLAUTUS. Rudens, vv. 133-135)

Estes materiais sacrificiais são enumerados de modo que o espectador ou ouvinte possa visualizá-los, ao menos mentalmente, ainda que não saibamos de que maneira a peça foi encenada. Se, como tratamos, Plauto valia-se do cotidiano em sua dramaturgia, podemos afirmar que a representação destes objetos que constituem a religiosidade do sacrifício, prática comum no período helênico que, contudo, não é encontrada nas comédias de Terêncio<sup>26</sup>, não só é identificável no dia a dia dos espectadores como afirma a virtuosidade desta prática. É importante ressaltar que o provedor destes instrumentos em cena é o *senex* Dêmones, neste caso como figura honrada<sup>27</sup>, dotada de experiência, que os transfere, possivelmente, para pessoas mais jovens.

Voltemos a tratar do cenário como elemento dramático que relaciona a postura para com o divino e para com o outro. O reconhecimento do ambiente do mar como um elemento explorado por Plauto na composição da peça de modo a deixar transparecer a religiosidade evocada pela trama se encontra, por exemplo, no estudo de Sorba (2010, p. 26):

Os empregos de *mare* em *Rudens* fazem sobressair um retrato sêmico na apresentação da realidade extralinguística que é o mar essencialmente como um lugar, mais frequentemente perigoso, de pesca e navegação. A originalidade da presença dos pescadores, constituindo propriamente um coro (v. 290-305), o caracteriza em relação a outras peças: o mar e seus trabalhadores constituem um elemento concreto da cenografia e da intriga, e *mare* não faz simplesmente o papel de indicador geográfico – como o pode ser alhures – ou um elemento de comparação. A dualidade da representação do mar que sobressai do estudo de *mare* (a um só tempo nutriz para seus pescadores e sepulcro para os homens e seus bens) se traduz de maneira original no *Rudens* pela apresentação ambivalente de seu deus tutelar (deus jocoso e vingador).<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Cf. Gellar-Goad (2013, p. 156-157).

<sup>27</sup> Moura (2005, p.22-23) ressalta os diferentes tratamentos de Plauto com relação ao *senex*: “encontramos nos autores a observação negativa dos males que a velhice traz na mesma medida em que encontramos a estima por eles do amadurecimento, nos *senes*, da *mens*, *ratio* e do *consilium*. Será justamente esta aparente ambiguidade no retrato do velho que contagiara comicamente as representações dos *senes* em Plauto, apresentados ora como respeitáveis, ora como ridículos”.

<sup>28</sup> Sorba, J., 2010, p. 26: “Les emplois de *mare* dans la *Rudens* font ressortir un portrait sémique présentant la réalité extralinguistique qu’est la mer essentiellement comme un lieu, le plus souvent dangereux, de pêche et de navigation. L’originalité de la présence des pêcheurs, constituant même un chœur (v. 290-305), la caractérise par rapport aux autres pièces : la mer et ses travailleurs constituent un élément concret du décor et de l’intrigue, et *mare* ne joue pas simplement le rôle d’indicateur géographique – comme il peut l’être par ailleurs – ou d’un élément de comparaison. La dualité de la représentation de la mer qui

O mar é elemento determinante no compasso da comédia situada na costa de Cirene. Na tentativa de Labrax transportar Palestra e Ampelisca para a Sicília, a fúria marítima evocada pela estrela garante o retorno das personagens (PLAUTUS, *Rudens*, vv.160-182) para o ambiente em que o descobrimento de identidade, também originado no mar (Id., op. cit., vv. 1291-2), e libertação das meninas de nascimento livre se daria como podemos verificar no trecho a seguir:

*ego quoniam video virginem asportarier,  
tetuli ei auxilium et lenoni exitium simul*

Eu, ao ver a virgem ser levada embora,  
Ao mesmo tempo, trouxe auxílio para ela e ruína para o rufião

(PLAUTUS. *Rudens*, PROLOGVS, v. 68-69)

Conforme observado por Sorba (2010), o mar, personificado pela divindade Arturo, tem papel central na comédia *Rudens*, como podemos verificar com maior precisão no excerto acima. O verbo *video* no Presente do Indicativo em voz ativa parece confirmar sua constância na ação cômica. Além disso, os vocábulos *ei* e *lenoni*, respectivamente, *Dativo de interesse* positivo e negativo, são recursos de Plauto que reafirmam a divindade como detentora da recompensa para o *pius* e, também, da punição para o *scelestus*.

Reconhecidos tais dados a respeito da religiosidade romana em Plauto, pudemos depreender que a *pietas* era uma virtude considerada essencial para o cidadão romano e para a própria *Urbs*. O *vir pius* por meio de práticas religiosas visava a garantir o favor divino e cumprir seu dever coletivo. Por outro lado, a condição reprovável de um homem *scelestus* e *impius* na Roma helenística também é representada com precisão no corpo plautino. Apesar do fato de que, em geral, o romano cultuava divindades específicas, na representação plautina há casos divergentes (e.g. *Rudens*), que podem indicar influências de povos conquistados. Tais fatos, dentre outros, compõem esta investigação ainda em desenvolvimento e são pertinentes na delimitação de uma religiosidade romana frente aos contatos estrangeiros.

## Referências bibliográficas:

CHAMPEAUX, Jacqueline. « *Pietas* » : piété personnelle et piété collective à Rome. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n.3, octobre 1989. pp. 263-279.

DUCKWORTH, G. E.. *The nature of Roman Comedy*. Princeton: Princeton University, 1952.

FUNARI, P.P.A (org.). *As religiões que o mundo esqueceu: como egípcios, gregos, astecas e outros povos cultuavam seus deuses*. São

---

ressort de l'étude de mare (à la fois mer nourricière pour les pêcheurs et mer tombeau pour les hommes et leurs biens) se traduit de manière originale dans la *Rudens* par la présentation ambivalente de son dieu tutélaire (dieu joueur et vengeur)".

Paulo: Contexto, 2009, p.6)

\_\_\_\_\_. **Roma: vida pública e vida privada.** São Paulo: Atual, 1993.

GELLAR-GOAD, T.H.M.. **Religious Ritual and Family Dynamics in Terence in Blackwell's Companion to Terence.** New Jearsey: Wiley-Blackwell, 2013.

GRENIER, Albert. **Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art.** Paris: Éditions Albin Michel. 1938.

HANSON, J. A.. **Plautus and Roman religion.** Baltimore: John Hopkins University, 1959.

JEPPENSEN, Seth A.. **Plautus *Rudens*' and the worship of Venus in Dictating parody in Plautus *Rudens*.** Didaskalia, n.12, 2015.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, S. J. (Org). **Discurso histórico e narrativa literária.** Campinas: Unicamp, 1998

MARTINS, Paulo. **Literatura Latina.** Curitiba: IESDE, 2009.

MOURA, F. M.. **Análise tipológica do *senex* em Plauto: *Periplectomenvs* (*Miles Gloriosvs*) e *Lysidamvs* (*Casina*).** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

PEREIRA, M. H. R.. **Idéias morais e políticas dos romanos.** In: **Estudos de História da Cultura Clássica.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2002.

PLAUTUS, T. M.. **Rudens.** Disponível em:  
<<https://www.thelatinlibrary.com/plautus/rudens.shtml>>. Acesso em: 29/01/20 às 22:52.

RILEY, H. T.. **The comedies of Plautus.** Londres: 1880.

RÜPKE, Jörg. **Religious deviance in the roman world.** Trad. RICHARDSON, D. M. B.. Erfurt: Universidade de Erfurt, 2016.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português.** 3. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1927.

SCHEID, John. **La religion des romains.** 3. ed. Malakoff: Armand Colin, 1998.

\_\_\_\_\_. **The gods, the state, and the individual: reflexions on civic religion in Rome.** Trad. Clifford Ando. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2016.

SORBA, Julie. **Le vocabulaire de la mer dans la *Rudens* de Plaute in L'Information Grammaticale,** n. 127, 2010. pp. 24-27.

TOLLIVER, H. M.. **Plautus and the State Gods of Rome in The Classical Journal**  
**Vol. 48, No. 2.** CAMWS, 1952, p.49-57.

VEYNE, Paul. **L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations.**  
Diogène, 1979, p.3-29.



## IN SIGNIS RISUM

Amós Coêlho da Silva\*  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

**RESUMO:** Plauto fundou na Helenização de Roma um teatro cômico cheio de humor. Apropriou-se o poeta de fragmentos helênicos da comédia grega e os eternizou através de poetas nacionais diversos.

**PALAVRAS-CHAVE:** humor; intertextos helênicos; comédia.

## IN SIGNIS RISUM

**ABSTRACT:** Plautus founded in Hellenization of Rome a comic theater full of humour. The poet of Greek comedy Hellenic fragments appropriated and eternalized them through diverse national poets.

**KEYWORDS:** humour; Hellenic intertexts; comedy

### 1 Introdução

Os dicionários especializados, como os citados abaixo: *Dicionário de Teatro e Dicionário de Termos Literários*, não possuem o verbete “humor”, por isso retiramos de Antônio Houaiss Eletrônico:

1. Rubrica: história da medicina. Líquido secretado pelo corpo e que era tido como determinante das condições físicas e mentais do indivíduo [Na Antiguidade clássica contavam-se quatro humores: sangue, bile amarela, fleuma ou pituíta e bile negra ou atrabílis].

No entanto, existem muitos projetos de estudos e ensaios sobre “humorismo”. Cícero (106 a 43 a.C.), *De Oratore*, II, LVIII, se preocupou com o assunto:

*Atque illud primum, qui sit ipse risus, quo pacto concitetur, ubi sit, quomodo exsistat, atque ita repente erumpat, ut eum cupientes tenere nequeamus, et quomodo simul latera, os, uenas, uultum, oculos occupet, uideret Democritus*

E aquele primeiro ponto: o que seria o próprio riso, por qual combinação se provocaria, de onde viria, de que modo se manifestaria, e que tal força irrompe repentinamente, que, mesmo que desejemos contê-lo, não

---

\* E-mail: amoscoelho@uol.com.br

conseguimos, e, que tal força ocupa, ao mesmo tempo, o nosso peito, boca, veias, rosto, olhos? Haja vista em Demócrito<sup>1</sup>.

No panteão grego, há a antropomorfização do sarcasmo como deus do riso, que é Momo, uma divindade feminina em Hesíodo, “Teogonia”, 214 é filha de Nix, a Noite, e irmã das Hespérides; o termo Momo tem sido ligado ao verbo ‘mokān’ ou ‘mokāsthai’, “ridicularizar, chasquear, zombar, escarnecer” (BRANDÃO, 1994/1986: 228). Apud Paulo Rónai (1980), *Risum in lacrimis vertit, transforma o riso em lágrimas* é uma expressão atribuída por João Ribeiro a um satírico antigo que pretendia demonstrar que o humorismo, muitas vezes, encobre *grandes melancolias*.

Em Aristóteles (384–322 a.C.), há uma reflexão sobre o riso como apanágio do homem. Até mesmo, o filósofo estagirita abriu um projeto de estudo sobre o melancólico, com sua tendência à introspecção, à meditação e à criatividade artística.

Mas o que há de poético no riso da comédia? Na *Poética* (Capítulo 4), Aristóteles, atribui a origem da poesia a duas causas; são duas causas naturais desde a infância: a) uma diferença ocorre entre o homem e o animal, dada uma aptidão peculiar ou instintiva no homem em imitar; daí, o homem adquire conhecimento, isto é, pela imitação e b) sentem prazer quando imitam. Em seguida, define a comédia como imitação de homens inferiores, envolvidos em certos tipos de vícios ridículos: (*esti tò gueloïon mórion*), *está numa parte risível*. (*Poét.* 5, 33) Conclui que risível é o feio ou o defeito sem dor e sem dano. Giovanni Lombardo nos fala, sobre esta passagem aristotélica (*Poética*, 5,1, 1449a.), como sendo a “catarse cômica” (p. 97):

A catarse torna-se então possível precisamente porque a ‘mímesis’, obrigando as emoções a morderem o freio da arte, “purifica” o seu tumulto na clareza de uma forma. Mas como se realiza esta purificação quando, em vez da acção séria da tragédia, a cena representa a acção ridícula da comédia? Temos indicação, através de vários testemunhos, que a par da catarse trágica, Aristóteles deve ter teorizado (provavelmente no segundo livro da “Poética”) também uma catarse cômica. Embora representando assuntos de pouca conta, a comédia - explica Aristóteles - não abarca toda a espécie de ‘kakía’, de “vícios”, de “vileza”, mas vira-se apenas para o ‘aischron’, o “feio”, do qual o ‘geleion’, o “ridículo”, é precisamente uma participação indolor.

Portanto, podemos identificar o “poético” na linguagem simbólica do cômico. Assim, o admite Ernst Cassirer que afirma que *em lugar de definir o homem como um “animal rationale”, deveríamos defini-lo como um “animal symbolicum”,* e assim poderíamos revelar a sua ação lúdica no seio social, ou a experiência da *poiesis*, da produção do “real” como uma marca subjetiva e, por vezes, artística.

Plauto (250 – 184 a. C.), *Titus Maccius* (ou *Maccus*) *Plautus*, não é apenas um tradutor para uma língua bárbara dos *exempla* helênicos, *ille in signis ridiculum vertit, ele transforma o gracejo em símbolos*<sup>2</sup>, como bem anotou Ettore Paratore (1983: 45):

Nos prólogos e nos “argumenta” das comédias plautinas, diz-se, às vezes, que o poeta “vortit barbare” o modelo grego: a frase parece revelar uma aquiescência supina ao original, seja pelo uso do advérbio “barbare”, que devia soar estranho nos palcos romanos, ao passo que era natural para ouvidos gregos a respeito duma versão do grego para uma língua estrangeira, seja pelo significado do verbo “vorto”, que indica precisamente a acção de traduzir.

<sup>1</sup> Diz-se que o filósofo grego Demócrito (s. V a.C.), fundou, com seu mestre Leucipo, a teoria do átomo, mas riu muito contra o pensamento do seu antecessor Heráclito (s. VI – V a.C.).

<sup>2</sup> A tradução dos textos é nossa.

Pensamos também ao contrário, ou seja, na esteira de outros estudiosos e, por isso, concordamos com Ettore Paratore sobre o exagero da observação. Há muita analogia entre os dois mundos. O povo romano conviveu com os gregos desde um passado bastante remoto, e não apenas a partir da chegada do escravo grego Lívio Andronico em 240 a.C. Como observa Meillet (1977), já havia suficiente interação de linguagem entre gregos e romanos para que o favor do público, e no caso de Plauto de origem plebeia, nunca abandonasse a audiência de uma peça sua. E os primeiros textos da comédia plautina, que sobreviveram completos (ou quase), demonstram isso: *C'est par la plèbe de Rome que sont entrées les plus anciens mots grecs du latin. (...) De ces premiers textes, les seuls qui aient survécu à l'état d'oeuvres complètes sont des comédies (...)*. (MEILLET, 1977 : 108-9)<sup>3</sup>

Pórcio Licínio, *apud* Ettore Paratore (1983), afirmou:

*Punico bello secundo Musa pinnato gradu  
Intulit se bellicosum in Romuli gentem feram.*  
Na segunda guerra púnica, a Musa, com passos alados,  
Se transferiu para o valente povo belicoso de Rômulo.

O que está bem de acordo com o pensamento horaciano:

*Graecia capta ferum victorem cepit et artes  
Intulit agresti Latio. (Horácio, Epístolas 2, 1, 156)*  
A Grécia subjugada superou o seu feroz vencedor  
E introduziu as artes no agreste Lácio.

Eis, acima, uma síntese da *Pax Romana*, a *Paz Romana*. Por artes, resume Horácio (65 - 8 a.C.) a filosofia, religião, teatro, a gramática, etc. Na religião, os romanos receberam o fluxo de influência helênica no seu panteão; assim, deuses gregos aos romanos fixarão características: Zeus a Júpiter, Hera à deusa Juno, Afrodite à bela Vênus, Atená à sábia Minerva, Apolo se impõe como Apolo mesmo etc., cujo sincretismo passará a ser a missão dos romanos.

Houve, é claro, a dominação etrusca entre os séculos VII – VI a.C. É bem verdade também que os descendentes de Rômulo aceitaram de bom grado ritos religiosos, elementos da engenharia etrusca etc. Mas, paradoxalmente, foi com eles que os romanos aprenderam o alfabeto grego. Na expressão de Maria Helena da Rocha Pereira o que se entende por Cultura Romana não pode ser desligado do próprio processo de Helenização de Roma, assinalado por Horácio pela cruel espada frente ao esteta helênico, embora tenha de se reconhecer que, mais do que imitação, se deve falar de assimilação criadora... (PEREIRA, 1982: 37)

Consideremos as palavras de Arnaldo Momigliano (1975: 24-5):

A maioria dos escritores se sujeitou e foi recompensada. Lívio Andrônico, ex-escravo grego, alcançou respeitabilidade e influência; foi-lhe permitido ter o seu próprio “collegium”, um privilégio cobiçado (Festo p. 333 M. = 446 L). Ênio foi levado da Sardenha para Roma por Catão: uma informação (Corn. Nep. “Cato” 1,4).

Mas há também singularidade nas apropriações de Plauto. Aliás, os poetas latinos imitaram na perspectiva de buscar superar o modelo. Como observa Meillet, na verdade, Roma foi a criadora do humanismo (MEILLET, 1977: 10): *Rome a imité la*

<sup>3</sup> É pela plebe romana que entraram as mais antigas palavras gregas do latim. [...] Destes primeiros textos, os únicos que sobreviveram em estado de obras completas são as comédias.

Grèce, mais à sa manière et en faisant oeuvre propre: l'humanisme est dû à Rome. Tanto é assim que se desvanece a lembrança de uma autoria originalmente grega pelo benefício do *stilus* do cômico de Plauto, que é um poeta úmbrio, o mais admirado por Molière (1622 – 1673)... “Stilus” com “i”, quer dizer, propriamente em língua latina. Enquanto “stylus” é uma grafia consagrada pelos franceses: *graphie du fr. “style” est due à un faux rapprochement avec στυλος*<sup>4</sup> (*stylos – transcrição nossa*), (ERNOUET et MELLET, 1985: *stilus*)

Pode-se afirmar que a prática da *imitatio*, que estava sob o zelo da estética da época, haja vista a manifestação de Terêncio, *Publius Terentius Afer* (185 - 159 a.C.), in prólogo de *Os Adelfos*, onde defende a originalidade da sua autoria e a do Plauto, na questão da *contaminatio*, técnica de adaptação de passagens literárias gregas em encenação no palco latino:

*Synapthnescontes Diphili comoediast:*  
*Eam Commorientes Plautus fecit fabulam.* (v. 6 - 7)  
Há a comédia *Synapthnescontes* de Dífilo  
E nela Plauto se inspirou para fazer *Commorientes*<sup>5</sup>;

Pois bem, diz-nos o Poeta acima que Plauto deixou em branco a parte da qual ele, Terêncio, se apropriou:

*Furtumne factum existumetis an locum*  
*Reprehensum, qui praeteritus neclegentiast.* (v. 13-14)  
E julgai se houve acaso algum furto ou se o trecho  
Retomado, não foi negligenciado e posto de lado.

