

Estudos clássicos: desdobramentos

Adílio Junior de Souza
Organizador



 Letraria®

Estudios clásicos: desdoblamientos

Adílio Junior de Souza
(Organizador)

Estudos clássicos: desdobramentos

Araraquara
Letraria
2022

Estudos clássicos: descobramentos

PROJETO EDITORIAL

Letraria

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Letraria

CAPA

Letraria

REVISÃO

Letraria

SOUZA, Adílio Junior de. (org.). **Estudos clássicos: descobramentos**. Araraquara: Letraria, 2022.

ISBN: 978-65-86562-90-3

1. Estudos clássicos. 2. Latim.
3. Mundo romano. 4. Línguas.

CDD: 470 – Língua latina

Os textos aqui publicados são de inteira responsabilidade de seus autores e organizadores.

Esta obra ou parte dela não pode ser reproduzida por qualquer meio, sem autorização escrita dos autores e organizadores.

Conselho editorial

Ana Maria César Pompeu (UFC)

José Alberto Miranda Poza (UFPE)

Soraya Paiva Chain (UFAM)

Dedicatória

Ao meu eterno *magister*, muito querido, Prof. Dr. Francisco Gomes de Freitas Leite. Agradeço por ter me ensinado as primeiras letras latinas e por ter me mostrado o quão maravilhoso é a história do mundo romano.

SUMÁRIO

Prefácio	6
Apresentação	9
<i>A Gigantomaquia latina</i> de Claudiano – uma análise Robson Rodrigues Claudino	11
O papel de Ceres na (re)organização cósmica: a criação das estações do ano, Livro V das <i>Metamorfoses</i> , de Ovídio Letícia Maria Quintella Viana	42
Literatura em <i>podcast</i> : a adaptação da obra <i>A Eneida</i> , de Virgílio, para o audiódrama Isadora Lima Ramalho	58
Sobre <i>A Divina Comédia</i> , de Dante Alighieri Cícero Émerson do Nascimento Cardoso	69
Retórica e Filosofia no pensamento de Isócrates Marta Maria Aragão Maciel Ângela Lima Calou	90
As inscrições parietais da <i>Memoria Apostolorum</i> : uma reflexão sobre grafites e fórmulas votivas Vanessa de Mendonça Rodrigues	101
Sobre o organizador	117
Sobre os autores	119

Prefácio

Esta coletânea, intitulada *Estudos Clássicos: desdobramentos*, tão competente e zelosamente organizada pelo Dr. Adílio Junior de Souza, tem múltiplos méritos, dos quais um é a valorização do imanente lastro humanístico, necessário não só ao universo das Letras, mas também à formação de leitores de outros universos do saber.

Ao encontro desse escopo epistemológico vem o feliz título desta coletânea, no qual o primeiro componente, os *Estudos Clássicos*, partindo da cultura grega e da latina, alcança a universal *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, antes de chegar à contemporaneidade do *podcast*. Esse escopo literário-cultural foi oferecido brilhantemente pelos autores dos textos aos leitores.

Se esse primeiro componente do título dependeu exclusivamente dos autores dos textos, o segundo, *Desdobramentos*, dependerá exclusivamente da recepção dos leitores, no que concerne ao que podem incorporar à sua visão de mundo e de homem.

Dessarte, para além desse encontro entre autor e leitor, a leitura desta obra, com esse caráter humanístico, é de suma importância não só para a formação intelectual, mas também para o estímulo à reflexão sobre o mundo, sobre o homem, sobre o próprio leitor, pelo que serve a este de oportunidade de aperfeiçoamento dos valores universais.

Outra virtude desta obra é o fato de ela oferecer ao ambiente intelectual-acadêmico uma das facetas da diversidade cultural, propugnando, assim, uma visão plural sobre o pensar e o agir humanos, porque a realidade é intrinsecamente complexa.

Diante de todos os méritos embutidos nesta obra, se é verdade que seu organizador, Dr. Adílio Junior de Souza, e todos os autores dos textos estão de parabéns, pelo engajamento sociocultural e intelectual, não é menos verdade que seus leitores também estão, pela oportunidade de reflexão e conseqüente elevação intelectual-espiritual.