Terêncio recorreu, pois, à mesma *contaminação plautina*, e não à ênfase de encenações episódicas com o mesmo tom de bufonaria, ou *les scènes gaies, as cenas de gaiatices*, porém, *faire rire les honnêtes gens, fazer rir as pessoas honestas*. (HUMBERT, 1932: 58)

Por extensão, se podemos afirmar esses comentários sobre as inovações artísticas destes cômicos, o mesmo se poderá defender sobre o terceiro dos principais teatrólogos de Roma: Sêneca (CARDOSO, 2011: 16). Os historiadores já observaram como a aculturação é inevitável e é, em contraste com a identidade nacional, uma busca pelo universal, o que podemos constatar pelo poeta Terêncio: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*, (*Heautontimoroúmenos*, ou I, 1, 25), *Sou humano: julgo que nada do Homem considero alheio a mim*, ou (*apud* CARDOSO, 2011: 16):

Paul Veyne (1979) analisa a helenização de Roma [...] que busca “entrar na cultura internacional” e “sofre a atração dos valores helênicos”. Para o autor, o helenização – já iniciada anteriormente, mas consolidada no século III a.C. [...] mostra que Roma quis helenizar-se para se afirmar e que a apropriação dos modelos equivaleu à de qualquer outro espólio obtido pelo conquistador. Roma se helenizou, entretanto, sem perder a identidade. E criou uma literatura e, por extensão, um teatro, em que os sinais da romanidade são evidentes.

É interessante observar que, em meio a dificuldades na identificação da autoria de peças cômicas, o estilo foi um guia seguro na investigação filológica de Marco Terêncio Varrão (116 — 27 a.C.), *apud* (AULO GÉLIO, vol. I, 3,3, 4): *Plautissimi*

<sup>4</sup> Roma imitou a Grécia, mas à sua maneira, fazendo nisso obra própria: o humanismo se deve a Roma.

<sup>5</sup> Tem o mesmo significado grego e significa “aqueles que devem morrer juntos”.

*uersus, versos inteiramente de Plauto.* É assim que, na classificação das comédias, temos, das cento e trinta peças anteriormente atribuídas a Plauto, a que só admite as vinte e uma que se consagraram historicamente pela nomenclatura “varronianas”, com o timbre de autêntica autoria, com a seguinte ordem alfabética: *Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides, Captivi, Curculio, Casina, Cistellaria, Epidicus, Mostellaria, Menaechmi, Miles Gloriosus, Mercator, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus* e fragmentos de *Vidularia*.) Noventa delas são espúrias. Há 19 peças de autenticidade duvidosa, chamadas pseudo varronianas, dentre as quais *Commorientes*, comentada mais acima, e inspirada no poeta grego Dífilo, mas que *não chegou até nós* (SPALDING. 1968: 63).

Sabe-se pouco da biografia plautina, mas sabe-se que, se retirou inspiração em expectativas de suspenses, cenas de reconhecimento entre pais e filhos ou entre amos e escravos, em moças ingênuas, na rivalidade entre o pai e o filho, em escravos trapaceiros (justamente porque o comediógrafo Plauto emblematizou certas situações por um traço típico nas reações dos comportamentos ladinos dos escravos, o escravo tem destaque especial no seu teatro), em parasitas aproveitadores, em velhos loucos e avarentos, em proxenetas e em prostitutas... porque, além de arriscar-se e se expatriar pela vida grega e cartaginesa das baixas classes sociais, aprendeu vulgarismos de linguagem, *viveu em contacto com a Suburra* (PARATORE, 1983: 51), um bairro de comunidade pobre na antiga Roma, o suficiente para desenvolver uma tipologia de personagens que povoam suas peças, explorando trocadilhos e toda a competência do *sermo vulgaris, latim vulgar*, em enunciações que chamou a atenção de autores canônicos, como por exemplo, Molière, William Shakespeare, Guilherme de Figueiredo, Ariano Suassuna etc.

A comédia grega pode ser dividida em Antiga e Nova. Na Antiga (século V), nomenclatura que indica características de vínculos com as origens, como nos elementos da composição e, assim um coro, que compõe um ‘agón’, um *debate*, sobre a ‘pólis’, (BRANDÃO, 1992: 72 - 73) com um protagonista (primeiro combatente). O elo da origem é o fato de o coro ser formado por animais (BRANDÃO, 1984: 74), tal como está nas alegorias dos títulos aristofânicos: *As Rãs, As Vespas...* o que lembrava os blocos de pessoas, portadoras ao ombro ou mascaradas de animais, nas falofórias, festas em honra do falo, e de cunho religioso, *‘kómoi’ religiosos*, (Idem, ibidem: 74), ou seja, o princípio ‘δήμιος’, ‘démios’, *próprio do povo*, assinalado com o imaginário de um ‘dêmos’, povoação, povo; assembléia popular. Em Terêncio, *Os Adelfos*, há a personagem Dêmea, que significa “o que é popular”, por antífrase, já que é uma personagem antipática, pois encarna o “pai severo” da tipologia da Comédia Nova.

A Comédia Antiga foi estruturada com uma parábase, momento em que uma personagem se despoja de suas características e se dirige antes aos cidadãos, quer dizer, toma a própria platéia, que assistia à peça, como se fossem os cidadãos gregos e, dada uma democracia bastante permissiva, as personagens não só eram pessoas tiradas do contexto histórico, como Sócrates, Eurípidés, o governante Cleofonte, etc., como todas ridicularizadas como objeto de sátira veemente em Aristófanes.

Pierre Grimal, ao comentar sobre Terêncio, acentua que ele *Nunca se dirige directamente aos espectadores, como faz Plauto por vezes - vestígio da antiga parábase...* (1978: 113)

Na Comédia Nova, as características são outras, como já pontuamos alguma coisa. Nesta instância histórica, a Grécia experimenta o domínio de Alexandre Magno (século IV a.C.), quer dizer, é submetida a restrições políticas pelas tropas militares do macedônio Antípater; a comédia ática passa ao tema da “família” (BRANDÃO, 1984: 91) e a criar tipos estereotipados e não a mencionar mais alguém vivo ou morto, mas um

tipo hipotético, por exemplo, um jovem de família, mas cheio de pretensões, se apaixona por uma moça, desprotegida e sob a guarda de um proxeneta que exige dinheiro pelo resgate da menina desamparada e o rapaz, impetuoso, termina por extorquir ao próprio pai. E assim se concebem farsas parodiadas em tramas burlescas com os tipos emblemáticos, mencionados em parágrafo anterior: escravos astutos, jovem libertino ou, às vezes, cordato, o soldado fanfarrão etc.

Plauto se distingue por tomar de uma, a Antiga – além da analogia à parábise em seus prólogos, com a mesma característica de *captatio benevolentiae*, *captação da boa vontade* – também se apropria da farsa; e da Comédia Nova se nota o seu envolvimento com o tema da estereotipada tipologia simbólica: *A destilação dos motivos mais farsescos tirados da comédia nova obedece nele a uma propensão natural do seu espírito, alimentada pelo contacto com a plebe.* (PARATORE, 1983: 48) O próprio nome do dramaturgo “Maccius” está em *conexão com “Maccus” da “Atellana”* (Idem, *ibidem*: 39) e denota o apelido de bobo, grotesco das máscaras atelanas... As fábulas atelanas eram comédias populares, simbolizadas nas máscaras *maccus*, *o apalermado*, *buccus*, *o glutão e tagarela*, *pappus*, *o velho avaro etc.* Além de predisposição ao riso satírico em diálogos, *diverbia*, a comédia de Plauto era um espetáculo com partes cantadas, *cantica*; enfim, uma comédia musical em senários iâmbicos...

À *mimesis* aristotélica que se traduz por vezes com o termo *imitatio*, mas, neste caso aqui, tem o sentido de representação do comportamento humano e encenado num drama teatral. Para Plauto, é uma verdade como imagem daquela sociedade, mas “verdade” no sentido de ‘alétheia’, ou seja, aquela contida no jogo de palavras, nas alegorias, metáforas e metonímias.

Em seu artigo da *Principia VIII*, “*Ludi Scaenici*” na *Roma Antiga*, Airto Ceolin comenta, na p. 106, que

o teatro latino em face do teatro grego: é um espetáculo lúdico. Insere-se no contexto dos jogos, “ludi”. Os romanos o conheciam como “ludi scaenici”, jogos de palco. Como espetáculo (“spec-“ olhar atentamente, observar, examinar) é para ser visto. Se é um espetáculo lúdico, deve ser examinado sob este aspecto. Precisa ser explicado segundo o contexto dos jogos, incluso como “otium”, lazer, mas também como marca de uma civilização.

## 2 *Quid pro quo*

Em português, os *quiproquós*, *umas coisas por outras*, indicam que Plauto sabia muito bem<sup>6</sup>

*que le peuple n’apprécie guère ce que nous appelons les bienséances théatrales. L’art délicat qui consiste à préparer les situations et à lier les scènes n’est pas son fait: souvent les personnages entrent ou sortent sans motif apparent, et le dénouement est presque toujours brusqué.* (HUMBERT, 1932: 48)

Daí, desses desenlaces bruscos, *dénouement brusqué*, ou como os chamaria Roland Barthes certas “lexias”<sup>7</sup>, fragmentos de linguagem, as quais, no teatro (‘theatron’, quer dizer, de onde se vê), ganham o relevo simbólico em sua expressão

<sup>6</sup> que o povo não aprecia o que nós chamamos de as conveniências teatrais. A arte delicada que consiste em preparar as situações e em ligar as cenas não é seu propósito (quer dizer, de Plauto): frequentemente os personagens entram ou saem sem motivo aparente, e o desenlace é quase sempre brusco.

<sup>7</sup> “Lexia” é um termo introduzido por B. Pottier: é a manifestação singular de unidade léxica em um discurso.

verbal ou “não-verbal” dentro da encenação. Assim, uma criatividade dramática cheia de surpresas, reviravoltas, peripécias, e reconhecimentos, anagnorises... Examinemos brevemente *Menaechmi*, *Os gêmeos*.

Plauto, num prólogo em forma de acróstico, se apresenta à plateia e dá o argumento da peça, o que é uma estratégia peculiarmente sua, de comunicação: uma *captatio benevolentiae*. Era uma vez um pai de gêmeos (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1994: GÊMEOS e DUPLO - respectivamente)<sup>8</sup> parecidíssimos e, como um deles se perdeu do pai, durante uma viagem por Tarento, por descuido, caiu em mãos de um mercador, que se apossou da criança de sete anos. O pai se desesperou e veio a falecer de desgosto, aí mesmo, em Tarento. O avô que guardava o outro neto em Siracusa, por amor ao sequestrado, deu o mesmo nome, que é, inclusive, o seu também (*et ipsus eodem est avos vocatus nomine, e o próprio avô se chama por este nome* – v. 44), ao que ficou com ele em sua casa: *illius nomen indit illi qui domi est, / Menaechmo, idem quod alteri nomen fuit; passou a chamar o nome dele àquele, que ficou em casa, Menecmo, porque tem do outro o mesmo nome.* (v. 42-43)

Por trás do aparente alerta de um possível engano de interpretação do espectador no decorrer da ação dramática, Plauto, na verdade, dá ênfase ao seu *leitmotiv*, quer dizer, *o fio condutor de sua enunciação* e alerta que ora há de ficar em Epidano, onde atualmente vive o gêmeo sequestrado, para melhor narrar a história. Propõe fazer um favor a alguém da platéia, caso precise de algo de lá, pode pedir sem cerimônia: *sed ita ut det unde curari id possit sibi*, (v. 53) *mas de tal modo que dê possibilidade de isto ser cuidado com o seu próprio recurso*. Na feliz tradução de Jaime Bruna, que foi com consulta ao manuscrito, temos o seguinte: *Se não me der dinheiro, o negócio vai por água abaixo; se der, vai mais abaixo ainda*. Sua expressão corresponde ao v. 54: *nam nisi qui argentum dederit, nugas egerit; (literalmente) pois, a não ser que alguém venha a dar algum dinheiro, nada terá conseguido*. O raptor é um senhor rico, que não tinha filhos e adotou como tal o raptado. Sóscles, isto é, o Menecmo de Siracusa, viajou para Epidano para resgatar o seu irmão gêmeo.

Além do prólogo e indicação de personagens e o cenário, temos ao todo cinco atos com 23 cenas. E se tomarmos umas poucas “lexias” barthesianas do discurso plautino, depois das que ocorreram no prólogo, incluindo a última acima, cheia de simpática irreverência sobre o fato de fazer um favor aos que assistiam à peça, teremos possibilidade de contrapor as cenas, cheias de equívocos e mal-entendidos para provocar o riso, entre personagens tão idênticas, mas interiormente tão opostas não só no psiquismo, ou seja, na alma, mas também na identidade.

E tudo porque o liame de serem irmãos gêmeos fica oculto para as personagens, mas não para a plateia, o que é um jogo, ou melhor, truque, manipulado pelo Poeta. Os historiadores do teatro denominam “ilusão”<sup>9</sup>: a relação entre o espectador e o que ocorre nas cenas dramáticas. No caso das peças de Plauto, o espectador sabe tudo e as personagens não sabem de nada. Essa é uma troca de ponto de vista em que a “narrativa”, tão bem manejada por Plauto, acontece na forma de narratários, ou melhor, dos que recebem a “mensagem narrativa” dentro da própria peça, como um artifício de

<sup>8</sup> O simbolismo dos gêmeos nos introduz nos mundos contrários polares: masculino-feminino, trevas-luz, sujeito-objeto, interior-exterior...

*A arte representa, em todas as culturas, animais em duplicata, serpentes, dragões, pássaros, leões, ursos etc. Não se trata de uma simples preocupação de ornamentação, nem é o indício de influência maniqueísta. Os animais representados têm, todos, uma dupla polaridade simbólica, benéfica e maléfica.*

<sup>9</sup> *Há ilusão teatral quando tomamos por real e verdadeiro o que não passa de uma ficção, a saber, a criação artística de um mundo de referência que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao “efeito do real” produzido pelo palco: ela se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador.*

“metatexto” (alguns preferem dizer “metateatro”). É a troca do “dono” do foco narrativo. É claro, no teatro não há propriamente um narrador. A relação é plateia e ação dramática – mas Plauto corta esse fio comunicativo e busca várias formas de contato, que denominamos mais acima de “*captatio benevolentiae*”.

Por exemplo, na Cena II (Menecmo e Escivinha), do Ato I, o personagem Menecmo censura a esposa e a ameaça. Tudo como estratégia para poder escapar. E nesta escapada, comenta num aparte, ou seja, só a plateia ouve o que ele fala, embora diga em voz alta e clara:

*Euax, iurgio hercle tandem uxorem abegi ab ianua.  
ubi sunt amatores mariti? dona quid cessant mihi  
conferre omnes congratulantes, quia pugnavi fortiter?  
hanc modo uxori intus pallam surrupui, ad scortum fero  
sic hoc decet, dari facete verba custodi catae. (51- 55)*

*Ótimo, com a briga, por Hércules, enfim afastei a minha mulher da porta.  
(à platéia)  
Em que momento os maridos são libertinos? Por que todos retardam em  
oferecer presentes a mim em congratulação pelo que lutei corajosamente?  
Esta manta (mostra-a, sob o manto) há pouco, dentro de casa, furtei de  
minha mulher e vou levar para minha amante.  
Assim se procede, com jeito, enredar com palavras à vigilante esperta.*

Nesta Cena II, Escovinha faz um à parte, dizendo para a plateia que ele fingia estar zangado com esposa...

Plauto dialoga com a platéia diretamente, mas como ocorre em alguns prólogos seus, como no prólogo de Anfitrião que admite até a interferência do espectador. Depois de pedir à platéia boa vontade, quer dizer, silêncio e bastante atenção como justiça pelo ele, o deus Mercúrio, lhe oferece de vantagens, anuncia que se trata de uma tragédia. Nota, contudo, a contrariedade pelo fato de ser peça trágica. Veja:

*quid? contraxistis frontem, quia tragoediam  
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.  
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia  
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus. 55  
utrum sit an non voltis? sed ego stultior,  
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.  
teneo quid animi vestri super hac re siet:  
faciam ut commixta sit: <sit> tragicomoedia.  
nam me perpetuo facere ut sit comoedia, 60  
reges quo veniant et di, non par arbitror.  
quid igitur? quoniam hic servos quoque partes habet,  
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia. (58 -63)*

o que aconteceu? Franzistes o semblante, porque eu disse que a peça havia de ser uma tragédia? Sou deus, poderei mudá-la agora, se desejardes, trocarei de tragédia para comédia sem que se mude estes mesmos versos. 55  
Por acaso vós quereis, ou não? Mas que bobagem, Como se eu não soubesse o que vós quereis, eu que sou deus. Conheço o que existe no vosso íntimo sobre este assunto: Farei que seja (uma peça) mista: seja uma tragicomédia. Pois não julgo justo, onde existam reis e deuses, Que seja sem interrupção uma comédia. 60  
Então o quê? Porque há nela passagens também com escravos, Farei que seja uma tragicomédia, assim como (já) disse.

*In Menaechmi*, na passagem logo acima, este receptor é hipotético, pois não poderá responder jamais ao personagem Menecmo. Ele é fictício. Não é o ouvinte, ali na sua frente: o espectador presente na platéia. Para conseguir mais um exemplo mais claro, vejamos uma passagem ainda no Ato I, primeiramente na Cena I, PENICVLVS (que, metaforicamente, significa vassourinha ou escovinha):

*Iuventus nomen fecit Peniculo mihi,  
ideo quia mensam, quando edo, detergeo. (1-2)*  
A rapaziada me chama de Escovinha,  
Porque, quando como, limpo a mesa.

Só que, em Plauto, que só apareceu como narrador quando se dirigiu ao público-espectador apenas no prólogo e, ainda assim, retirou o maior proveito possível da atenção do espectadores, pois que a presença no palco teatral já despoja a figura do narrador, ou seja, já vemos o desenrolar dos fatos.

Além dos apartes, o cômico latino dispõe em cenas a turbulência do equívoco que se origina da terrível semelhança do par gêmeo e seus respectivos escravos. A Cena II e III se destinam ao que Menecmo (“Verdadeiro”) desejava: presentear Erócia com o manto. Esta há de preparar-lhe um jantar. Aí é que o Escovinha entra. É interessante a construção do equívoco, porque Menecmo II e seu servo Messenião encontram primeiramente Cilindro, de volta do mercado com os apetrechos da janta.

Por trás do riso há toda espécie de considerações sobre a condição feminina, a prepotência masculina, a situação dos escravos, o gosto humano de levar vantagem em tudo etc.

O Ato I, com três cenas, como já se disse, é um preparatório para os equívocos que ocorrerão no Ato II. Na ação dramática, o Poeta ainda injeta a ajuda da etimologia que já vem no nome da personagem em muitas de suas peças ou ele constrói na hora como nesta, da própria peça, e a ambiguidade que deveria confundir a plateia, ao contrário, dá lucidez e anima o riso. Assim, há o parasita Escovinha, *Peniculus parasitus* (por metáfora, escova)<sup>10</sup>, e como ele afirma: *Peniculus Iuventus nomen fecit Peniculo mihi, ideo quia mensam, quando edo, detergeo, o nome Peniculus Iuventus vem de pequena escova para mim, porque eu varro a mesa, quando como. (77-78)* Menecmo de Epidano furta um manto da esposa e o dá à amante Erócia. Na Cena III o diálogo entre Erócia e Menecmo de Epidano, (tradução de Erotium Meretrix, Erócia Prostituta) cria elementos para equívocos das cenas futuras, porque ela não sabe com quem fala, mas pensa que sabe, como é no Ato II, cena III:

**Men.** Quicum haec mulier loquitur? **Ee.** Equidem tecum. 281  
(Sosicles/ Menecmo II) (sem ser à parte falando para Messenião, servo deste): Com quem fala essa mulher?  
(Erócia): Ora, com você.

Um erro é este da Cena II (Menecmo II e Messenião em diálogo com Cilindro [cozinheiro de Erócia]):

**MEN. II** Non hercle vero. **CIL.** Vbi convivae ceteri? 196  
**MEN. II** Quos tu convivas quaeris? **CIL.** Parasitum tuom.  
**MEN. II** Não, por Hércules, de fato (não sei quem é você). **CIL.**  
Onde estão os outros convidados?

<sup>10</sup> *Peniculus*, i, m.: (dim. de penis) extremidade de cauda de alguns animais que servia de escovinha; escova; vassoura.

**MEN. II** *Quais convidados procuras? CIL. Teu parasita. [...]*  
**CIL.** *Peniculum.*  
**MESS.** *Peniculum eccum in vidulo salvom fero.*  
**CIL.** *Escovinha.*  
**MESS.** *A escovinha. Eis aqui trago salva na bolsa.*

Ou seja, um fala de uma coisa, o outro de outra, como no diálogo entre Menecmo II e Meesenião com Erócia:

**ER.** *Cur igitur me tibi iussisti coquere dudum prandium? 300*  
**MEN.II** *Egone te iussi coquere?*  
**ER.** *Por que mandaste que eu cozinhasse um jantar?*  
**MEN.II** *Eu te mandei cozinhar?!*

O manto furtado há de acabar (Ato II), por erro, na mão do outro, Sóscles (o gêmeo de Siracusa). Cena III (Erócia com Menecmo II e Meesenião) (Ato II) – Nesta passagem abaixo o engano se acentua mais ainda:

**MEN.II** *Nescio quem, mulier, alium hominem, non me quaeritas.*  
**ER.** *Non ego te novi Menaechmum, Moscho prognatum patre, qui Syracusis perhibere natus esse in Sicilia, 320 ubi rex Agathocles regnator fuit et iterum Phintia, tertium Liparo, qui in morte regnum Hieroni tradidit, nunc Hiero est? MEN.II* *Haud falsa, mulier, praedicas. MESS.* *Pro Iuppiter, num istaec mulier illinc venit, quae te novit tam cate?324*  
**MEN.II** *(Decerto) não é a mim que procuras. Não sei, mulher, quem é o outro homem.*  
**ER.** *Então, eu não te conheci como Menecmo, filho de Mosco, Que foi, segundo se cita, nascido em Siracusa, na Sicília, onde reinou Agátocles e em seguida Píntias e por terceiro Liparão, ao morrer, deixou o trono a Hierão, que agora reina?*  
**MEN.II** *Mulher, falas tudo muito bem. MESS.* *Por Júpiter, acaso esta mulher, que te conhece tão bem, veio de lá?*

(Ato IV) – Cena I (Matrona e Escovinha):

**MAT.** *Egone hic me patiar frustra in matrimonio, ubi vir compilet clanculum quidquid domist atque ea ad amicam deferat? PEN. Quin tu taces? 465*  
**MAT.** *Então eu sofrerei tamanha frustração no meu casamento, Enquanto meu marido às ocultas roubou coisas do lar E as desviou para sua amante? PEN. E ainda mais, tu calas? 465*  
[...] **MAT.** *Quid ego nunc cum illoc agam? 472*  
**PEN.** *Idem quod semper: male habeas; sic censeo.*  
[...] **MAT.** *O que eu agora farei diante dele?*  
**PEN.** *O que sempre fez: trate-o mal; assim penso.*

Cena III (Menecmo e Erócia)(ainda Ato IV):

**MEN.I** *Immo edepol pallam illam, amabo te, quam tibi dudum dedi,*

*mihi eam redde. uxor rescivit rem omnem, ut factum est, ordine. ego tibi redimam bis tanto pluris pallam, quam voles.*

**ER.** *Tibi dedi equidem illam, ad phrygionem ut ferres, paulo prius,*

*et illud spinter, ut ad aurificem ferres, ut fieret novom.*

**MEN.I** *Ao contrário, por Pólux. Por favor, devolva para mim aquele manto, que te dei há pouco e te amarei (sempre). Minha esposa descobriu tudo que se passou em todos os detalhes. Eu te comparei outro com o dobro do valor, (do jeito) como quiseres.*

**ER.** *Ora, eu te entreguei, para que levasses para “oficina: de bordado e de ourives” com aquele bracelete, para que se fizessem renovados.*

William Shakespeare se inspirou nesta peça e intitulou sua comédia de *The Comedy of Errors*, *A Comédia dos Erros*, onde também podemos fazer levantamento de situações humanas que fazem o espectador rir, mas reconhecer na aparente leveza do discurso o lado cruel da ação humana, embutida e permanente numa tradição preconceituosa e caduca. É o tema do duplo na arte, como reflexo de um espelho, cuja polaridade é benéfica e maléfica. É desse modo que as perturbações do eu vêm à tona através do riso, num humor que revela estádios primitivos, primários, trogloditas e marchetados na força da tradição.

O desdobramento final deixa a platéia bem humorada: a vida vale a pena ser vivida. Então, há libertação de escravos, reconciliações acontecem. Tudo “à maneira aristotélica”, que se pode ler em Menandro (342 a 291 a.C.) como nesta interpretação do Prof. Junito (1984):

A idéia mestra de seu governo (Demétrio de Falero) é a criação de uma classe média. Ilustração política da μεσότης, ‘mesótes’, um meio-termo, um compromisso entre a aristocracia e a democracia. Tal aspiração explica na “Comédia Nova” como os casamentos, que fecham a ação, via de regra se realizam entre famílias ricas e pobres, como no “Misantropo” de Menandro, “Adelfos” de Terêncio e “Aululária” de Plauto

Não é este o conceito de ‘katharsis’ na poesia cômica de que nos fala Giovanni Lombardo? Sabe-se, conforme sua abordagem aqui e ali in “A Estética da Antiguidade Clássica”, que a parte da comédia nos chegou incompleta, mas há muitos estudos que defendem, a partir de outras passagens que se leem em Aristóteles, a possibilidade de se compreender a ‘katharsis’ em equivalência com a experiência mimética. Esta última nos ajudando a satisfazer uma busca de conhecimento, sempre que o poeta ou o pintor, dada a sua habilidade em preparar relações entre pontos de afinidades diversas para os que usufruem o apelo trágico do acontecimento doloroso, perturbador da vida humana, mas se apresentará, eticamente, como injusto, e *ipso facto* alheio à vontade do homem, como ocorrera com Édipo, que viveu uma experiência dolorosa contra a qual lutou bravamente: a audiência experimentou diante do combate edipiano: éleos (compaixão) e phobus (medo) *pari passu (a cada passo)* durante os investimentos na sua luta. E na comédia? Os comentadores sustentam que Aristóteles não aponta qualquer ‘kakia’

(vício), mas apenas o feio ‘aischron’(indecoroso, vergonhoso) que leva, conforme a habilidade artística, a ação dramática “para um adestramento ético e para para um prazer estético” (p. 97). Não é isso que se lê, comparativamente ao Plauto, em Victor Hugo, “Notre-Dame de Paris”, onde o Quasímodo, sem culpa de sua fealdade, nutrepela bela cigana Esmeralda um amor puro, alheio à recepção de Esmeralda...

Podemos acrescentar quanto ao tipo de *happy end* tão antigo fica encadeado, com poucas modificações, na História do Ocidente para além de Shekespeare, para citar apenas alguns: Georges Feydeau (1862 – 1921), Guilherme de Figueiredo (1914 -1997) e Ariano Suassuna (1927), sem mencionar cinema, romances, telenovelas ... Tudo isso, significa que Plauto é poeta sem fronteiras. Mencionemos apenas mais um nome de nossa modernidade, em perspectiva comparada, que a apresentação da cenas de *Menaechmi* é a mesma técnica narrativa de Machado de Assis, onde o narrador se destitui do poder narrativo onisciente e “pede” ajuda ao leitor ou, então, atribui à personagem, ou ainda, o fato vem de uma versão de uma personagem qualquer. Por isso, o texto machadiano se torna facilmente uma peça de teatro ou um filme cinematográfico.

## Referências:

AULO GÉLIO. *Les Nuits Attiques. Traduction nouvelle avec Introduction et Notes par Maurice Mignon*. Paris : Libraire Ganier Frères, s/d.

Aristote. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

BAYET, Jean, *Literatura Latina*. Paris: Armand Colin, 1964.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zuraswski *et alii*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. 3 v.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1992. Vols.I e II.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia e da Religião Romana*.Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

\_\_\_\_\_. *Teatro Grego : Origem e Evolução*. Petrópolis: Vozes, 1992.

BRAUSTEIN, F. e PÉPIN, Jean-François. *L’Héritage de la Pensée Grecque et Latine*. Paris : Armand Colin, 1997.

CARDOSO, Zélia de Almeida e DUARTE, Adriane da Silva (Orgs.) *Estudos sobre o Teatro Antigo*. São Paulo: Alameda, 2010.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana*. Tr. de V. F. de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou: 1977.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANDT, A. *Dicionários de Símbolos*. Trad. Vera Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CICÉRON. *De l'Orateur*. Texte établi, traduit et annoté par François Richard. Paris: Librairie Ganier Frères, s/d.

ERNOU, A. et MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. : Histoire des Mots*. Paris : Klincksieck, 1985.

GRIMAL, Pierre. *O Teatro Antigo*. Tradução de Antonio M. G. da Silva. Lisboa: Edições 70, 1978.

LOMBARDO, Giovanni. *A Estética da Antiguidade Clássica*. Trad, de Isabel Teresa Santos. Lisboa : Estampa, 2003.

MEILLET, A, *Esquisse d'une histoire de la Langue Latine*. Tradition de l'Humanisme II. Paris: Klincksieck, 1977.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os Limites da Helenização*. Tradução de Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

MONTAGNER, Aírto Ceolin. “*Ludi Scaenici*” na Roma Antiga. Principia VIII, ano 6, 2002.

PARATORE, Ettore, *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa, S. J., Fundação Calouste Gulbenkian, 13ª reimpressão, Lisboa, 1987.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e çMaria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica: Cultura Romana – Vol. II – Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982.*

PLAUTE. *Théâtre*. Tome dixième. Traduction nouvelle de Henri Clouard. Paris: Librairie Ganier Frères, s/d.

SPALDING, T.O. *Pequeno Dicionário de Literatura Latina*. São Paulo: Cultrix, 1968.

Vieira, Brunno V.G. e THAMOS, Márcio (Orgs.). *Permanência Clássica: Visões Contemporâneas da Antiguidade Greco-Romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.



## PRÁTICAS EDUCATIVAS E ESCOLARES NA ROMA ANTIGA

Elisa Figueira de Souza Corrêa\*  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

**RESUMO:** este texto faz um recorte na história da educação durante a antiga civilização romana, considerando-se especialmente a influência da cultura e educação grega através de dois de seus primeiros educadores, Lívio Andrônico e Quinto Ênio, e da literatura grega clássica.

**PALAVRAS-CHAVE:** história da educação; Roma Antiga; Lívio Andrônico; Quinto Ênio; literatura grega clássica.

### EDUCATIONAL AND SCHOOL PRACTICES IN ANCIENT ROME

**ABSTRACT:** this text resumes part of the history of education during ancient Roman civilization, focusing on the influences of ancient Greek culture and education through two of its first educators, Livius Andronicus and Quintus Ennius, and classic Greek literature.

**KEYWORDS:** history of education; Ancient Rome; Livius Andronicus; Ennius; classic Greek literature.

#### 1. Introdução

Ao se conhecer um pouco mais sobre a própria história da educação escolar na Antiguidade Greco-Romana, pode-se perceber sua influência presente ainda hoje em nossas salas de aula. Embora este texto não faça mais que um breve resumo histórico – em verdade, praticamente um fichamento comentado – sobre a estrutura formal e algumas práticas escolares no berço da civilização ocidental, creio que poderá ser útil àqueles que, desconhecendo as fontes aqui citadas, porventura se interessem pelo assunto.

Por experiência própria, tenho certeza de que a muitos surpreenderá saber há quantos séculos o formato da instituição escolar permanece praticamente imutável.

Em especial, com este texto, queremos fazer notar a grande influência que a educação grega terá sobre a cultura romana. Esse fato tão conhecido poderá ser mais bem explicado ao observarmos como, na verdade, o modelo de educação grega (cf. SOUZA CORRÊA, 2018) já era anterior à própria Grécia (mas

---

\* E-mail: elisa.correa@uerj.br

aperfeiçoado e sedimentado nesta) e como esse modelo se transmitiu aos romanos e seu grande império.

Para uma compreensão completa para a formação da nossa própria escola, portanto, é preciso seguir na leitura sobre o projeto e o estabelecimento da escola na Antiga Roma.

## 2. Primórdios da educação romana

Marrou (1971, p. 358) nos ensina que, pelos fins do séc. IV, Roma e sua cultura eram dominadas por uma aristocracia campesina, i.e., proprietários rurais explorando diretamente suas terras e, portanto, formando uma classe bastante diferente daquela que deu origem à cultura e ao projeto pedagógico grego. A evolução dos fatos, contudo, há de fazer com que a educação grega termine por ter grande influência e, opinam alguns, seja o modelo-base da educação romana – ainda que esta conserve alguns de seus traços originais.

Os primeiros registros de literatura latina existentes hoje e também o próprio marco inicial desta literatura advém das traduções de clássicos gregos. Andrés Pociña (1998, p. 14) advoga que antes disso a produção artística em Roma devia resumir-se a composições de três tipos. Os dois primeiros seriam os *carmina conuiuialia*, isto é, poemas cantados com acompanhamento de flauta em banquetes, em exaltação a homens ilustres, e os *neniae*, ou seja, lamentos cadenciados, executados durante funerais por mulheres assalariadas, cantando as virtudes do defunto. Infelizmente não há vestígios nem dos primeiros nem dos últimos e o pouco que se sabe deles deve-se a fontes indiretas, como obras de Cícero e outros autores posteriores.

Um terceiro tipo de composição seriam os *scipionum elogia*. A relevância desse gênero encontra-se no fato de que, segundo Pociña (1998, p. 14), especialmente graças aos elogios é que se teriam preparado os ânimos para a constituição de uma épica latina, uma vez que seu tema e sua métrica se aproximavam da literatura grega e a época de composição desses elogios são coincidentes com a das primeiras composições a chegarem a Roma. Assim, Pociña (1998, p. 14) afirma:

los *elogia*, junto com las *neniae* y los *carmina conuiuialia*, estos dos com probables inquietudes poéticas, aquéllos com evidente sentido artístico, favorecieron que la épica griega no resultase extraña en absoluto al pueblo latino, que de este modo la adoptó y la hizo suya sin gran dificultad.

Não é possível tampouco desprezar o contexto histórico que favoreceu o início da literatura latina. O século III a.C. foi marcado pela crescente expansão do Império Romano. Entre 281-272 a.C., foi travada a guerra contra a cidade de Pirro e, em seguida, a primeira Guerra Púnica (264-241 a.C.), o que colocara Roma e Grécia em prolongado contato direto.

Para celebrar o fim da guerra contra Cartago, então, em 240 a.C. ocorre a primeira representação teatral pública na urbe romana – uma peça nos moldes gregos. Tal fato tampouco deve ser estranhado, pois, nesse tocante, é bom lembrar que a cultura romana sempre foi descrita por seus estudiosos como muito prática e aberta a receber o novo, uma característica que já tinha sido ressaltada pelos próprios pensadores antigos. Assim, o historiador e geógrafo grego Políbio (203-120 a.C.) já escrevia em suas **Histórias** (VI-25, 11), ainda que com tom crítico, que os romanos mais que qualquer outro povo, troca facilmente seus costumes e

imita o que é melhor que o seu (*apud* POCIÑA, 1998, p. 13). Tal crítica foi, contudo, sabiamente rechaçada já pelos próprios romanos. Como comenta Pociña (1998, p. 13), esse era um comportamento totalmente plausível, de nenhuma forma merecedor dessa crítica fácil a que com frequência se lhes há submetido. O poeta Caio Salústio Crispo (86-34 a.C.), por exemplo, em seus escritos sobre a conjuração de Catalina no senado romano (Cat. 51, 37-38), comentou esse hábito romano de modo mais positivo:

Our ancestors, Fathers of the Senate, were never lacking either in wisdom or courage, and yet pride did not keep them from adopting foreign institutions, provided they were honourable. They took their offensive and defensive weapons from the Samnites, the badges of their magistrates for the most part from the Etruscans. In fine, **whatever they found suitable among allies or foes, they put in practice at home with the greatest enthusiasm, preferring to imitate rather than envy the successful.** (SALLUST, 1931. Grifos meus).

Tendo os romanos entrado em contato com a farta e rica literatura grega ao longo das décadas de batalhas que se estenderam nos primeiros momentos de expansão do Império Romano, não tardou, pois, para que começassem também a praticar e enriquecer com os exemplos helênicos sua própria literatura.

### 2.1 Lúcio Lívio Andrônico

Na verdade, aquele que é costumeiramente tido como o primeiro poeta romano era, de fato, um grego, um ex-escravo provavelmente pertencente à família Lívica (da qual herdou seu prenome latino após ser liberto): Lúcio Lívio Andrônico<sup>1</sup>. Pouco se sabe sobre sua vida e obra, e mesmo sua data de nascimento e morte podem apenas ser especuladas, entre, aproximadamente, 284 e 204 a.C. Também a data precisa de sua chegada a Roma é incerta, sendo que alguns acreditam ter sido 272 a.C. e outros 249 a.C.

Conquanto Pociña (1998) lembre que já havia tradição poética em Roma anteriormente, é de Lívio Andrônico o primeiro drama escrito em latim e encenado em 240 a.C. para as comemorações do fim da I Guerra Púnica. Os relatos que chegaram a nós falam de um poeta de qualidade duvidosa. Cícero considera sua obra antiquada e pouco interessante, por exemplo (DICIONÁRIO OXFORD, 1987, p. 309), mas Andrônico parece ter tido bastante êxito com suas comédias e tragédias, geralmente de tema homérico-mitológico. Tanto é assim que, segundo Pompeu Festo (*apud* POCIÑA, 1998, p. 27), o Estado dedicou-lhe honrarias por um partênio<sup>2</sup> seu, dando-lhe espaço no templo de Minerva, em Aventino, para criar um centro de reunião de escritores e atores (*collegium poetarum*), e dando a Lívio Andrônico o cargo de presidente do grupo. Note-se que, além de escrever, Andrônico também atuava em suas peças, como era o costume então.

Além de escrever comédias e dramas, também se sabe que a Lívio Andrônico foi encomendado o hino que lhe rendeu honrarias e do qual também não sobrou vestígio. Mais nos interessa, contudo, o feito pelo qual seu nome ficaria mais famoso até os dias de hoje: é de Andrônico a primeira versão para o

<sup>1</sup> Em latim, Lucius Livius Andronicus. Andrônico marcaria sua origem grega (*andronikos*).

<sup>2</sup> Hino patriótico cantado e dançado em cerimonial religioso.

latim da **Odisseia**, de Homero, à qual deu o nome latino de **Odusia**. Note-se ainda que o motivo que aparentemente o fez levar a cabo tal feito foi para utilizar o texto em suas aulas, uma vez que Lívio Andrônico também era professor tanto de latim como de grego.