Ex corde!

Prof. Dr. Josenir Alcântara de Oliveira
Universidade Federal do Ceará
Fortaleza, 10 de novembro de 2021

Apresentação

Passado pouco tempo do lançamento da obra *Estudos Clássicos e Filológicos*, igualmente publicada pela Letraria Editora, decidi trazer à luz uma outra coletânea. Dessa vez, com foco específico nos estudos de vertente clássica, o que não deixa de ser também um empreendimento filológico, já que a Filologia é uma ciência muito antiga que, originalmente, era voltada para o exame de obras literárias, com ênfase nos poemas homéricos.

A obra *Estudos Clássicos: desdobramentos* é, assim como outras que estão em produção nesse momento, resultado frutífero do projeto de pós-doutoramento *Tópicos avançados de Linguística Românica: o uso do latim como fonte para a Linguística Histórica*, realizado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE-2021-2022), em que conto com a supervisão do prof. Dr. José Alberto Miranda Poza.

Tendo em vista a divulgação científica, acredito que abrir o caminho para jovens (e promissores) estudiosos, é uma atitude imperativa, principalmente em tempos de obscurantismo, em que a Educação perde cada dia mais seus recursos. Investir na produção acadêmica, portanto, é indispensável. Uma obra como esta, que ora apresento, retoma estudos sobre a Literatura Latina, Teoria Literária, Filosofia e Retórica, áreas tão necessárias à formação acadêmica.

Os estudos que integram a obra são oriundos de pesquisadores das seguintes instituições de ensino superior brasileiras: Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Regional do Cariri (URCA), Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

No capítulo de abertura desta coletânea, intitulado *A Gigantomaquia latina de Claudiano – uma análise*, Robson Rodrigues Claudino realiza uma análise do poema mitológico *Gigantomaquia latina*, de autoria do poeta alexandrino Cláudio Claudiano. O texto, cuja data de composição é controversa, narra a batalha entre os deuses do Olimpo e os gigantes, filhos da deusa Terra. A análise proposta visa explorar as construções de imagens presentes no texto original, que são típicas do *modus scribendi* de Claudiano, isto é, o uso de recursos sonoros, símiles, abundância de recursos imagéticos que conferem vivacidade à narrativa do poema, dentre outros pontos, o que torna a obra um grande quadro a ser contemplado pelo leitor.

No capítulo seguinte, Letícia Maria Quintella Viana nos presenteia com *O papel de Ceres na (re)organização cósmica: a criação das estações do ano, Livro V das Metamorfoses, de Ovídio*, em que analisa a passagem compreendida entre os versos 341 e 571, do Livro V, das *Metamorfoses*, buscando entender como Ceres, deusa que representa a fertilidade das lavouras, é responsável por fazer com que Júpiter, na condição de mantenedor da ordem, suprima a duração da primavera e estabeleça as estações do ano tal como as conhecemos.

A autora busca compreender os recursos imagéticos utilizados por Ovídio que evidenciam a concomitância na qual ocorrem a depreciação de ambos, Ceres e o cosmos, bem como realiza a análise da maneira pela qual suas ações levam Júpiter a instituir o labor aos homens da raça de prata.

Em *Literatura em podcast: a adaptação da obra A Eneida, de Virgílio, para o audiodrama*, Isadora Lima Ramalho desenvolve um estudo a partir da radionovela *Eneida é uma fanfic*, uma adaptação que a autora fez da epopeia de Virgílio. O estudo analisa, a partir do primeiro capítulo do drama radiofônico, as diferenças e semelhanças entre as duas obras, levando em consideração os distintos gêneros (epopeia e radiodramaturgia) e contextos históricos culturais. Entre as descobertas da pesquisa, a autora conclui que o conceito de fidelidade dentro de uma adaptação é problemático, principalmente, quando a obra fonte e a obra de chegada se encontram em contextos e gêneros distintos.

No capítulo *Sobre A Divina Comédia*, de Cícero Emerson do Nascimento Cardoso, o autor apresenta, de forma panorâmica, a primeira parte dessa obra: o *Inferno*. Em seguida, ele realiza uma leitura crítica do *Canto XXVI*, ocasião em que observa aspectos estruturantes da obra e reflete acerca da sistematização de valores da tradição judaico-cristã em harmonia com valores da Antiguidade Clássica.