A importância histórica de Lívio como um inovador é considerável. Ele representa o primeiro impacto da Grécia sobre Roma, pois introduziu na literatura romana a poesia épica, o drama e a poesia lírica. Sua tradução da **Odisseia** continuou a ser um livro escolar até a época de Augusto, e Horácio nos diz que era costume aprendê-la de cor sob a ameaça da palmatória de [seu professor] Orbílio. (DICIONÁRIO OXFORD, 1987, p. 309).

Dessa forma, entende-se que, como poeta, Andrônico viveu compondo obras dramáticas para a cena latina, mas, como professor, também viveu lendo e interpretando não só seus próprios versos como obras literárias gregas para seus discípulos e para os “romanos incultos”, segundo Suetônio (*apud* BIGNONE, 1952, p. 34).

En Roma es muy posible que fuese esclavo de um membro de la familia Livia, según Jerónimo, de um Livio Salinator, de cuyos hijos fue preceptor, y que posteriormente le concedió la libertad y, con ello, el nombre. Además, es también perfectamente creíble el dato de Suetonio (*Gramm.* 1) que lo coloca com Enio entre los poetas antiquísimos que, siendo semigriegos, se dedicaban a la enseñanza en ambas lenguas. (POCIÑA, 1998, p. 15).

Enzo Marmorale (1974, p. 47) nota que Lívio Salinátor não era um cidadão qualquer, mas um senador, donde se pode perceber algo do valor, na época, de um escravo como Andrônico e da educação em Roma. “Por necessidades políticas e comerciais, se tornava necessário para os Romanos o estudo da língua grega”, afirma Marmorale, acrescentando ainda que Lívio Andrônico teria aberto uma escola à qual acorreram os jovens das melhores famílias, tendo vivido amado e estimado entre as preocupações do ensino e a versão de textos gregos que pudessem servir de leitura aos jovens da escola (MARMORALE, 1974, p. 47).

Por essa razão teria traduzido a **Odisseia** e, ao fazê-lo, adotou os versos saturnianos (ou satúrnios), tradicionais à época (embora dissonantes com a métrica grega), dando à obra um sabor romano. Talvez por isso também sua tradução tenha se tornado rapidamente malvista, enquanto sua obra dramática nem tanto, uma vez que esta Andrônico traduziu livremente. Para Bignone (1952, p. 34), uma dificuldade proveio certamente da natureza distinta, e muito inferior, do saturnianos, frente ao maravilhoso instrumento de arte que era o hexâmetro de Homero, tão musical em cada uma de suas fibras.

Na verdade, segundo Marmorale (1974, p. 48), a tradução da epopéia grega não teria sido feita tanto para seus alunos quanto para os romanos em geral. A saga de Ulisses, mais do que a **Ilíada**, permitia uma identificação com o espírito romano e os versos saturnianos ajudava tanto mais. O fato de ser uma tradução descuidada, “imperfeita”, poderia ser atribuído ao fato de que seus alunos mesmos, de famílias nobres, poderiam ler o original depois de seus ensinamentos, diferente da maior parte do povo, para quem a língua grega era desconhecida. Outra questão é o fato de a literatura e o gosto literário romanos estarem naquela época ainda

embrionárias. O próprio Marmorale retruca mais adiante em seu texto as críticas de Cícero e de Tito Lívio ao grego:

O juízo que dele [o hino para Juno] nos deixaram os antigos é muito severo. [...] Nem diferente foi o juízo formulado acerca das outras obras suas: Cícero de facto (*Brutus* 18, 71) compara a Odisseia de Lívio a uma obra rude e imperfeita de Dédalo (*Odissya Latina est sic tamquam opus aliquod Daedali*) e [considera] as suas tragédias e comédias não dignas de serem relidas [...]. Mas Tito Lívio e Cícero julgam com o gosto apurado da sua época, esquecendo que o juízo sobre obras que, por serem as primeiras na sua língua, não podem ser perfeitas, é muito diferente daquele que se deve formular de obras aparecidas em tempo de maturidade. (MARMORALE, 1974, p. 48).

Sendo assim, vemos que nos primórdios da educação romana, a tradução tinha um papel de instrumento didático crucial. Além disso, a literatura, tendo sido escolhida (como o foi na Grécia), como meio primário para a educação dos jovens florescerá junto com a escola.

## 2.2 Quinto Ênio (239-169 a.C.)

O outro poeta do período arcaico de Roma e que nos é de interesse é Quinto Ênio<sup>3</sup>, considerado pelos romanos como o pai da poesia latina, poeta de vasta obra, apreciado em seu tempo e depois. Nasceu em Rúdias, na Calábria, uma região na época parcialmente osca e parcialmente grega que, mais tarde, viria a ser assimilada ao Império Romano. Daí que Ênio se tornasse proficiente nas três línguas, donde sua célebre frase afirmando que tinha “três corações”: um grego, um latino e um osco<sup>4</sup>.

Ênio serviu no exército, mas, ao deixá-lo, foi morar numa humilde casa no Aventino, onde viveu escrevendo e lecionando. Em 184 a.C., ao voltar de mais uma temporada nos campos de batalha, obteve um terreno para cultivar no território piceno e recebeu também a cidadania romana, como recompensa por ter educado muitos jovens e cantado num poema épico a glória de Roma (MARMORALE, 1974, p. 63). De fato, segundo o **Dicionário Oxford** (1987, p. 192), sua obra teve grande importância por sua influência civilizadora e humanizante, expondo os problemas da vida em diálogos vigorosos e poéticos.

Vários dos grandes nomes de Letras da antiga Roma que se seguiram fazem referência a Ênio, dando prova do quão importante e influente foi de veras sua obra. Alguns, como Lucrécio, Virgílio e Ovídio imitaram-no e é graças à admiração e diversas citações feitas por Cícero que muito da obra de Ênio chegou até nossos dias. O poeta gozou, então, de longo período de estima entre os críticos romanos de épocas posteriores e mesmo as críticas que lhe faz Horácio são vistas hoje como menores, uma vez que o próprio Horácio o chama de “pai da poesia latina” e recorre ao poeta por vezes.

Marmorale (1974, p. 65) afirma que o maior poema de Ênio, os **Anais**, entrou muito cedo nas escolas: “começou a ser lido em público e comentado já antes de Cícero. Este mesmo cita muitíssimos trechos dos **Annales** e chama a Ênio sumo poeta épico”. Foi também com os **Anais** que “os meninos das escolas

<sup>3</sup> Quintus Ennius em latim.

<sup>4</sup> Quem conta isso é Aulus Gellius (2014): “QUINTUS ENNIUS used to say that he had three hearts, because he knew how to speak Greek, Oscan, and Latin.” (QUINTUS ENNIUS tria corda habere sese dicebat, quod loqui Graece et Osce et Latine sciret).

romanas tomaram conhecimento dos heróis antigos” (DICIONÁRIO OXFORD, 1987, p. 192). Embora tenham sobrado hoje apenas pouco mais de seiscentos do seus (prováveis) 15 mil versos, sabe-se que esse longo poema em vários volumes contava a história de Roma desde a vinda de Enéias, fugido de Tróia. É, então, um poema impregnado de fé patriótica e de tom grandiloquente. Bignone (1952, p. 51) chega a dizer que, com esse poema, Ênio se atreveu ao que nem mesmo os poetas gregos ousaram: um poema em que o herói não era um grande guerreiro mitológico, mas um povo inteiro, isto é, Roma. Seu sucesso, portanto, não foi à toa e “Gélio (XVIII 5, 2) faz-nos saber que os **Annales**, nos seus tempos, se liam no teatro, entre grandes aclamações” (MARMORALE, 1974, p. 66).

Se puede decir que pocos años antes de él [os **Anais**], Roma no tenía historia: único monumento recordatorio de sus héroes era la tumba. En su tiempo la historia de Roma hacía ensayos inseguros y tímidos en la prosa griega de los primeros analistas; con Enio la historia se vuelve, aun en la forma, plenamente romana; sale de los anales polvorientos y entra en la espléndida luz de la poesía: la crónica analítica se hace epopeya de pueblo y drama de héroes. (BIGNONE, 1952, p. 51).

Por outro lado, Quinto Ênio, como Lívio Andrômaco, também se dedicou às tragédias e – novamente como o grego – especialmente às de temática troiana, sendo que Ênio aproximava-se mais de Eurípides. Ainda assim, há que se abstrair a grande liberdade com que se move Ênio com relação a seus modelos gregos, segundo se observa em comparação com aqueles, de modo que, por exemplo, em *Medeia* evitava grande número de nomes geográficos gregos, que careciam de importância a seus espectadores (POCIÑA, 1998, p. 54). A mesma liberdade tomava em relação à métrica, às vezes mantendo a original, às vezes a alterando, tendo sido o primeiro poeta latino a usar hexâmetros épicos à moda grega.

Além disso, da vasta obra conhecida de Ênio, cabe notar algumas de caráter nomeadamente didático (POCIÑA, p. 20): (a) as **Saturae**, poemas de miscelâneas, nos quais surgiam temas didáticos, enredos de fábulas, humorísticos etc. e que contavam com ao menos quatro livros. Além disso, (b) oito brevíssimos fragmentos se conservam de **Epicharmus**, um poema didático, escrito em septenários trocaicos. Alguns autores afirmam que essa obra tratava da origem (física ou natural) do universo e das coisas. Por fim, (c) onze hexâmetros restam do poema didático, de tema gastronômico em tom satírico, **Hedyphagética**, que seguia o modelo do também siciliano Arquétrato de Gela em sua obra **O livro dos gulosos ou da boa mesa** (BIGNONE, 1952, p. 51). Bignone (1952, p. 51) cita ainda outras obras de caráter “filosófico-reflexivo” de Ênio: (d) **Euhemerus**, na qual reproduzia doutrinas de Euémero sobre os deuses, originariamente humanos que foram divinizados pela admiração que provocaram; e (e) **Protrepticus**, um livro de iniciação à filosofia.

Não é coincidência que Ênio fosse considerado um grande educador em Roma. De fato, além desse uso didático da poesia, havia ainda suas “atividades gramaticais”. A ele é atribuída ainda

a reforma da língua latina, a subordinação da mesma língua a uma mais segura e precisa norma quantitativa e o travão posto à decadência morfológica, pela qual a língua latina tendia a simplificar-se, perdendo a flexão dos casos e a conjugação simples dos verbos. Em substância, Ênio retardou aquela transformação do latim, que devia [sic] verificar-se depois, quando do latim dimanaram as línguas românicas. (MARMORALE, 1974, p. 69).

### 3. A educação escolar romana

Embora, primitivamente, a educação em Roma fosse muito limitada, restringindo-se quase que tão-somente a saber as leis e a exercícios físicos, a partir do influxo de cultura grega isso muda bastante. Assim, se inicialmente relata-se que Catão, o velho, educara a seu próprio filho, entre os séculos IV e III a.C. começam os registros da existência de escolas ou de indivíduos encarregados da educação das crianças.

Em decorrência do contato com a cultura helenística, a educação passou a ser confiada a um preceptor ou a uma escola; os professores eram frequentemente escravos ou libertos, muitas vezes gregos, e os discípulos aprendiam, entre outras coisas, *sententiae* ou máximas morais, além da leitura, escrita e cálculo. (DICIONÁRIO OXFORD, 1987, p. 181).

E como muitos dos escravos não eram romanos, e sim gregos ou de povos de outras terras assimiladas pelo Império, devemos nos perguntar sobre como esses professores estrangeiros ensinavam as crianças romanas. No entanto, como visto anteriormente, os professores mais cobiçados eram certamente os gregos, graças ao valor dado a essa cultura em Roma. O *status* superior que a cultura e a língua gregas possuíam para Roma, uma vez que, como bem notou Selma Martins-Cestaro (1999), os romanos não fizeram o mesmo esforço em relação a nenhum dos outros povos, “bárbaros”, conquistados, é fato comprovável pela diminuta influência que estes tiveram sobre a cultura latina geral se comparado ao substrato grego. Além disso, o grego continuou a ser a língua oficial da porção oriental do Império Romano, cuja sobrevivência foi mil anos maior que a da porção ocidental.

Além disso, o **Dicionário Oxford** (1987, p. 181) também anota que

uma figura característica, introduzida graças à influência grega, era o *paedagogus*, um escravo que acompanhava a criança à escola, permanecia à sua espera lá e a trazia de volta à casa; ele ensinava o menino a falar grego e cuidava de suas maneiras e de sua moral.

Além disso, “havia também em Roma a escola mais graduada do *grammaticus*, onde o ensino era de natureza mais literária, em latim e grego, sobre linguagem, gramática, métrica, estilo e o conteúdo de poemas” (DICIONÁRIO OXFORD, 1987, p. 181).

Toda essa educação em grego rendeu frutos sobre a vida e cultura romanas. Bignone (1952, p. 14) observa que em 282 Lúcio Postumio, embaixador romano em Tarento, expressava-se em grego em ocasiões oficiais, ainda que com erros, e mesmo os primeiros historiadores romanos também escreviam em grego. Entre as palavras latinas de caráter técnico, ou relativas à vida de luxo, ou às artes muitas são as de origem grega. E, como já visto, da Magna Grécia e da Campanha serão os primeiros poetas romanos: Lívio Andrônico, Quinto Ênio e ainda Névio. Mesmo nos autores romanos a presença estrangeira se faz notar, como nas peças de Plauto, nas quais os escravos empregam helenismos com maior frequência, indicando sua origem.

Além disso, após ganhar a *toga virilis*, ou seja, a partir do momento em que passava a ser um cidadão, um jovem romano podia ir estudar filosofia em Atenas ou Rodes ou algum outro centro educacional grego. Alguns grandes nomes latinos estudaram no exterior (e.g. César, Cícero, Otaviano e Horácio) e os efeitos

da educação retórica grega podem ser sentidos na literatura romana tardia (DICIONÁRIO OXFORD, 1987, p. 182).

O fato desse intercâmbio cultural ter sido tão profícuo nos faz crer na existência de uma “didática”, ainda que em desenvolvimento, no ensino-aprendizagem de língua não-materna na época do Império Romano. No entanto, conquanto se saiba que Andrônico e Ênio eram professores de grego – assim como tantos outros escravos e estrangeiros anônimos –, pouco se sabe sobre seus métodos de ensino.

O mais provável é que utilizassem exercícios de tradução como técnica de ensino, pois um dos primeiros exemplos de uso pedagógico da tradução, embora sem relação explícita com o ensino de língua não-materna, encontra-se também na Roma Antiga, onde os exercícios conhecidos como *imitatio* eram utilizados pelos estudantes de oratória e de retórica para aperfeiçoarem seu estilo no século I a.C.

pedagogically, it [*imitatio*] was used for revision exercises, in which students were taught to write or orate by rewriting or respelling classic texts – changing them in some significant way, choosing new words for saying the same thing. (ROBINSON, 2001, p. 111).

A princípio, esses textos clássicos costumavam ser textos latinos os quais seriam, portanto, apenas parafraseados, mas é explicando tais exercícios que o grande orador romano, Marco Túlio Cícero (106 a.C.-43 d.C.), defende explicitamente que os textos escolhidos fossem preferencialmente gregos, como se lê na citação a seguir. Ou seja, transforma os *imitatio* em exercícios de tradução para fins de aprendizado estilístico e de enriquecimento linguístico.

Mais uma vez, então, vemos como os primórdios da escola está ligada à presença da literatura nas salas de aula, tanto como exemplo modelar de caráter etc. a ser seguido pelos jovens, como no exemplo de língua (gramática e retórica) a ser copiado.

Infelizmente, sabemos também como esse uso de textos literários em Roma irá se degradar e se reduzir à análise de sintagmas cada vez menores, tornando-se meros instrumentos para a análise sintática ou morfossintática.

A escola, após Roma, seguirá um longo e, por vezes, tortuoso caminho até chegar aos nossos dias, de tentativa do resgate do sabor da leitura e da revisão do lugar da gramática no Ensino Fundamental. Por isso, neste momento, de que muito vale observar e aprender com seus primórdios, para compreensão de suas origens e retomada do que já houve de interessante, ainda que com novas facetas.

## Referências

BIGNONE, Ettore. **Historia de la literatura latina**. Tradução Gregorio Halperín. Buenos Aires: Losada, 1952.

DICIONÁRIO OXFORD de literatura clássica: grega e latina. Paul Harvey. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

MARMORALE, Enzo V. **História da literatura latina**. Tradução João Bartolomeu Jr. Lisboa: Estúdios Cor, 1974. (Histórias das grandes literaturas, 3). ABL

MARROU, Henri-Irénéee. **História da educação na antiguidade**. São Paulo: Herder; USP, 1971.

POCIÑA, Andrés. Épica y teatro: la primera poesía. Desde sus comienzos hasta el siglo I a.C. In: CODOÑER, Carmen. (ed.). **Historia de la literatura latina**. Madrid: Catedra, 1998? p. 13-70.

ROBINSON, Douglas. Imitation. In: BAKER, Mona (org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2001. p. 111-2.



## **ELEGIA: PROPÉRCIO, TIBULO E OVÍDIO**

José Rodrigues Seabra Filho\*  
(Universidade de São Paulo)

**RESUMO.** O texto a seguir analisa aspectos da elegia, composição lírica originária da Grécia e explorada por poetas romanos da antiguidade. O valor de toda essa produção literária está tanto nos temas – pensamentos e reflexões dos poetas – como também no texto latino caracterizado por dísticos elegíacos de grande perfeição formal. Documentos hoje valiosos para estudiosos da cultura clássica e do latim.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura latina; elegia; Tibulo; Propércio; Ovídio.

## **ELEGY : PROPERTIUS, TIBULLUS AND OVID**

**ABSTRACT.** The following text analyzes aspects of elegy, a lyric composition originated in Greece and explored by ancient Roman poets. The value of all this literary production is both in the themes – thoughts and reflections of the poets – as well as in the Latin text characterized by elegiac couplets of great formal perfection. Today valuable documents for scholars of classical culture and Latin.

**KEYWORDS:** Latin literature; elegy; Tibullus; Propertius; Ovid.

Composição característica mais exatamente da poesia lírica, a elegia tem sua origem na Grécia antiga (séculos VIII e VII a. C.). No início a elegia talvez fosse música para funerais, para acompanhar enterros, poesia triste e plangente; mais adiante, a elegia vai abordar vários assuntos: a virtude, o dever cívico, variações das situações humanas, brevidade da existência etc. Pela base *-λεγει-* o nome *ελληγει/α* pode estar relacionado com *λεγειν* (dizer).

Roma a elegia começa a ser cultivada a partir da segunda metade do século I a. C. Trata-se então de forma literária já bem definida: estrofe de dois versos – o dístico elegíaco, caracterizado por hexâmetro e pentâmetro. Assuntos diversos como a elegia grega, mas em geral prevalece o amoroso, tanto o relativo ao amor sentimental como ao sensual. Não se pode dizer com certeza que a elegia romana representa poesia romântica sincera, poesia que reflete drama pessoal vivido; provavelmente seja mais transposição literária de paixão real mas sublimada pela arte e lapidada pela tradição estética. Sobressaem na elegia romana Tibulo, Propércio e Ovídio, poetas contemporâneos que produziram durante a época de Augusto, período áureo para a literatura latina, e em especial para a poesia.

---

\* E-mail: ricklou@usp.br

Dos quatro livros de elegias atribuídos a Tibulo, só os dois primeiros são autênticos de poemas desse poeta; os livros III e IV contêm peças também de outros autores. Dentre os temas de Tibulo sobressai uma apologia da vida simples do campo, do viver com pouco. O campo é amado por tudo o que nele há: selvas, riachos, paisagens, animais. Daí, encontrar-se em seu texto, logo na primeira peça, numa dedicatória em dístico elegíaco, a apóstrofe à deusa da agricultura (I, 1, 15-16):

*Flava Ceres, tibi sit nostro de rure corona  
spicea quae templi pendeat ante flores.*

[Loura Ceres, para ti seja de nosso campo uma coroa  
de espigas que penda ante as flores de teu templo.]