Em seguida, no capítulo sobre *Retórica e Filosofia no pensamento de Isócrates*, Marta Maria Aragão Maciel e Ângela Lima Calou buscam refletir acerca do pensamento de Isócrates – em particular no texto *Contra os sofistas* –, autor que tematizou a Retórica como um saber fundamental para a vida política. Aliás, tal reflexão evidencia que a oposição e afastamento que a posteridade estabeleceu entre Retórica e Filosofia se mostra, na origem, como antinatural. Para as autoras, Retórica e Filosofia constituem saberes fundamentais surgidos na Antiguidade Clássica, contexto no qual uma e outra, no cenário da *pólis*, surgem como filhas do *logos*, do discurso racional.

E, finalizando a coletânea, em *As inscrições parietais da Memoria Apostolorum: uma reflexão sobre grafites e fórmulas votivas*, Vanessa de Mendonça Rodrigues discorre acerca dos grafites, em especial, aqueles que são realizados em grupo e apresentam o emprego de fórmulas. A partir de uma breve análise do conjunto epigráfico do monumento cristão à *Memoria Apostolorum* (Roma, século III), a autora busca demonstrar como esse tipo de fonte pode apresentar informações valiosíssimas no que tange aos estudos históricos e aos estudos linguísticos.

Prof. Dr. Adílio Junior de Souza
Universidade Federal de Pernambuco
Recife, 01 de novembro de 2021

A Gigantomaquia latina de Claudio – uma análise

Robson Rodrigues Claudino

Introdução

O final do século IV e o início do V da era comum configuraram uma Roma quase totalmente cristã, envolta em guerras internas, entre cristãos e pagãos, e externas, com as inúmeras tentativas de invasões de povos bárbaros. É nesse contexto que Cláudio Claudiano irá iniciar sua carreira na *urbe*.

Visto como o último grande poeta do império romano, Claudiano, mesmo com a decadência das letras e literatura latina no contexto da antiguidade tardia, se mostrará um mestre na composição dos diversos poemas aos quais irá se dedicar ao longo de sua atividade poética. Sua produção se alterna com maestria entre os variados gêneros. Claudiano vai do épico ao epitalâmio, dos epigramas aos poemas invectivos, cartas, versos fesceninos. O poeta também alterna a métrica, ora compõe em hexâmetros, ora em dísticos elegíacos.

Ademais, é importante ressaltar que, embora sua produção poética seja vasta em questão de gênero, foi por meio da propaganda do general Estilicão que o poeta atingiu a fama e recebeu inúmeros favores, e essas produções foram, por muito tempo, usadas como fontes por historiadores que buscaram se debruçar sobre esse recorte temporal no qual o poeta está inserido.

Contudo, faz-se necessário destacar que, como mencionado acima, embora os poemas de cunho propagandista tenham levado o poeta à fama, é nos *carmina minora*, como afirma Casón (2018), que toda a originalidade do poeta é ressaltada.

Os *carmina minora* são um conjunto de 53 composições de temáticas e metros variados, atribuídas ao poeta. O último poema que fecha esse grupo de composições é o objeto deste trabalho, a *Gigantomaquia Latina*.

Assim, o objetivo do estudo é apresentar a análise do poema *Gigantomaquia Latina*. Iremos nos valer dos apontamentos feitos por Cameron (1970) acerca do estilo e das técnicas do poeta, a fim de entendermos seu *modus scribendi*. Em seguida, recorreremos aos tópicos de análise de poemas explorados por Candido (2006), além de consultarmos os artigos de Novak (1996) e Natividade (2010), cujas propostas de análise estabelecem um estudo das estruturas do poema, dos efeitos sonoros e das imagens criadas a partir das construções oracionais.

1 Sobre Cláudio Claudiano e suas obras – um breve histórico

Mesmo as glórias e os favores oferecidos a Cláudio Claudiano não foram suficientes para impedir que o poeta caísse no desconhecimento, e cabe a nós, estudiosos modernos, torná-lo conhecido em nosso tempo.