Daí também na primeira peça do segundo livro, em dois dísticos, a preocupação com a purificação do ambiente campestre (II, 1, 17-20):

*Di patrii, purgamus agros, purgamus agrestes,  
uos mala de nostris pellite limitibus.*

*Neu seges eludat messem fallacibus herbis,  
Neu timeat celeres tardior agna lupos.*

[Deuses pátrios, purgamos os campos, purgamos os camponeses;  
quanto a vós, afastai de nossas fronteiras os males.

Que por hervas enganosas a seara não frustrate a colheita,  
que mais vagarosa ovelha não tema os céleres lobos.]

O obsessivo amor ao campo dá à elegia um aspecto de poema também pastoril, pelo menos quanto ao ambiente e às imagens (II, 3, 1-14):

*Rura meam, Cornute, tenent uillaeque puellam:  
ferreus est, heu heu, quisquis in urbe manet.*

*Ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros  
uerbaque aratoris rustica discit Amor.*

*O ego, cum aspicerem dominam, quam fortiter illic  
uersarem ualido pingue bidente solum*

*agricolaeque modo curuum sectarer aratrum,  
dum subigunt steriles arua serenda boues !*

*Nec quererer quod sol graciles exureret artus,  
laederet et teneraspussularuptamanus.*

*Pauit et Admetitaurosformosus Apollo,*

*nec cithara intonsae profueruntue comae,  
nec potuit curas sanare salubribus herbis:*

*quidquid erat medicae uicerat artis amor.*

[Os assuntos rurais, Cornuto, e as quintas retêm minha menina;  
é de ferro ai! ai! todo aquele que permanece na cidade.

A própria Vênus já agora migrou para os largos campos,  
e o Amor aprende as palavras rústicas do lavrador.

Oh! eu, quando olhasse a dona, quão fortemente ali  
volvesse com válida pingue ovelha o solo,

e do agricultor seguisse há pouco o curvo arado,

enquanto estéreis vacas lavram terras que devem ser semeadas!

Nem me queixaria porque o sol queimasse as gráceis articulações  
e ferisse com pústula rompida as tenras mãos.

Alimentou também os touros de Admeto o formoso Apolo,

ou nem com a cítara as intonsas comas foram úteis,  
nem foi possível sanar curas com salubres ervas:  
ao que quer que havia de medicinal arte, o amor vencera.]

Agora com relação a Propércio, vemos que predominam aí os temas amorosos: do total de 92 elegias desse poeta, distribuídas em 4 livros, 67 são sobre o amor. O amor por Cíntia aparece em episódios sem ligação, como capítulos avulsos de um romance. O início do primeiro livro dá o tom predominante relativo a esse aspecto (I, 1, 1-2):

Cynthia prima suis miserum me cepitocellis,  
contactum nullis ante cupidinibus.  
[Cíntia a primeira que com seus olhinhos me conquistou, a mim,  
mísero,  
não tocado antes por desejo nenhum.]

Sobre o valor de seu texto literário, as elegias propercianas sobressaem pelas reflexões acerca da psicologia do amor e acerca da psicologia feminina. A curta elegia 11 do livro II exemplifica bem a mulher que serve de tema:

*Scribant de te alii uel sis ignota licebit:  
laudet qui sterilis emina ponit humo.  
Omnia, crede mihi, tecum uno munera lecto  
auferet extremi funeris atra dies;  
et tua transibit contemnens ossa uiator  
nec dicet: "Cinis hic docta puella fuit".*  
[Escrevam de ti outros, ou que fiques desconhecida:  
que te louve aquele que em estéril terra põe-se mentes.  
A todos os teus dons, crê em mim, juntamente contigo, em um único  
leito  
o sombrio dia de teu último funeral arrebatará;  
e desprezando teus ossos um viajante passará  
e não dirá: "Esta cinza foi uma douta menina".]

No verso final *cinis hic* a tradução pode ser "esta cinza", pois em latim "cinis" aparece mais como nome masculino – e daí *hic* pode estar como forma masculina do pronome demonstrativo –, mas pode ser também "a cinza aqui (neste lugar)", pois *hic* pode aparecer aí como advérbio de lugar. A expressão *extremi funeris atra dies* [de /teu/ extremo funeral o negro dia] indica o dia da morte da menina: esta, durante toda a sua vida, poderia ter comparecido a outros funerais; o último é o dela mesma. Enfim o texto reclama da mulher-tema, da musa que não corresponde aos anseios de quem escreve sobre ela; daí o desconsolo desse poeta (*scribant de te alii*), daí a advertência do fatal último dia de existência que haverá de chegar, e a advertência do que sobrará (*cinis hic*) de todos os predicados femininos.

Ainda da mesma geração mas um pouco mais novo que os anteriores aparece como elegíaco Ovídio, cuja obra, mais diversificada que a de Tibulo e Propércio, em grande parte se constitui de elegias. Entre as produções iniciais constam *Amores* e *Heroides*. Trata-se a primeira de série de elegias amorosas, em três livros, em que o poeta celebra sua musa Corina, personagem simbólica. *Heroides*, cartas imaginadas, em versos elegíacos, de heroínas dos tempos mitológicos; *Tristia*, cinco livros de elegias (*Tristium libri V*). Estas últimas, escritas no exílio, em número de 50 distribuídas pelos 5 livros, caracterizam-se, quanto à construção, por perfeição formal, e quanto aos assuntos, por informações biográficas do poeta, manifestações

personais, sofrimentos provocados pelo exílio – o que passa a impressão da volta daquela inicial e tradicional elegia chorosa. Como exemplo, a última elegia do livro IV apresenta-se em seus 132 versos como peça totalmente autobiográfica de Ovídio. Assim é desde os dois dísticos iniciais (vv. 1-4):

*Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum,  
quem legis, ut noris, accipe, posteritas.  
Sulmo mihi patria est gelidis uberrimus undis  
milia qui nouies distat ab Vrbe decem.*

[Aquele que tenha sido eu, gracejador de tenros amores,  
que lês, a fim de que tenhas conhecido, recebe, ó posteridade.

Sulmona me é a pátria fecundíssima em gélidas ondas,  
a qual dista nove vezes dez milhas da cidade /de Roma/.]

O pendor para a atividade poética já se lhe manifestava desde a juventude, como revelam os quatro dísticos seguintes (vv. 19-26):

*At mihi iam puero caelestia sacra placebant  
inque suum furtim Musa trahebat opus.  
Saepe pater dixit: “Studium quid inutile temptas?  
Maeonides nullas ipsere reliquit opes.”*

*Motus eram dictis totoque Helicone relicto  
scribere temptabam uerba soluta modis.*

*Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos,  
et quod temptabam scribere uersus erat.*

[Mas a mim já menino agradavam as celestes coisas sacras,  
e furtivamente a Musa me arrastava para seu trabalho.

Muitas vezes meu pai disse: “Por que tentas estudo inútil?

O próprio Meônidas (Homero) não deixou nenhuma riqueza.”

Eu ficava abalado por essas palavras e, deixado o Helicão todo,  
tentava escrever palavras desprovidas de ritmos.

Por si mesmo um poema vinha para as medidas adequadas,  
e o que eu tentava escrever era verso.]

São também em versos elegíacos as epístolas que Ovídio imagina como dirigidas a seus amados por heroínas da tradição literária grega; em sequência de 21 epístolas, constituem as *Heroides*, obra anterior as *Tristia*. Justificação da métrica empregada aparece no início da epístola fictícia número 15, imaginada como de Safo a Faão (*Heroides XV*, 1-6):

*Ecquid ut inspecta est studiosae litera dextrae  
protinus est oculis cognita nostra tuis?  
An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,  
hoc breue nescires unde ueniret opus?  
Forsitan et quare mea sint alterna requiras  
carmina cum lyricis sim magis apta modis.*

[Por acaso logo quando foi examinada a letra de uma estudiosa destra,  
imediatamente foi conhecida por teus olhos a nossa?

Acaso, se de nomes de autor não tivesses lido o de Safo,  
não saberias donde viria esta breve obra?

Talvez também requeiras por qual causa meus versos sejam alternados,  
quando eu seja mais apta às medidas líricas.]

Os *alterna carmina* são aí referência ao dístico elegíaco que a poetisa estaria agora utilizando (de Safo seria normalmente mais variada a métrica, mais curtos os versos, mais apropriados para o canto acompanhado da lira os poemas). Mas mesmo que não seja destinada ao canto com lira ou com outro instrumento musical, também se inclui no gênero lírico – por ser manifestação de sentimentos e pensamentos do poeta – a elegia. Ora o tema mais tradicional desse tipo de composição é indicado a seguir (versos 7 e 8):

*flendus amor meus est; elegia flebile carmen;*  
*non facit ad lacrimas barbitos ulla meas*  
 [meu amor deve ser chorado; elegia, poema choroso;  
 nenhum alaúde é útil às minhas lágrimas].

Em conclusão, quando se confrontam os textos dos três mais característicos elegíacos romanos fica evidente que o tema aí predominante é o amoroso; assim se constata na relação entre o poeta elegíaco e sua musa: tanto em Tibulo com sua paixão por Délia e por Nêmesis, como em Propércio por Cíntia, e em Ovídio por Corina. Neste tema o primeiro vê no amor total e sexual e sentimental o sentido da existência; o segundo se caracteriza por paixão exagerada e calor erótico; o terceiro por visão menos romântica e mais autozombeteira do envolvimento amoroso.

## BIBLIOGRAFIA

*Tibullialiorumquecarminumlibritres (ScriptorumClassicorumBibliothecaOxoniensis)*. Oxford UniversityPress, 1990.

PROPERCE – *Élégies* (éd. D. Paganelli). Paris, Les Belles Lettres, 1980.

OVIDE – *Tristes* (éd. Jacques André). Paris, Les Belles Lettres, 1968.



## A ELEGIA 1,19 DE TIBULO, AMOR E MORTE.

Marco Antonio Abrantes de Barros Godoi\*  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

**RESUMO:** A elegia amorosa romana segue uma convenção de temas existências em torno do amor, cada autor, seja Tibulo, Proércio ou Ovídio, desenvolvem temas e jogos discursivos para expressar os dramas afetivos tentando se superar a originalidade expressiva dentro das convenções do gênero. A elegia de Tibulo, 1, 19 desenvolve o discurso sobre o amor eterno que suplanta o tempo da existência dos entes queridos, o poeta e a sua amada Cíntia. A partir deste motivo poético o poeta desenvolve um jogo discursivo que é trabalhado para que seja compreendido pelo leitor contemporâneo um tipo de amor que transcende a existência.

**PALAVRAS-CHAVE:** elegia; amor; morte.

## THE ELEGY 1.19 OF TIBULLUS, LOVE AND DEATH

**ABSTRACT:** The Roman love elegy follows a convention of existential themes around love, each author, be it Tibulo, Proércio or Ovid, develop themes and discursive games to express affective dramas trying to overcome expressive originality within the conventions of the genre. The elegy of Tibulo, 1, 19 develops the discourse on eternal love that surpasses the time of the existence of loved ones, the poet and his beloved Cynthia. From this poetic motive the poet develops a discursive game that is worked so that the contemporary reader understands a kind of love that transcends existence.

**KEYWORDS:** elegy; love; death.

### 1 Introdução:

A elegia amorosa romana foi uma manifestação literária que teve seu auge no século I a.C. com os autores Tibulo, Propércio e Ovídio, os três autores desenvolveram ao máximo esta temática no gênero elegíaco de origem grega. Como gênero literário é metricamente constituído de um verso Hexâmetro e um Pentâmetro, cujo tom é de lamúria e composição discursiva variável. Esta manifestação literária adquiriu com os romanos diversas formas, solilóquios, discursos direcionados a amigos, amigas e rivais, elementos de narrativa mitológica que serviam como exemplo para o tema tratado, discursos que revelavam uma reflexão do autor, dentre outras propostas. Quanto a elegia amorosa, segundo Roy Gibson: “Love *elegy typically offers confrontation – and one at*

---

\* E-mail: ma.godoi@uol.com.br



*quarum nulla tua fuerit mihi, Cynthia, forma* 15  
*gratior et (Tellus hoc ita iusta sinat)*  
*quamvis te longae remorentur fata senectae,*  
*cara tamen lacrimis ossa futura meis.*  
*quae tu viva mea possis sentire favilla!*  
*tum mihi non ullo mors sit amara loco.* 20  
*quam vereor, ne te contempto, Cynthia, busto*  
*abstrahat a nostro pulvere iniquus Amor,*  
*cogat et invitam lacrimas siccare cadentis!*  
*flectitur assiduis certa puella minis.*  
*quare, dum licet, inter nos laetemur amantes:* 25  
*non satis est ullo tempore longus amor.*

Eu mesmo, ó Cíntia, não temo, neste momento, os tristes manes,  
 Nem me importo com o fado destinado da extrema fogueira,  
 Mas sim que meu funeral me prive de teu sólido amor.  
 Este temor é mais pesado que as próprias exéquias.  
 Não, por acaso, o menino (cupido) sem dificuldade, fixou nossos olhos,  
 Para que minhas cinzas vague o nosso amor selado.  
 Lá, o herói filácida da jucunda esposa  
 Não pôde ser esquecido, no lugar obscuro,  
 Mas o Cupido, para tocar com falsas mãos os prazeres,  
 O Tessálio aproximara-se, pela sombra, à antiga casa.  
 Lá, quem quer que eu seja, consagrarei sempre a tua imagem;  
 Pois o Grande Amor transcende também os litorais do fado eterno.  
 Lá, os coros da formosa heroína virão,  
 Os quais, como presas dardânicas, foram dados aos varões argivos.  
 Ò Cíntia, nenhuma beleza será mais grata para mim que a tua,  
 E (Que essa terra justa permita)  
 Por mais que os fados da longa velhice te retenham,  
 Às minhas lágrimas os teus ossos hão de ser caros.  
 Tu, que estando viva, possas sentir minhas cinzas!  
 Assim, para mim, a morte não será amarga em nenhum lugar.  
 O quão eu temo, Cíntia, que tu desprezes meu busto,  
 E um amor iniquo te afaste de nossa cinza,  
 Afaste involuntariamente e seque as lágrimas derramadas!  
 A moça correta é dobrada por assíduas ameaças.  
 Por isso, enquanto for permitido, que, entre nós, nos regozijemos como amantes:  
 Um longo amor não é o bastante para qualquer tempo.

### 3 A análise do texto:

O texto de Propércio tem por principal tema a transcendência do amor entre o amante e a amada após a morte do amante. O amor do eu-poético transcende a morte, visto que o poeta continuará amando a sua amada no mundo dos mortos. Todos os aspectos culturais associados ao rito fúnebre e à morte se manifestam no texto: os Manes no verso 1; a morte como *fatum* (vv2), isto é, o destino certo e derradeiro do poeta; as *exequiae* e o *funus* (respectivamente versos 4 e 5), e por fim as *pluvis* (vv 6), visto que a prática mais comum era a cremação do corpo do falecido. Estes elementos que representam o apagar de uma presença é vista pelo poeta não como algo a se temer

(*vereor*, vv. 1), mas o que o poeta teme mais é a perda de vínculo com a amada. E no verso 3 o poeta qualifica o amor de ambos como *forte amore*, que contradiz a realidade matéria da vida que é passageira. Neste caso o amor adquire uma qualidade perene contrapondo-se a impermanência da existência da vida do poeta. O Cupido, uma divindade eterna que provoca o desejo dos amantes por si só já é o elemento fixador do encontro dos amantes, que se fará também além-túmulo (vv 5).

Nos versos 7 a 10 o poeta ilustra com o mito do herói Protesilau, filho da Filácida, recém-casado com Laodâmia, viaja para a guerra de Tróia, e é o primeiro a ser morto ao desembarcar; Laodâmia, desesperada ao saber da morte do recém-esposo, roga aos Deuses que ela possa o rever por alguns instantes, tendo Protesilau também pedido o mesmo no mundo dos mortos, concebido o pedido, Protesilau volta para o mundo dos mortos e Laodâmia se mata para se juntar ao seu amor no Hades. O mito aqui funciona como um elemento simbólico que, neste caso, pela similitude de situação serve para corroborar os valores que são tematizados nesta circunstância da “vida” do poeta; representa e reforça os valores preservados neste discurso, isto é, a transcendência do amor. Na realidade podemos verificar que Propércio está mostrando-nos que a paixão do poeta alcança uma plenitude com a morte.

Nos versos 11 a 25 o poeta trabalha a questão da veneração da amada pelo falecido, inclusive no culto aos ancestrais (*quam verero, ne te contemplo, Cynthia, busto*, vv 21). Há a alusão às heroínas troianas, que, depois de mortas, formaram um coro nos Campos Helísios; O temor de que o tempo faça a amada se esquecer de “cultuar” seu falecido amante está presente ao se preocupar com a presença de um *iniquus amor* (vv.22) visto que a presença do poeta é imagética pelo busto e pela memória da amada, enquanto o amor profano será uma presença física.

Por fim temos no último verso um resumo sentencioso que estabelece e fecha a temática do amor perpétuo nesta poesia de Propércio *non satis est ullo tempore longus amor* (vv. 26) O amor é longo mas o temo é qualquer tempo, mas representa a indefinição mas uma indefinição que carrega em si a unidade das coisas, visto que pronome relativo *ullus,-a,-um*, deriva de *unus,-a,-um*. O amor é definido por sua durabilidade e a realidade não satisfaz o desejo deste amor que se demanda eterno.

### 3.1 O espaço e o tempo na poesia:

A espacialidade e a temporalidade em uma narrativa servem para estabelecer uma verossimilhança como o real do leitor, então o poeta nesta poesia desenvolve certas estratégias para colocar o leitor no meio da discursividade que o poeta pretende expor. Na língua latina são os casos ablativo e acusativo que estabelecem uma marca visível destas duas categorias espaço-temporal. Como por exemplo os ablativos *exequiis* (vv4) e *caecis locis* (vv.8) estabelecem o local do poeta, isto é, na morte. O espaço da amada é na vida. O tempo se desdobra em dois, o tempo do narrador que é em vida, ele está no presente, mas o tempo do objeto narrado é o futuro, a partir do lugar do luto da amada pela morte do poeta.

O tempo presente do narrador se manifesta no primeiro verbo *uereor*, verbo deponente que tem por marcação semântica a ação auto reflexiva, isto é, o poeta teme por si e não por outros, na realidade trata-se de uma jogada de linguagem que reflete o temor da morte por perder-se de sua amada, mas é negado pelo advérbio *non*, que poderíamos pensar como uma negação do que se realmente teme.

Há também o tempo da transcendência que se reflete na frase final da poesia a frase sentenciosa está com o verbo *est*, que designa um valor absoluto do ser e o advérbio *ullo* que indetermina o *tempore*, no ablativo determinando um tempo abstrato e fixado pela eternidade. Há que se ressaltar que a sociedade romana encara o tempo dos

mortos como o tempo do fixo, isto é, um tempo que é perene e que estabelece as relações que se tornam permanentes no mundo dos mortos como o coro de troianas, que se repete constantemente em sua ação de cantar nos Campos Elísios (Poderíamos aqui citar o Sulpício de Tântalo que é repetitivo).