É desconhecida, outrossim, sua data de nascimento. Cameron (1970, p. 1, *apud* CERQUEIRA, 1991, p. 7) nos diz ser impossível determinar a data exata do nascimento do poeta, mas especula-se que ele teria nascido em 370 d. C. Diferentemente do que possamos supor ao ouvirmos o nome *Claudius Claudianus*, o nosso poeta não era de Roma nem de outra parte do império. Natural de Alexandria, no Egito, o autor tinha como língua materna o grego, e não o latim, e teria mudado para a capital do império em 394.

A origem egípcia de Claudiano nos é atestada por meio de menções a Alexandria em alguns de seus poemas: em *Epistula ad Gennadium exproconsule* (Carta para o ex procônsul Genádio), o poeta faz referência ao rio Nilo (*nostro cognite Nilo*, v. 3). No poema *Deprecatio ad Hadrianum* (Pedido de desculpas a Adriano), Claudiano faz alusão a Alexandre Magno, ao mencionar “este fundador da pátria” (*conditor hic Patriae* v. 20). Ainda no mesmo poema, ele cita a ilha de Faros (*nota Pharos*, v. 57) e novamente o Nilo, no v. 58.

Outro dado sobre o alexandrino merece destaque: uma das fontes mais antigas a mencioná-lo, Santo Agostinho (1996, p. 546), faz apenas uma breve referência a Claudiano, colocando-o como um poeta pagão. Entretanto, essa informação ainda é assunto de divergência entre os estudiosos modernos, pois há considerações, como aponta Claudino (2020, p. 137), sobre a possibilidade de Claudiano ter se convertido ao cristianismo. Sobre essa suposição, Gonzáles (2014, p. 486) afirma: “[...] em uma sociedade predominantemente cristã, um pagão dificilmente seria acolhido por uma das mais importantes famílias da época, ascenderia à aristocracia romana e, mais tarde, tornar-se-ia propagandista oficial da corte ocidental do império”.

O contexto em torno da sua chegada a Roma conspirava para que o poeta não conseguisse êxito em seus propósitos, considerando o momento conturbado pelo qual o império passava. As constantes intrigas internas entre cristãos e pagãos e as frequentes tentativas de invasões bárbaras conturbavam o cotidiano dos romanos, tornando-os muitas vezes hostis aos estrangeiros. Mas aconteceu exatamente o contrário: Claudiano deixou Alexandria por volta de 394 e logo foi acolhido por uma das principais famílias cristãs da sociedade romana: os Anício. Provavelmente o poeta levara consigo uma carta de referência de algum preceptor de Alexandria. Em Roma, ele rapidamente fez amizade com dois membros dessa família ilustre, os irmãos Olíbrio e Probino. O poeta passa até a se denominar *sodalis* (companheiro, amigo) de Olíbrio.

Além disso, essa amizade entre o alexandrino e os irmãos e futuros cônsules possibilitou que o poeta iniciasse sua carreira. No ano seguinte à sua chegada, em 395, Olíbrio e Probrino se tornaram cônsules conjuntos, e tal acontecimento levou Cláudio Claudiano a compor e recitar sua primeira obra em latim, um panegírico em honra dos dois irmãos e amigos (*Panegyricus dictus Probrino et Olybrio consulibus*), conforme comenta Claudino (2021).

Faz-se importante, ainda, uma rápida consideração sobre a carreira do poeta. A fluidez com a qual escrevia, a competência ao trabalhar com determinados gêneros poéticos, e a forma clássica, *imitatio* dos antecessores Virgílio e Ovídio, por exemplo, são traços que chamam atenção em sua criação, e certamente chamaram a atenção também dos antigos. Essa habilidade do poeta de Alexandria em desenvolver textos tão clássicos quanto os dos grandes vates que vieram antes dele se dera não pela inspiração das Musas, mas pelo fato de Claudiano ter sido um poeta profissional. Ele fora um homem culto que, mesmo falante natural do grego, tinha profundo conhecimento da língua e literatura latina e manejava muito bem as técnicas da poesia da língua do Lácio. Sobre isso, Bejarano (1993, p. 17-18) comenta:

Claudiano sem dúvida passaria alguns anos estudando em Alexandria. Astronomia, matemática e medicina foram as especialidades desta cidade, além de gozar de grande reputação nas disciplinas mais tradicionais como retórica e filosofia. Mas também é bem possível que ele tenha estudado em Atenas, Antioquia ou Constantinopla.

No mesmo ano em que ocorreu a recitação do panegírico, o imperador Teodósio, o Grande, morre, e o império acaba sendo repartido entre seus dois filhos. Arcádio ficou com a parte Oriental do império, cuja capital era Constantinopla, enquanto Honório se estabeleceu na parte Ocidental. Essa mudança afetou a vida de Claudiano, que foi convidado a integrar a corte de Honório, em Milão. Assim se inicia a carreira de propagandista do poeta. O general Estilício, tutor dos jovens imperadores, a fim de contornar a desconfiança do povo e convencer de que Teodósio o designara para a tarefa de tutor dos jovens, convidou nosso poeta para, por meio de poemas, enaltecer seus feitos e persuadir o povo.

Desse modo, Claudiano permaneceu em Milão entre 395 e 400. Seguindo sua agenda propagandista, em fevereiro de 400, segundo Bejarano (1993, p. 21), o poeta foi a Roma para recitar o *De consulatu Stilichonis III* (Sobre o terceiro consulado de Estilício). Graças ao *status* que alcançara enquanto poeta propagandista, entre maio e junho de 402, Claudiano ganhou uma estátua, que foi erguida em sua honra no fórum de Trajano. Continuando suas viagens, o poeta, entre 400 e 401, esteve na África e lá se casou com uma moça, filha de um dono de terras que residia no norte do continente, provavelmente na Líbia. Claudiano retornou a Roma em 402 e recitou, no templo de Apolo, seu épico *De bello Getico* (Sobre a guerra gética). Alguns meses depois, ainda em Roma, ele recitou o *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augustii*

(Panegírico sobre o sexto consulado de Honório Augusto). Depois da recitação desse poema, no ano de 404, nos deparamos com o silêncio de Claudiano. Acredita-se que ele morreria nesse ano, aos 35 anos e no auge de sua carreira, pois, com toda certeza, ele teria celebrado o segundo consulado do general Estilício em 405.

Considerando que o poeta tenha se tornado célebre e notório por meio de seus poemas puramente políticos, devemos ressaltar que suas obras vão além da temática política. Claudiano se debruçou sobre gêneros e temáticas diversas, compondo desde poemas épicos a poemas de circunstância. Suas obras estão organizadas em dois grupos: o dos *carmina maiora*, e o dos *carmina minora*¹.

Estabelecendo um breve esquema, encontramos no primeiro grupo:

1. Os poemas históricos: que compreendem os panegíricos, poemas invectivos e os épicos. No geral, são textos que celebram os feitos dos irmãos Olíbrio e Probrino, do general Estilício e do imperador Honório, além dos poemas que atacavam os rivais do general e de Augusto;
2. O poema mitológico *O rapto de Prosérpina*: um épico mitológico que narra o mito do rapto da deusa Prosérpina por seu tio, Plutão, e a saga da mãe Ceres em busca de sua filha. A obra contém 3 livros, sendo considerada incompleta.

Os *carmina minora* englobam:

1. Um grupo de 53 composições com metros e temáticas heterogêneas. Encontramos cartas em versos, epigramas, panegíricos, *ecphraseis*, e a *Gigantomaquia Latina*, objeto deste trabalho;
2. O Apêndice dos poemas ilegítimos ou suspeitos (*Carminum uel spuriorum uel suspectorum appendix*), composições de origem duvidosa que são atribuídas a Claudiano;
3. *Carmina graeca*, um grupo de poemas em grego cuja data de composição acredita-se ser anterior a ida de Claudiano a Roma.

A *Gigantomaquia Latina* é um poema de temática mitológica composto em hexâmetros datílicos. A narrativa se dá em torno da guerra entre os deuses e os gigantes, que foram gerados pela deusa Terra. Ela estava compadecida dos sofrimentos dos Titãs no Tártaro e declarou guerra aos céus. O texto original chegou incompleto aos nossos dias, contendo apenas 128 versos que encerram abruptamente a narração dos fatos.