Quanto aos espaços temos o jogo do espaço da vida e da morte, o poeta reitera o seu espaço que é o do *illic*, advérbio de lugar que é derivado do pronome demonstrativo *ille, illa, illud*, o lugar distante do narrador em que ele se coloca diante da amada.

A amada, que se encontra viva, permanece no tempo e espaço da existência até a velhice, mas o *Amor* que é o lugar e o tempo onde o casal se encontra transcende estes dois locais, visto que ele permanece e se presentifica no outro mundo por parte do poeta. O drama está no percurso de existência da amada, então o poeta de uma certa forma se propõe, por meio desta narrativa se tornar uma marca perene para a amada ao afirmar que seu amor transcende à morte.

Incluindo nesta questão do tempo e espaço há que se considerar valores romanos que buscam estabelecer uma harmonia na existência dos amantes a *fides* e a *pietas*. A *fides* é a garantia de que este amor seja continuamente cultivado diante das vicissitudes da vida. Este valor romano é ressaltado na poesia de Propércio na questão da relação amante e amada como um pacto firme que se propõe duradouro. A *pietas*, que é um sentido de obrigação de ser fiél à memória a quem se está ligado por natureza, ela serve como um recurso de veneração permanente no tempo e espaço de quem vive, daí o culto aos ancestrais que se manifesta na presença do busto do amado perante a amada.

#### 4 Considerações finais:

Ao lermos e analisarmos esta poesia de Propércio, podemos identificar características recorrentes nas temáticas variadas das Elegias Amorasas Romanas, encontramos além da questão da morte como elemento que sublima essa relação amorosa no nível dos valores tradicionais romanos como a *fides* e a *pietas*, encontramos os elementos mitológicos que se fazem presentes para reforçar o motivo temático da poesia.

O poeta fala de si e de sua amada na situação de falecimento do mesmo, um episódio comum da vida privada. O amor é o valor absoluto neste tipo de poesia, Este amor que é conflituoso que serve para colocar o amado na *nequitia* social, torando o poeta elegíaco um homem à margem da restauração de Augusto para a sociedade romana, o amor passa a ser assim um valor auto-suficiente que se contrapõe à ideologia da *civitas romana*. Esta poesia manifesta com seus elementos culturais, como os elementos do funeral, valores essenciais da vida privada e não da pública.

Outro fator que se manifesta é a “escravidão amorosa” que torna o poeta um serviçal de uma amada que é de estrato inferior ao seu ou uma estrangeira, visto que é uma amante não esposa, assim o poeta inverte a lógica social. Esta lógica que subverte os valores tradicionais romanos refletem uma transformação na sociedade romana que o poeta se reserva a defender diante da política augustana de restauração do *mos maiorum*. Novos tempos constroem novos espaços estabelecendo novas relações entre os membros da sociedade romana, e Propércio passa a ser uma voz poética que reverbera esta transformação social que defende uma certa individualidade diante da invasiva moral pública tradicional romana.

### **Referências Bibliográficas**

CITRONI, M, CONSOLINO, F.L et alii. *Literatura de Roma Antiga*. Trad.:Margarida Miranda e Isaías Hipóito. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

ERNOUT, A. & MEILLET. A. *Dictionnaire ethymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris, Klincksieck, 1985.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discursos*. São Paulo: Contexto, 2000.

GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, 2ª ed. Contexto, 2011

HARRISON, Stephen (org.). *A Companion to Latin Literature*. Oxford, Blackwell Publishing ltd, 2008.

MARTIN, Rene & GAILLARD, Jaques. *Les Genres Littéraires à Rome*. Paris, Éditions Nathan, 1990.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, s.d.

REIS, C. & LOPES, A.C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

**O LATIM HUMANISTA EM PORTUGAL:  
UMA DISCUSSÃO INTRODUTÓRIA SOBRE O POEMA *DE EXILIO  
SUO* DE DIOGO PIRES**

Álvaro Alfredo Bragança Júnior\*  
(UFRJ/ABRAFIL)

**RESUMO:** Ao lado das cantigas trovadorescas, do teatro vicentino, dos últimos romances de cavalaria e de Luís de Camões destaca-se, entre os séculos XV e XVI, a literatura em língua latina dos humanistas portugueses. Ainda carecendo de mais estudos no cenário acadêmico brasileiro, neste artigo tenciona-se trazer à luz um poema em latim do humanista Diogo Pires, não apenas uma peça artística na língua do Lácio, mas também um elemento de denúncia social de uma época.

**PALAVRAS-CHAVE:** Latim humanista; Portugal; Diogo Pires.

**THE HUMANIST LATIN IN PORTUGAL:  
AN INTRODUCTORY DISCUSSION ON THE POEM OF EXILIO SUO  
BY DIOGO PIRES**

**ABSTRACT:** Besides the troubadour songs, the Vincentian theater, the last romances of chivalry and Luís de Camões, between the 15th and 16th centuries, the Latin-language literature of the Portuguese humanists stands out. Still needing more studies in the Brazilian academic scene, this article intends to bring to light a Latin poem by the humanist Diogo Pires, not only an artistic piece in the language of Lazio, but also an element of social denunciation of an era.

**KEYWORDS:** Humanist Latin; Portugal; Diogo Pires.

## I. INTRODUÇÃO

Uma das fases mais importantes, senão a mais significativa do desenvolvimento artístico, cultural, político e social da civilização ocidental é o período que abrange os séculos XV e XVI, por nós conhecido como Renascimento.

Ao lado do progresso em todos os campos do conhecimento humano, alia-se uma nova postura do Homem em relação ao seu tempo, homem esse não mais visto como um mero ser regido pelo **fatum**, porém ele próprio agente construtor de sua realidade. A tendência humanística europeia de então contribuiu decisivamente para o enriquecimento do legado cultural de vários reinos, dentre os quais Portugal.

---

\* E-mail: [alvabrag@letras.ufrj.br](mailto:alvabrag@letras.ufrj.br)

A onda expansionista portuguesa “*por mares nunca d’antes navegados*” tornou o reino lusitano um dos mais importantes centros políticos da Europa. A consolidação como potência mundial uniu-se à necessidade intelectual de uma Corte, ávida do conhecimento que emanava da Itália, principal fonte humanística. Paralelamente, contudo, ao esplendor dos estudos humanísticos, a intransigência e a intolerância religiosas permeavam o seio das sociedades. O credo religioso não cristão ou o ateísmo declarado, sem falar na heresia “*protestante*” de Lutero, Calvino, Zwinglio e outros, era impiedosamente julgado pelos tristemente célebres tribunais da Inquisição. Fogueiras foram acesas, corpos foram cremados, torturas praticadas em nome da “*verdadeira fé*”! No caso dos adeptos do Judaísmo, ainda havia a opção da conversão ao Cristianismo: o cristão-novo emergia como um ser purificado de toda uma história passada imersa em pecado.

Diogo Pires sofreu a pena do exílio, pois não abdicou de suas raízes religiosas. Como Ovídio, padecia do sofrimento da separação de seu torrão natal, Portugal, e da distante Dalmácia – hoje ainda a incerta ex-Iugoslávia – entoava o seu bardo contra aqueles que não compreendiam as mudanças que ocorriam na mentalidade do homem do século XVI. Diogo produzia suas obras na língua de transmissão de todo o conhecimento humano de então, o latim. Sua poesia *De exilio suo scripsit Novae oppido Dalmatiae hispanica clade nobilissimo* é um excelente retrato da situação social da terra lusitana no século XVI, assim como um texto, no qual o estudioso pode retirar vários subsídios para uma melhor compreensão de seu estilo de composição, através de características ligadas à linguagem.

Pretendemos, pois, com esse modesto artigo, valorizarmos ainda mais a língua do Lácio em uso pelos humanistas renascentistas – em nosso caso Diogo Pires – e tecermos algumas considerações sobre seu poema anteriormente citado. Com isso, acreditamos tentar contribuir para a crescente conscientização científica da necessidade de estudos mais acurados de autores renascentistas portugueses e da língua da qual se serviam – a língua de Cícero!

## II. O RENASCIMENTO – BREVES CONSIDERAÇÕES

A denominação “*Renascimento*”, que só foi usada a partir de 1830, originou-se da falsa noção de que as artes, mortas desde a Antiguidade, teriam ressuscitado no século XVI. As artes não renasceram, pois desde o século XIII não tinham cessado de produzir obras originais e belas. Os homens da Idade Média conheciam e admiravam os autores clássicos, e a música que criaram era muito superior a dos antigos. O que surgiu com o Renascimento foi uma técnica mais perfeita e mais hábil das artes plásticas e uma nova atitude em relação à Antiguidade. (SEIGNOBOS **apud** AZEVEDO, 1970, p.203)

O termo Renascimento não significou, como pode parecer, uma renovação da cultura clássica e nem o renascer cultural, como se na época precedente, pejorativamente alcunhada de Idade das Trevas, não tivesse existido cultura. O termo tende, entretanto, a se inspirar na Antiguidade Clássica, a fim de trazer de volta valores que interessavam à nova sociedade urbana e comercial.

O Renascimento, portanto, caracterizou-se por ser um movimento anticlerical e antiescolástico, pois a nova cultura (leiga e humanista) opunha-se à cultura religiosa e teocêntrica do medievalismo.

Assim, como bem diz Roland Mousnier (**apud** SEVCENKO, 1985, p. 14-15)

O crítico de arte Giorgio Vasari foi muito provavelmente a primeira pessoa a usar a palavra **Renascimento** – isto em 1550 –, para designar uma situação inteiramente distinta da Idade Média. Vasari fazia a síntese de todo o

movimento de ideias que se enriquecera e precisara desde Petrarca e no qual ele próprio crescera: ideias de despertar, de ressurreição, de regeneração, de passagem das trevas à luz nas letras, nas artes, nas ciências, no exército, na política, a ideia do Renascimento.

As transformações sócio-econômicas iniciadas na Baixa Idade Média e que chegaram ao auge com a Revolução Comercial na Idade Moderna abalaram todos os setores da sociedade, trazendo até mesmo mudanças culturais. Essas transformações estavam ligadas à expansão comercial, à reforma religiosa, ao absolutismo político, às mudanças culturais surgidas nos séculos XIV a XVI, como também ao início do capitalismo comercial.

Nesse sentido, o Renascimento foi, então, uma *“transição entre as eras medieval e moderna em que existiram lado a lado princípios e conceitos velhos e novos, religiosos e profanos, autoritários e individualistas”*<sup>1</sup>, constituindo-se em um dos mais fecundos movimentos intelectuais do Ocidente

Os renascentistas exaltaram a dignidade do ser humano, levando-o a uma nova idéia de vida e do mundo. A natureza passa a ser vista como reino desse homem, que vê o mundo sob o ângulo da razão.

O impulso cultural do Renascimento vigorou valores opostos aos homens medievais. Em todos os campos do saber emergiu uma vitalidade cultural que rompia com os tradicionais limites. Chegou-se até a rever, com dificuldades imagináveis, a teologia. A filosofia passa a ser platônica e a ideia terrena faz nascer uma ciência fundamental: a política. (BARDI, 1980, p. 15)

#### A. O renascimento em Portugal

Em Portugal, o movimento histórico vivido pela dinastia de Avis foi propício à entrada dos novos valores trazidos da Itália. Em 1487, a imprensa é introduzida no reino luso e, em consequência desse fato, os autores humanistas italianos – Dante Alighieri, Francisco Petrarca e Giovanni Boccaccio – começaram a ser lidos. Outro fato digno de nota, este quase cem anos depois, em 1580, é o início da dominação espanhola sobre Portugal – mais tarde visto no texto de Diogo Pires.

O Renascimento português esteve intimamente ligado aos descobrimentos marítimos. O homem luso, com seu ideal de conquistas de novas terras, torna-se ambicioso e desejoso de realizar um domínio político e econômico além-mar. A partir daí, muitas teorias e concepções antigas foram desmitificadas e o homem passa a vivenciar uma nova realidade mundial, porém sem desprezar totalmente os valores transcendentais.

No tocante à literatura portuguesa dos meados do século XVI, o contato cultural com a Itália foi decisivo. Américo da Costa Ramalho, mostrando a influência da Itália sobre o espírito humanista dos sábios portugueses, escreve a respeito da correspondência de um humanista italiano:

Elas nos dão os nomes de portugueses que viajavam ou estudavam em Itália. Delas se conclui a existência de um intercâmbio com a fonte primeira do Humanismo, nos finais do século XV: intercâmbio de pessoas, de mercadorias e – o que é mais notável – importação de livros de Itália. (RAMALHO, 1969, p. 15)

### III. O CONCEITO DE HUMANISMO

---

<sup>1</sup> Cf. ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA, p. 475.

*Homo sum: humani nihil a me alienum puto.* (Terêncio, Heuat. I, 1, 25)

O termo Humanismo é de formação recente, tendo sido utilizado em 1808 pelo alemão F. J. Niethamer, para definir certa concepção pedagógica que ressalta os estudos clássicos. Destarte, por humanista devemos entender o estudioso e cultor das *artes humanitatis* e *litterae humaniores*, expressões usadas por Cícero, cujo sentido acentua que o conhecimento dessas letras torna o homem mais humano.

O Humanismo está estreitamente ligado ao Renascimento, pois apresenta um forte movimento de exaltação à literatura e ao pensamento da Antiguidade Clássica.

Os humanistas eram, por definição, os homens empenhados nessa reforma educacional, baseada nos estudos humanísticos [...]. Ocorre que esses *studia humanitatis* eram indissociáveis da aprendizagem e do perfeito domínio das línguas clássicas (latim e grego), e mais tarde do árabe, hebraico e aramaico. Assim sendo, deveriam ser conduzidos, centrados exclusivamente sobre os textos dos autores da Antiguidade Clássica, com a completa exclusão dos manuais de textos medievais. Significava, pois, um desafio para a cultura dominante e uma tentativa de abolir a tradição intelectual medieval e de buscar novas raízes para a elaboração de uma nova cultura. (SEVCENKO, 1985, p. 13).

O Humanismo procura instaurar sutilmente um espírito crítico e de tendência racionalista no homem, porém mantendo uma concordância com o sentimento religioso cristão. O homem é o centro de seu interesse. A história, a pedagogia e a filosofia antigas passam a ser estudadas, procurando-se elaborá-las com base numa doutrina do individualismo, que será um dos traços dominantes do Renascimento.

O letrado torna-se um estudioso secular e não mais um eclesiástico, disponibilizando todo seu talento a serviço dos reis, formando comitivas intelectuais. Os príncipes italianos empregavam os humanistas como secretários, encarregando-os de missões diplomáticas, colocando-os nas universidades e subvencionando muitos outros, os quais viriam a celebrar a fama do príncipe e a glória de sua cidade-estado. Outros menos afortunados vagueavam pelo mundo civilizado, tentando subsistir como mestres dos filhos da nobreza e da burguesia.

De Nápoles, o Humanismo passa à Sicília, onde existiram muitas escolas de letras clássicas e onde, por volta de 1486, surgiu um dos maiores expoentes humanistas, Cataldo Parísio Sículo (c.1455 - c. 1514), ilustre preceptor de vários filhos de fidalgos portugueses e de D. Jorge, filho bastardo do rei D. João II.

No seu sentido mais amplo, o humanismo pode ser definido como a glorificação do humano e do natural, em oposição ao divino e extraterreno. Assim concebido, foi ele o coração e a alma da Renascença, uma vez que incluía praticamente, todos os outros ideais já mencionados. O Humanismo também tem o seu sentido mais restrito de entusiasmo pelas obras clássicas. É este o sentido em que foi frequentemente empregado pelo homem da Renascença. (BURNS, 1968, p. 392)

Os quatro primeiros livros impressos em Portugal no século XVI, anunciadores do Humanismo, foram escritos em latim: *Opera* (1500), de Cataldo Parísio Sículo; a *Nova Grammatices ... Ars* (1516), de Estevão Cavaleiro; o **Cancioneiro Geral** – este em português – de Garcia de Resende e a *Epistola Plinii secundum veram lectionem ex exquisitissimis et antiquissimis exemplaribus*. A introdução do Humanismo em Portugal deu-se com Cataldo Parísio Sículo, que chegou à Península Ibérica por volta de 1485.

## A. O humanismo em Portugal

O avanço das conquistas marítimas portuguesas levava o europeu às terras d'África e Ásia, conhecendo e dominando nações. A glória portuguesa era exaltada, seu povo cantando em verso e prosa pelos escritores. Esther de Lemos (1972) analisa o momento:

E assim, na sublimação operada pela arte, o nosso esforço das descobertas foi exaltado, mais ainda do que como vitória do Homem sobre a natureza, como triunfo de Cristo sobre o erro e as trevas do paganismo. As grandes figuras do século, ou aquelas que o simbolizavam no que teve de melhor, são os homens de fé, de impoluta lealdade, de austera virtude e esforço, de inteligência e vontade orientadas por um férreo sentido de missão: D. João II, Albuquerque, Pacheco, D. João de Castro [...]. A par destes, acima destes – só o homem que os sentiu e os contou a todos, Camões.

Assim, o mar manifestava-se como um obstáculo intransponível, porém os portugueses, vencendo-o, permitiram a revelação de outras terras.

O Humanismo português, portanto, assinala toda a transição de um Portugal marcado por valores medievais para uma nova realidade mercantil, voltada para as conquistas ultramarinas.

Tudo isso deve-se à Revolução de Avis (1383-1385) e à aclamação de D. João I como rei de Portugal, monarca esse que desenvolve uma política de centralização do poder nas mãos do rei, até então comprometido com a burguesia mercantilista. Desse compromisso dá-se a expansão ultramarina lusa.

Toda essa grandiosidade do crescente império português levou Camões a afirmar, em *Os Lusíadas*, que o sol estava sempre sobre o império português: *Vós, poderoso Rei, cujo alto Império O Sol, logo em nascendo, vê primeiro, Vê-o também no meio do Hemisfério. E quando desce o deixa derradeiro.* (CAMÕES, *Op cit.*, Canto I, 8)

Apesar de todo o clima de otimismo e de euforia com os feitos dos navegadores lusitanos, não deve ser esquecida a outra face do governo português, face essa que perdurou por vários séculos em outros reinos europeus. Os poderes eclesiásticos, sentindo uma maior necessidade de preservarem antigos privilégios e sob o pretexto de alargamento da fé cristã católica, desenvolveu já a partir do século XIV seu braço de força, a Santa Inquisição. Movimentos considerados heréticos, pessoas declaradamente ateias, ou, por outro lado, suspeitas de atos de magia negra como alquimia, bruxaria e contato com os mortos e portadores de outro credo religioso – principalmente muçulmanos e judeus – foram perseguidos e em muitos casos entregues aos poderes seculares para julgamento e morte. Os tribunais inquisitoriais iluminaram com incontáveis fogueiras os céus europeus, demonstrando que, embora sob o auspício da nova era cultural de (re)nascimento de valores, a intolerância continuava amparada pelo poder temporal.

No século XVI, em solo português, a Inquisição e o governo, juntos, promoveram uma campanha para a “conversão” de pessoas de outros credos. Basicamente, os judeus eram o alvo preferido, pois o povo que não tinha aceitado o Salvador merecia, ou ser salvo pelo reconhecimento de seu erro milenar, ou a morte pela sua persistência em uma fé falsa. Muitos judeus converteram-se, sendo conhecidos como cristãos-novos, outros saíram de Portugal, procurando uma terra, na qual pudessem professar sua religião. Pessoas simples e sábios saíram do solo luso e dentre eles uma figura destaca-se para nós, o humanista Diogo Pires.

#### IV. DIOGO PIRES – NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS

Diogo Pires (pseudônimo latino **Didacus Pyrrhus Lusitanus**) nasceu em Évora ou arredores, em 05.04.1517 e faleceu em Ragusa – atual Dubrovnik, antiga Iugoslávia – em 1607. Consta que saiu de Évora aos 18 anos, em virtude da perseguição iniciada contra os judeus. Em 1533 está em Salamanca, Espanha, e lá, possivelmente, trava relações com o famoso poeta português **Amatus Lusitanus**<sup>2</sup>. Na Espanha, onde os ares inquisitoriais eram bem fortes, adota, da mesma forma os pseudônimos latinos de **Jacobus Flavius** e **Jacob Flavio Eborensis**, este último nome já aportuguesado. Lá iniciou seus estudos de medicina. Posteriormente, aparece em Liege, Louvain, Ferrara, Ancona, Ragusa e mais tarde em Constantinopla e Jerusalém, para dali regressar à Itália. Pelas informações dadas por **Amatus Lusitanus** seria **Didacus** médico de profissão.

Quanto à sua obra, podemos dizer que compôs as seguintes; consideradas como as principais: *Didaci Pyrrhi Lusitani Carminum Liber Vnus*, publicada em Ferrara, no ano de 1545; *De illustribus familiis quae hodie Rhagusae extant*, em 1582 e *Cato Minor siue disticha moralia ad ludi magistros Olysiponensis*, impressa em 1592.

Seu gênero principal de trabalho era a lírica. Segundo seu comentador da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (v. XXII, p. 939),

À semelhança de Tíbulo, o inquieto enamorado de Silvia, canta os engodos da paixão, a melancolia e o desespero de quem ama e duvida, e para se parecer de todo com ele, até o idioma de que se serviu de modo exclusivo foi o latim.

De maneira alguma, concordamos com a afirmação do comentador. Diogo Pires utilizava o latim, pois esta era a língua dos intelectuais, a língua universal de transmissão de cultura de então.

Quando em Ferrara se alterou o clima de cordialidade no qual eram tratados os judeus, Diogo refugiou-se em Ragusa, onde viria a falecer, sem ter o prazer de voltar à pátria. Bastante respeitado em Ragusa, sua produção em latim e sua presença na cidade ainda hoje podem ser lembradas em algumas edições recentes de suas obras lá produzidas<sup>3</sup>.

Sem regressar ao solo português, o poeta, como um Ovídio de então, repassou pedaços de sua vida, seus familiares que renegaram sua fé e não o ajudaram e analisou a situação portuguesa face ao perigo espanhol. Seus versos em dísticos elegíacos demonstraram seu domínio sobre a métrica clássica. Seu poema soa como um apelo de um filho, brutalmente separado da mãe, mas que não se esquece dela. Em nossa análise por vir, trataremos mais detalhadamente do belo texto do humanista português.

Passemos, pois, agora, ao texto latino.

---

<sup>2</sup> **Amatus Lusitanus** – pseudônimo de João Rodrigues de Castelo Branco.

<sup>3</sup> Cf. ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA, vol. XV, p. 341.

V. **DE EXILIO SUO – TEXTO LATINO ESTABELECIDO**

DE EXILIO SVO  
SCRIPSIT NOVAE OPPIDO DALMATIAE,  
HISPANICA CLADE NOBILISSIMO

Ergo mihi exilium longum, et crudele ferendum ?  
Nec reditus spes est ulla relicta mei ?  
Et quod adhuc superest aeui infelicis, id omne  
Ducendum in gelidae rupibus Illyriae,  
5 Qua male ad Hadriacas pugnauit Cantaber undas,  
Et iacet arx fuis strata cadaueribus,  
Quaque sub umbrosi decurrens uertice montis  
Labitur exiguo murmure Nemilius ?  
Dextra Epidaurus inest, quaeque illius aucta ruinis  
10 Creuit, et est Blasi tuta patrocínio:  
Laeua quoque aérias ostentat Risanus arces,  
Et Venetis fidum patribus Ascriuium.  
Nec procul, infelix Epiri terminus agri,  
Erigitur muris Butua semirutis.  
15 At procul, et longo terrarum dissita tractu,  
Est Eborá: heu puero cognita terra mihi !  
Salue terra mei natalis conscia, salue  
Non oculis posthac terra uidentia meis.  
Troia decem, totidemque hiemes absumpserat error:  
20 Vix Ithacum spes est posse redire ducem.  
Ille redit tamen, et ueteres agnoscit amicos;  
Penelope fruitur iam seniore uiro.  
Me fortuna tenax terris dum iactat, et undis,  
Enumerat bis sex Elis Olympiadas;  
25 Et cum temporibus crescunt mea damna ferendo.  
Et quis erit, cui non dulcius ante mori ?  
Num mea longaeuos pulsauit dextra parentes ?  
Impia num patriis intulit arma focis ?  
Num feror abiectis impurus turpiter armis  
30 Miles, et antiquae transfuga militiae ?  
An quia solemnes ritus, et auita meorum  
Sacra colo, patriis finibus exul agor ?  
Et uidet hoc Superum Rector, nec fulmina torquet ?  
Multus ab aetheria nec cadit arce lapis ?  
35 Ferdinande senex, ut te crudelis Erinnys  
Vexet, ut infelix appetat ora canis !  
Nec melior sors sit periurae coniugis, opto:  
Degener infernos incolat umbra lacus.  
At male compositos cineres, atque ossa reuulsa  
40 Victor in Oceani delet Afer aqua.  
Non iniusta precor. Nostris ex ossibus alter  
Editus in nostras saeuit hostis opes;  
Altera (proh dirum facinus !) Phlegetontis ab unda  
Extulit ardentem quarta Megaera facem.

45                   Horruit infelix uenientem Corduba pestem,  
Baetis et auersas territus egit aquas.  
Nec compressa loco flamma est: uolat illa per auras,  
Qualis ab Ortygia missa sagitta manu.  
50                   Qua nouus exoritur Titan, qua conditur undis,  
Nullus ab iniecto non calet igne locus.  
Ah, quoties gremio nata est abducta parentis !  
Ah, quoties natam est ipsa secuta parens !  
Non secus obscura deserta in ualle iuuenca  
Mugit, et ante aras non secus agna cadit.  
55                   Sera quidem, eorum inuenit sua poena nocentem;  
Mouit et ultores iustior ira deos.  
Omnis ab alterius damno culpanda uoluptas,  
Grata tamen uictis hostibus illa uenit.  
Ecce iacet magnus sceptri successor auiti.  
60                   Tot spes, tot curas abstulit una dies.  
It nato comes erepto maestissima mater,  
Et bibit accitus pocula dira gener.  
At nata, infelix nata, et mala credita patri  
Luget, et attonita mente repente cadit.  
65                   Illa parens regum nuper regina duorum,  
Illa potens nato Caesare mente furit;  
Non secus Ogygiis late bacchatur in antris  
Thyas, et ingeminans «Euohe» sistra quatit.  
Pone modum lacrimis, et tandem siste querelas,  
70                   Corduba: tot poenis uix satis una domus.  
Ipse quoque indignos casus solabor, et una  
Forsan erit nostris haec medicina malis.  
Quod si rara manu ducunt iam fila sorores,  
Et mihi supremi meta laboris adest,  
75                   Ipsi me montes morientem scilicet, ipsa  
Oblita ab Hispano saxa cruore iuuent.  
Quidquid erit, Manes descendam liber ad imos;  
Stet mihi libertas morte redempta mea.  
Diis inuise Meli, et Melio mage saeue Paredes,  
80                   Nil uobis in me iam modo iuris erit.  
Excurrit pelago sensim porrecta crepido,  
Et breuis aequoreis tunditur isthmos aquis.  
Sparge rosam, et uiolas, plenisque effunde canistris  
Lilia: dis sacer est Manibus ille locus.  
85                   Lysiadum cineres, defunctaque corpora uita  
Parcius iniecto poluere celat humus.  
Si qua fides dictis, circum loca sacra feruntur  
Visa diu medio numina lapsa solo.  
Incertum, quid agant, sed dicunt carmina certe  
90                   Grata Ioui, et propter uisitur ara breuis.  
Hic mea nec ferro, nigra neque tacta fauilla  
Ossa uelim placide condant amica manus.  
Neue mei fuerit moles operosa sepulcri,  
At breuis in summo marmore uersus eat:

«Didacus hic situs est Eborā procul urbe, domoque:  
 Non licuit patrio condere membra solo.  
 At tu, siue legis portum, seu littore funem  
 Diripis, aeternum, nauta, precare uale.»

## VI. TRADUÇÃO<sup>4</sup>

### POEMA QUE DIOGO PIRES ESCREVEU SOBRE SEU EXÍLIO NA NOBILÍSSIMA CIDADE DE NOVA, NA DALMÁCIA, DURANTE A DESGRAÇA ESPANHOLA.

Devo, pois, suportar este longo e cruel exílio? Nem me é permitida nenhuma esperança de retorno? E o que até agora resta do tempo infeliz, tempo este que deve ser consumido nos rochedos da gélida Ilíria, onde o Cântabro, com dificuldade, lutou através das ondas do mar Adriático, e a cidadela destruída jaz com cadáveres espalhados e, por onde, precipitando-se do alto do sombrio monte, a fonte Nemília cai com um exíguo murmúrio?

À direita localiza-se Epidauro, cidade que resurgiu ainda maior das suas próprias ruínas e que está segura sob a proteção de São Brás; e do mesmo modo à esquerda, Rizano ostenta altas cidadelas e a fiel Ascrívio de origem veneziana. Nem ao longe, Butua, limite infeliz do campo do Epiro, ergue-se com seus muros meio arruinados. Mas ao longe, e espalhada pela longa extensão de suas terras, está Évora: ah! terra que me conheceu menino! Salve terra cúmplice do meu nascimento! Salve terra que não há de ser mais vista pelos meus olhos!

Tróia lhe consumira dez anos e sua volta precisamente outros tantos invernos; dificilmente existia a esperança de que Ulisses pudesse voltar. Ele volta, contudo, e reconhece os antigos amigos; e Penélope convive com o esposo já mais idoso. Enquanto a tenaz fortuna me lança por terras e mares, a Élide enumera doze Olimpíadas; e com o tempo crescem os castigos que devo suportar. E existirá alguém, a quem antes não seja mais doce morrer? Acaso a minha destra feriu meus idosos pais? Acaso ímpias armas transpuseram os pátrios altares? Acaso como um soldado infame sou conduzido vergonhosamente por armas abjetas, tal qual um desertor das antigas campanhas? Por que, por ventura, pratico os solenes rituais e os cultos dos meus antepassados, sou levado como exilado das pátrias fronteiras? E o Governante Supremo isto vê, e não lança seus raios? E nenhuma grande pedra cai da fortaleza celeste?

Ó velho Fernando, que te atormente a cruel Erines, que o infeliz cão te dilacere a face! E nem desejo melhor sorte para a mentirosa esposa: o indigno habita os lagos infernais na sombra. Mas, por outro lado, que o vencedor Africano destrua as cinzas guardadas e os ossos arrancados na água do Oceano.

Não peço coisas injustas. Um outro inimigo, nascido dos nossos ossos, encolerizou-se contra as nossas forças; uma quarta Megera (ah! funesto crime!) tirou uma tocha ardente das ondas do Flegetonte. A infeliz Córdoba temeu a peste que se aproximava, e o aterrorizado Bétis impeliu as águas adversas. Nem existe chama retida no local: ela voa pelos ares, tal como uma flecha enviada pela mão ortígia. Por um lado, surge um novo Titã, por outro, o fogo é conduzido pelas ondas, todo lugar se aquece com o seu lançamento.

<sup>4</sup> Preferimos, em nossa tradução, não numerar os versos, pois, nem sempre, houve coincidência entre a pontuação do autor e a nossa. Além do mais, optamos pelo texto em prosa para uma melhor apresentação de nossa proposta de tradução e dos comentários correspondentes ao texto.

Ah, quantas vezes a filha foi afastada do seio materno! Ah, quantas vezes a própria mãe seguiu a filha! A novilha abandonada não muge de modo diferente no tenebroso vale, e, do mesmo modo, a ovelha sucumbe diante dos altares. Entretanto é tarde: o seu castigo descobriu o verdadeiro culpado; e uma ira mais justa agitou os deuses vingadores. Todo prazer pelo sofrimento de outrem deve ser censurado, contudo aquele prazer vem reconhecido, vencidos os inimigos.

Eis que jaz o ínclito herdeiro do cetro dos antepassados. Um só dia tirou tantas esperanças, tantos cuidados! A tristíssima mãe caminha em companhia do filho arrebatado, e o genro chamado ingere os funestos filtros. Mas a filha, infeliz filha, não só lastima as terríveis dívidas do pai, como também imediatamente sucumbe com o espírito atordoado. Aquela rainha até agora mãe de dois reis, aquela poderosa rainha enlouquece, tendo nascido o César; não de modo diferente, Thíade se enfurece ao longe nas grutas ogígias, e agita os sistros repetindo “Evoé!”.

Põe fim às lágrimas e, assim, contém os lamentos, Córdoba: dificilmente uma só dinastia será suficiente para tantos castigos. Eu mesmo também hei de apaziguar os cruéis tormentos, e este será talvez o único remédio para os nossos males. Quanto a este fato, as irmãs já puxam os poucos fios com a mão, e se aproxima de mim o fim do supremo esforço. Os próprios montes, contudo, agradam a mim que morro; as próprias pedras esquecidas do sangue hispânico me agradam. O que quer que haja, estarei livre para descer até os profundos Manes: que a minha liberdade se mantenha com uma morte redimida para mim.

Tu, Melo, que és hostil aos deuses, e tu, Paredes, mais violento que Melo, vós não tereis, agora, nenhuma autoridade sobre mim.

A margem ligeiramente alongada avança pelo mar, e o pequeno istmo é batido pelas ondas do mesmo. Espalha uma rosa, e violetas, e envia os lírios em cestos cheios: aquele lugar é consagrado aos deuses Manes. Uma terra mais indulgente oculta, sob o pó lançado, as cinzas dos lusíadas e os corpos sem vida. Se existe alguma crença nas palavras, ao redor dos lugares sagrados são trazidas as divindades há muito tempo vistas descendo do meio do céu. É duvidoso que o fazem, mas certamente dizem poemas agradáveis a Júpiter e perto contempla-se um pequeno altar.

Não gostaria que meus ossos fossem tocados pelo ferro ou pela negra cinza, ainda quente, mas que serenamente mão amiga os enterrasse. Que a construção do meu sepulcro não seja penosa, mas que um breve verso seja posto no alto do mármore:

“Aqui está enterrado Diogo, afastado da cidade de Évora, e do lar: não lhe foi permitido sepultar seus membros em solo pátrio. Mas tu, nauta, quer costeies o porto, quer levantes as amarras na praia, tem força para pedir a eternidade”.

## VII. COMENTÁRIOS SOBRE O POEMA

Fácil é notarmos, através do texto latino, a pungente mensagem do poeta, exilado na distante cidade de Nova, na Dalmácia. A construção do poema está eivada de alusões a personagens históricas contemporâneas ao autor, bem como a elementos mitológicos greco-romanos. A beleza do texto literário pode ser bem depreendida pelo domínio do autor evorense sobre a língua latina, pelo vocabulário erudito, pelas figuras de linguagem, enfim, *De exilio suo* nada fica a dever a outras obras do gênero no Renascimento, isto é, no Humanismo português.

Passemos, pois, sem mais delongas, para nossas considerações de fundo histórico sobre o poema, assim como de caráter geográfico.

A. Comentários históricos e geográficos<sup>5</sup>

Nossa análise será efetuada verso após verso e procuraremos, resumidamente, conceituar os termos empregados pelo poeta humanista:

v. 04 – **Illyriae**, de **Illyria**, região situada ao longo do mar Adriático, ao norte do Epiro, onde o poeta está exilado;

v. 05 – **Cantaber**, habitante da Cantabria. Aqui no texto significa “o espanhol”, “aquele que veio da Espanha”;

v. 08 – **Nemilius**, pequena fonte nos arredores da cidade de Nova;

v. 09 – **Epidaurus**, hoje correspondendo provavelmente à cidade Velha Ragusa, que tem como padroeiro São Brás, citado no verso 10 – **Blasi tuta patrocinio**;

v. 11 – **Rizanus**, outra cidade, nomeada por **Didacus Phyrus** em sua descrição da região da Dalmácia. No verso seguinte, a última das três cidades, **Ascrivium**, cujo nome atual é Cataro, situa-se próxima a Rizano;

v. 12 – **Venetis patribus** refere-se à cidade de Ragusa, a qual esteve sob a dominação de Veneza no século X e posteriormente dos séculos XIV ao XVIII;

v. 14 – **Butua**, cidade próxima a Cataro, pilhada e incendiada pelos turcos, que fazia limites com Epiro, presente no verso 13. Interessante salientarmos que os Bálcãs – região onde as cidades citadas por Diogo Pires se situam – foram o refúgio de muitos judeus expulsos da Espanha;

v. 16 – **Ebora**, cidade natal do poeta lusitano, de onde partiu e para onde não mais pode retornar, em virtude de ser judeu (GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA, v. XIV, p. 341);

v. 24 – **bis sex Elis Olympiadas** – a realização dos jogos Olímpicos era feita na região da Élida (**Elis**) e celebrado de quatro em quatro anos. Acontece, porém, que a contagem de tempo entre os romanos, em relação a algum evento, era feita a partir do primeiro dia deste até o último, quando findava, ou seja, **terminus a quo**. Com isso, ao invés de quarenta e oito anos – **bis sex Olympiadas** – o poeta lusitano teria sessenta anos de exílio, o que daria sua idade de setenta e oito anos;

v. 43 – **Phlegetontis**, referência ao rio Flegetonte, o qual banhava as regiões infernais;

v. 45 – **Corduba**, atual cidade espanhola de Córdoba, banhada pelo rio Guadalquivir – no texto latino **Baetis territus**. No verso seguinte, há uma alusão à expulsão dos judeus da Espanha – caso de **Didacus** – “**auersas ... aquas**”;

v.48 – **Ortygia**, termo clássico para a atual ilha de Delos, imortalizada por ser a terra da deusa Diana, também chamada de Ortigia pelos poetas. Diana, deusa da caça, era frequentemente representada e/ou cantada associada com um arco, lançando suas

<sup>5</sup> O acesso às notas referentes à geografia e aos personagens citados por Diogo Pires só nos foi possível em virtude da preciosa ajuda do Prof<sup>o</sup>. Dr. Carlos Kalil Tannus, a quem agradecemos.

flechas. O vate português, por isso, a identifica como aquela que **missa sagita manu**, no mesmo verso<sup>6</sup>;

v. 67 – **Ogyiis**, terra do deus Baco;

v. 69-70 – **Corduba**, apesar de aparecer somente no verso 70, toda a oração anterior faz referência à cidade espanhola, quase que a personificando, pelo seu sofrimento;

v. 95 – **Ebora**, vide v. 16.

No tocante aos personagens históricos (e aqui incluímos, da mesma forma, figuras e *personae* mitológicas) podemos fazer os seguintes comentários:

v. 19 – **Troia** – cidade destruída pelos gregos após vários anos de lutas. No verso seguinte, há a menção a Ulisses, **Ithacum ducem**, a quem o poeta se compara. Após vários períodos de aventuras e desventuras, o herói de Ítaca retorna ao lar e lá encontra **amicos** (v. 21) e sua esposa **Penelope** (v. 22). Interessante notarmos que o poeta já se considera avançado em idade, pois, como visto anteriormente (cf. em **Olympiadas**), suas antigas amizades deixadas em solo espanhol já eram de muito tempo;

v. 33 – **Superum Rector** – alusão a Júpiter, deus dos deuses, que tem como uma de suas marcas o domínio sobre os raios. Nesta passagem, o poeta sente-se totalmente abandonado e pergunta a si próprio, porque os próprios deuses não lhe são favoráveis e o ajudam a livrar-se das perseguições religiosas que o levaram ao exílio;

v. 35 – **Ferdinande** – trata-se de Fernando de Aragão, rei cognominado o rei Católico, faleceu em 1516, tendo desposado Isabel de Castela, recebendo ambos do papa Alexandre VI o título de Reis Católicos. Estabeleceu o tribunal da Inquisição na Espanha no ano de 1481;

v. 36 – **ora canis** – referência às mandíbulas de Cérbero, o terrível cão de três cabeças, guardador das portas do inferno. O poeta português o cita para demonstrar a sua raiva contra o monarca espanhol; no verso anterior, ele menciona as “**crudelis Erinnys**”, ou seja, as três Fúrias, Alecto, Tisífone e Megera. As três Eríneas, também conhecidas como Eumênides, eram deusas que castigavam e puniam aqueles culpados de graves crimes. Claro está, que o grave crime de Fernando foi o de permitir a perseguição e, posteriormente, a expulsão dos judeus de seu reino;

v. 37 – **coniugis** – referência à Isabel de Castela. O adjetivo **periurae** dá-nos a ideia de mentira que a rainha procurava evitar sobre si, pois ela tinha sido acusada, juntamente com o marido, de desejarem os bens materiais dos judeus, confiscando-os após os julgamentos dos inquisidores (JOHNSON; p. 228-229);

v. 41-42 – **Nostris ex ossibus alter editus in nostras saeuit hostis** – interessante passagem, na qual há uma alusão a Fernando, que teria traído seus próprios irmãos de credo, pois sua avó teria sido judia. **Hostis**, **-is** significa o inimigo da nação e o termo foi magistralmente empregado por Diogo para demonstrar que o rei Católico não era somente seu próprio adversário, porém, inimigo de todo o povo judeu;

---

<sup>6</sup> Entretanto, Diana também era associada à Inquisição em Portugal. O “*templo de Diana*” era a residência dos inquisidores portugueses ao tempo de D. João III.

v. 44 – **Megaera** – alusão à Isabel, como sendo a **quarta Megaera**, uma das Fúrias (vide verso 35), a qual, juntamente com suas irmãs, habitava as margens do rio Flegetonte, caracterizado por suas ondas de fogo. A rainha espanhola é, nesta passagem, comparada pelo poeta à Megera, sendo responsável pelas ondas;

v. 45 – **Corduba pestem** – menção ao massacre de judeus ocorrido em Córdoba no ano de 1473, pois culpava-se os judeus de uma peste desconhecida que tinha sido, na verdade, causada pelos ratos;

v. 49 – **Titan** – nome derivado de Titeia, antiga Vesta, mulher de Urano. Significa filhos de Titeia ou da Terra, gigantes descomunais, povoadores do Universo primordial helênico;

v. 59 – **magnus sceptri successor** – aqui há uma alusão ao filho dos reis Católicos, D. João, o qual seria o natural herdeiro do trono e que morrera jovem;

v. 61 – **maestissima mater** – esta expressão relaciona-se à rainha Isabel, tristíssima pela perda do filho. No verso seguinte, cita-se o genro, Filipe, arquiduque da Áustria, cognominado, o Formoso, o qual teria sido vítima de envenenamento. Acreditamos que, por causa disso, **Phyrrhus** fala sobre os funestos filtros – **pocula dira** (v. 62)<sup>7</sup>;

v. 63 – **infelix nata** – alusão a D. Joana, esposa de Felipe I, cognominada, a Louca, que teria perdido a sanidade após encontrar o esposo mantendo relações amorosas com uma dama em Flandres (GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA, v. XI, p. 353.);

v. 65 – **parens ... duorum** – referência aos dois filhos da rainha ensandecida, Carlos V e Fernando I, sendo que o primeiro, pelo seu poder quase que total em grande parte da Europa do século XVI foi também chamado de César nascido – **nato Caesare** (v. 66);

v. 68 – **Thyas** – nome de uma das Bacantes, mulheres que presidiam o culto de Baco, o deus do vinho, cuja terra era a Ogígia (v. 67) e emitiam um grito de prazer “**Euohe**” (v. 67). Aqui, o contexto relaciona-se com a loucura de D. Joana, fora de si, tal qual uma bacante;

v. 73 – **sorores** – alusão às Parcas, Cleto, Láquesis e Átropos, divindades que teciam o destino dos mortais. O poeta já percebe que seu fim está próximo, pois Átropos está para cortar o fio da vida. (v. 73-74);

v. 76 – **Hispano** – alusão ao sangue espanhol, que cobria as pedras de Nova;

v. 77 – **Manes** – deuses Manes eram considerados aqueles bons homens, cujas almas iriam para os Campos Elíseos. Normalmente, eles preparavam o último descanso de seus descendentes. Em material epigráfico é muito comum, em várias regiões do Império, à menção aos deuses Manes em epitáfios e túmulos. Ocorre também no v. 84;

v. 79 – **Meli ... Paredes** – nome de dois inquisidores portugueses. João de Melo era bispo do Algarve e arcebispo de Évora, servindo na cidade natal de Diogo Pires como

<sup>7</sup> ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA, v. VIII, p.842.

Inquisidor-Mor. Antonio Saraiva, em seu excelente *Inquisição e cristãos-novos* (1985, p. 102), assim nos relata alguns traços de sua personalidade: *O que mais parece ter impressionado este inquisidor é a atitude dos parentes e amigos dos justicados.*

E prossegue o estudioso lusitano:

João de Mello descreve e comenta a cerimônia a que presidiu e que ele mesmo ajudou a organizar. Na sua carta transparece uma constante preocupação: as reações do público. (SARAIVA, 1985, p. 103)

Em sua *História dos judeus em Portugal*, Meyer Kayserling (1971, p. 205) acrescenta à prática do inquisidor o seguinte ritual:

Destroncavam-se os membros, aplicava-se a bastonada, cortava-se a sola dos pés, untava-se os cortes com manteiga e punha-se fogo. Os torturados tinham de confessar, não havia outra alternativa.

O inquisidor Pedro Álvares de Paredes também foi inquisidor em Évora e tido como bastante cruel e desumano. Kayserling assim afirma (1971, p. 205) a respeito:

Ninguém como ele possuía tamanha habilidade para extrair confissões ... Lia aos acusados sentenças falsas, segundo as quais haviam sido condenados à morte, apavorados, confessavam tudo o que o monstro exigia.

A morte é o bardo do poeta contra a repressão dos inquisidores. **Nil uobis in me iam modo iuris erit**, verso 80 é a resposta decisiva do poeta! Sua morte aproxima-se e sua liberdade também;

v. 82 – **breuis ... aquis** – menção a um cemitério de judeus, localizado numa praia na cidade de Nova;

v. 84 – **dis ... locus** – referência provável ao cemitério judeu (v. 82), pois tem-se a presença dos deuses Manes, mais uma vez, deuses esses, como visto no v. 77, que conduziam as almas dos mortos para sua última morada;

v. 90 – **Ioui** – genitivo singular de **Iuppiter**, deus dos deuses na mitologia romana;

v. 95 – **Didacus** – o próprio poeta, em seu epítáfio, nomeia-se.

Como visto pelo exposto, personagens e espaço compunham o pano de fundo para a história de um drama real e a linguagem literária espelha claramente a situação.

## B. Comentários lingüístico-literários

O título do poema *De exilio suo* traz novamente à luz uma das temáticas favoritas dos escritores latinos, especialmente Ovídio: o exílio. Diogo Pires, em virtude de seu credo, fora obrigado a abandonar a pátria, os amigos, seus entes queridos e não vislumbrava chances para regressar. Solitário em seu refúgio na cidade de Nova, na Dalmácia, região do mar Adriático, o poeta relembra seus passos, sua viagem, todas as pessoas e personalidades que, direta ou indiretamente, tenham contribuído para seu desterro.

Aliás, aqui cabe uma explicação. O termo latino **exilium** implicava a saída do cidadão da cidade para evitar a pena de morte. Sendo judeu, Diogo Pires evadiu-se das fronteiras pátrias, evitando o sumo castigo.

Do ponto de vista formal, poderemos tentar esquematizar o texto, dividindo-o em blocos temáticos, a saber:

v. 01 a 08 – indagação do poeta: por que suportar um cruel e injusto exílio – apresentação de suas queixas;

v. 09 a 18 – roteiro das cidades por onde passou, seu estado e localização – distância espacial;

v. 19 a 34 – comparação de seus sofrimentos com os de Ulisses; perguntas retóricas sobre o porquê de seus tormentos: culto dos seus antepassados como causa;

v. 35 a 50 – personagens que influenciaram sua vida: os reis Católicos;

v. 51 a 58 – sacrifícios aos deuses: constatação ou dúvida? Ele próprio e sua vida como sacrifício;

v. 59 a 68 – os parentes de Fernando e Isabel de Castela: os sofrimentos reais;

v. 69 a 98 – indagação e lamento do poeta; preparação para a morte; fim do ciclo vital.

Embora resumidamente, concluímos que o poema traz um esquema cíclico de reflexões do autor lusitano. Começando por indagar pela justiça de seu exílio, o texto leva o leitor a perpassar a trama histórica do sofrimento do povo judeu à época de maior domínio da Santa Inquisição. O leitor viaja através dos mares e vê cidades, algumas em **ruinis** (v. 09), reconstruídas depois, outras com **muris semirutis** (v. 14) e tem noção da distância que separa o poeta e sua cidade. Toma consciência da heroicidade do mesmo, que se compara ao chefe ítaco, que, pelo menos, regressou ao lar, enquanto ele, fiel às tradições de seu povo, emigrou. Daí, o leitor conhece Fernando de Aragão e Isabel de Castela, os quais não o ajudaram, fazendo com que, cada vez mais, ele sacrificasse sua vida, como os animais. Chega até os sofrimentos dos parentes dos reis Católicos, e na dor todos os seres humanos são iguais. Seu destino, entretanto, não lhe propiciará o tão almejado retorno e o poeta já prepara o seu próprio epitáfio. Final do ciclo!

Para uma análise um pouco mais sucinta dos elementos linguísticos que corroboram essa nossa proposta de divisão temática, optamos pela enumeração dos versos.

v. 01 – **exilium longum** – sabemos, por essa expressão, que Diogo já estava a muitos anos em Nova. Seu padecimento é atestado pelo gerundivo **ferendum** (v. 01). Até quando?

v. 04 – **ducendum** – este gerundivo refere-se ao tempo que Diogo ainda terá que suportar na cidade de Nova;

v. 05 – **undas** – o termo aparece em outros versos (v. 23, 43, 49), demonstrando o movimento das águas, por isso por nós sendo traduzido como **ondas**, referindo-se ao mar;

v. 13 e 15 – repetição anafórica de **procul**, com o sentido de **ao longe**, mais uma vez, um reforço de seu isolamento espacial de sua terra;

v. 17 – repetição anafórica de **salve**, com finalidade de reforço de seu sentimento de saudade por Évora;

v. 25-26-30-33 – **et** – conjunção como elemento retórico, para ressaltar que Diogo Pires padecia sob professar o credo de sua religião judaica;

v. 27 e 29 – **num** – conjunção com a mesma função de **et**;

v. 25 a 34 – estes versos contém as próprias indagações de Diogo sobre a causa de seu exílio. A morte é preferível e mais doce que seu castigo. Seu tratamento com os pais não pode ser considerado ímpio. Ele compara-se a um soldado, que abandona as armas e foge do campo de luta. Assim, ele, da mesma forma, teria abandonado seus pais, os mais sagrados de todos os bens de um filho;

v. 27 – **parentes** – interessante vocábulo que está preso ao verbo **parere**, “*ser submisso, obedecer*”. No verso seguinte, o autor cita **patriis** e, mais adiante, **patriis** aparece novamente (v. 32). O termo **pater** tem, em sua acepção primeira, uma estreita ligação com **patrius**, “*aquilo que pertence ao pai, pátrio*”, estando, assim, preso, da mesma forma à pátria;

v. 51-52 – simetria na apresentação das exclamações e encerramento das mesmas com vocábulo idêntico:

*Ah, quoties gremio nata est abducta parentis!*  
*Ah, quoties natam est ipsa secuta parens!*

v. 60 – **Tot spes, tot curas abstulit una dies** – um só dia tirou tantas esperanças, tantos cuidados. Aqui tem-se a irreversibilidade da ação única da separação do poeta de sua terra;

v. 81 – **pelago** – helenismo que significa “*mar alto*”. O vate luso, nesta bela passagem, oporá o mar alto ao **aequoreis**, “*a superfície plana do mar*”, “*mar em repouso*” no verso 82. Aqui fica patente, do mesmo modo, o conhecimento de termos helênicos do latim por parte de Diogo;

v. 83-84 – **rosam, et uiolas ... Lilia** – a graciosidade das flores nos últimos momentos da despedida da vida! Evidentes aqui ficam o sentimentalismo e beleza poética desta passagem;

v. 85 – **Lysiadum** – vocábulo pela primeira vez utilizado em língua portuguesa por André de Resende, o qual criara o neologismo que definiria a raça portuguesa. Leiamos a sua explicação para o fato:

Com o rumo que os acontecimentos iam tomando, a designação ‘Lusitânia’ veio a revelar-se cada vez mais necessária, para com ela se marcar a individualidade de um povo que alheio aos interesses da Corte ou de certas

facções, pretendia a continuar a ser diferente: português. (RESENDE, 1988, p. 36)

v. 86 – ... **celat humus** – a palavra **humus** significa aqui *terra*, aliás, terra essa criadora do **homo** que a habita. O território do **homo**, porém, é na **terra** (v. 15-16-17), cuja repetição serve bem para frisar que se trata de “*terra, país*”. Aqui, no final, quase poder-se-ia dizer que o **homo** voltaria para o seu lugar natal, ou seja, seu **humus**;

v. 91-92 – segundo o costume judaico, um cadáver judeu não pode ser visto após a morte e não deverá ser tocado durante aproximadamente seis anos. Caso esse costume fosse violado, considerava-se profanação. Fiel aos seus ritos e costumes funerários, Diogo pede o respeito a ele para que **nec ferro, nigra neque tacta fauilla ossa**;

v. 95-99 – o epitáfio do poeta. No momento em que não mais puder ver a luz do sol em Évora, nada mais há para ser visto. Em seu lamento, Diogo apela para o marinheiro, acostumado com a eternidade de suas viagens, para que peça por ele, para que, do mesmo modo, seu descanso possa ser eterno.

Nos *Tristia*, Ovídio já se queixara pelo seu forçado exílio. Com tristeza, Diogo Pires prepara-se para a morte sem poder retornar à sua terra querida. Personagens históricas fundem-se às mitológicas, para que as qualidades – bem mais defeitos dessas últimas – possam bem descrever que tipos de seres humanos levaram um povo a padecer tanto. O poeta, dominando com maestria a língua latina, trabalha com a História da época, fazendo com que o seu texto não seja somente um texto poético, porém, muito mais que isso, *De exilio suo* é um relato fiel da época inquisitorial sobre a Europa, retratada pela única arte e gênero, da qual um humanista poderia se servir para chegar ao coração dos homens: a Literatura e a Lírica!

## VIII. CONCLUSÃO

O discurso de um humanista é sempre uma arma contra a insensibilidade do homem. Nele, valores fundamentais da espécie humana como amor, compaixão, amizade, dentre outros, estarão sempre presentes em quaisquer que sejam as circunstâncias, sob quaisquer pretextos. O homem, muitas vezes, só reconhece a sua humanidade através da dor.

Diogo Pires era humanista e, além disto, judeu. Em uma sociedade dominada por valores totalmente antagônicos aos seus, ele tentou afirmar-se como ser humano. Intransigência, radicalismo e intolerância foram as respostas temporais sobre aspirações meramente humanas! O poeta foge, vai para a Espanha, pensa estar protegido, vê que corre riscos, foge mais uma vez até seu último refúgio. Distante dos pais, dos amigos, de tudo aquilo que amara, o poeta medita consigo, na medida em que o inexorável tempo se aproxima. Medita sobre os motivos de seu sofrimento; sobre a distância que o amargura; compara-se a heróis mitológicos em suas desventuras; lembra-se de reis, que não possuíam plena majestade; sente sua vida como um sacrifício em vão; constata, que, nem mesmo entre os poderosos, um exílio forçado pela morte deixa de acontecer; lamenta-se, mais resignado, e prepara-se para a morte!

*De exilio suo* leva o homem de hoje, mais que nunca, a repensar todo tipo de perseguição ou injustiça, motivadas por quaisquer motivos. No século de afirmação do Humanismo, queimava-se e torturava-se! No século de um forte Renascimento, morria-se sob o gládio da insensatez! No século, onde o homem era o centro da vida, os gladiadores de Deus, vestidos de inquisidores, cometiam atrocidades. O poema de Diogo

Pires, pela beleza do verso em hexâmetros e pentâmetros – dístico elegíaco – mostra-nos o ser humano e a tristeza do exílio. A língua latina foi a veiculadora desta mensagem, afirmando, indiscutivelmente, para muitos cientistas da linguagem, que o *sermo litterarius* renascentista era capaz de transmitir tão profundamente as grandezas da alma humana e seus vícios.

Para o poeta, infelizmente não podemos, para finalizar, repetir os versos horacianos “**Lusisti satis, edisti satis atque bibisti; tempus abire tibi est.**” Entretanto, se seu bardo não foi ouvido em seu tempo, *scripta manent*.

*Requiesce in pace, Didace!*

## Referências Bibliográficas

AZEVEDO, A. da Silva d'. *Humanistas* (Selecta humanística latina). São Paulo: Vieira & Pontes, 1938.

BARDI, Pietro Maria. *Gênios da pintura – góticos e renascentistas*. São Paulo: Abril, 1980.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1968.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Comentários por Francisco da Silveira Bueno. Rio de Janeiro: Tecnoprint, /s.d./.

CARVALHO, Joaquim. *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI*. Coimbra: Editora da Universidade, 1948. v. II.

ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa: Verbo, 1975.

ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, 1935-1958.

KAYSERLING, Meyer. *História dos judeus em Portugal*. Tradução de Gabriele B. Correa da Silva e Anita Novinsky. São Paulo: Livraria Pioneira Ed., 1971.

JOHNSON, Paul. *História dos judeus*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LEMOES, Esther de. Luís de Camões. In: *Gigantes da literatura universal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. 8. ed.. Lisboa: Palas Editores, 1978. v. I.

MATOS, Luís de. *L'expansion portugaise dans la littérature latine de la renaissance*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

PRADO COELHO, Jacinto do (dir.). *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1982. 5 vols.

RAMALHO, Américo da Costa. *A introdução do Humanismo em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1972. (Separata de HUMANITAS)

RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos sobre a época do Renascimento*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1969.

RESENDE, André de. *Carta a Bartolomeu de Quevedo*. Introdução de Virgínia Soares Pereira. Coimbra: INIC, 1988.

18. SARAIVA, Antônio José. *Inquisição e cristãos-novos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novissimo diccionario latino-portuguez*. 7. ed. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1910.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1985.