1 Cf. Claudiano (1993, p. 24-26).

Ademais, é importante ressaltarmos que as informações que chegaram até nós sobre o poema são bastante escassas. A data de composição, por exemplo, é incerta. Cameron (1970) defende que a composição do texto é anterior à morte do autor, por isso a inconclusão do poema. Contudo, críticos modernos, como Fargues (s.d., p. 18, *apud* CAMERON, 1970) defendem que a *Gigantomaquia Latina* antecede a chegada de Claudiano a Roma, pois alguns elementos “joviais”, tais como, hipérboles e técnicas de composição semelhantes, são encontrados igualmente na *Gigantomaquia Grega*, também de Claudiano. Assim, a obra estaria incompleta porque Claudiano interrompeu a composição por causa da sua ida a Roma.

Apesar da consideração feita por Fargues, as observações apresentadas por Cameron nos soam mais convincentes. Se levarmos em conta o contexto da sociedade romana da época, veremos que o império enfrentava diversos confrontos contra povos bárbaros. Conforme Claudino (2021) comenta, eram comuns os usos de metáforas envolvendo tanto o imperador Honório e o general Estilício quanto os povos inimigos. Além das metáforas, o tema da batalha entre os deuses olímpicos e os gigantes funcionava como uma alusão ao triunfo da ordem sobre o caos. Sobre isso, Coombe (2018, p. 96) tece o seguinte comentário:

No entanto, nas circunstâncias de sua composição poética, a *Gigantomaquia* ressoa de mais maneiras do que simplesmente adotar os níveis mais elevados do poético e do heroico: ao invés de ser simplesmente uma alusão, o engajamento das situações universais e políticas dos poemas com uma recriação do mito da *Gigantomaquia* fornece um amplo escopo para a representação de poder harmonizado *versus* poder descontrolado, os deuses, heróis e monstros do mundo da história e do mundo real, e o triunfo final do bem sobre o mal.

Em suma, os deuses representavam o bem – os romanos, enquanto o mal era associado aos bárbaros – os gigantes. E a *Gigantomaquia* representava a guerra entre o caos e a ordem, com o triunfo da ordem, dos deuses, dos romanos.

2 A *Gigantomaquia Latina*: análise

O poema *Gigantomaquia Latina* pode ser visto como um grande quadro incompleto, construído pela soma de outros quadros menores. A principal justificativa para essa forma de ver o poema se dá por Claudiano ser um poeta que tem como uma das principais características de suas obras, em especial as épicas, a maneira como cria imagens descrevendo as cenas e narrando a história. Casón (2018, p. 21) tece um breve comentário sobre essa técnica do poeta: “a intenção do autor é entrelaçar diferentes unidades dentro da obra, passando de uma composição narrativa, entremeada por diálogos, a uma puramente descritiva”. Também destacamos como traços imagéticos do autor alguns recursos de estrutura do próprio poema, como a escolha de palavras, a posição das palavras no hexâmetro e recursos sonoros causados por aliterações e assonâncias, por exemplo.

O primeiro quadro se inicia no verso 1 e vai até o verso 5:

*Terra parens quodam caelestibus inuida regnis
Titanumque simul crebros miserata dolores
omnia monstrifero conplebat Tartara fetu,
inuisum genitura nefas, Phlegramque retexit
5 tanta prole tumens et in aethera protulit hostes.*

A mãe Terra, certo dia, com inveja dos reinos celestes
e, ao mesmo tempo, compadecida do sofrimento incessante dos Titãs
preenchia todo o Tártaro com uma ninhada monstruosa;
um crime inédito geraria, e revelou o Flegra,
5 entumecida com uma prole gigantesca, e lançou inimigos contra o céu.

A abertura do poema se dá com a palavra *Terra*, que aqui se refere à deusa Terra. Ela é tida como figura central da narrativa e é a causadora de toda a ação que será desenvolvida ao longo da obra. Logo nos dois primeiros versos, Claudiano nos dá os motivos que remetem ao nome do poema: *A Gigantomaquia* – a batalha entre deuses e gigantes. Esses motivos estão expressos nos versos 1 e 2, pelo adjetivo *inuida*, “invejosa”, “com inveja”, e pelo particípio passado *miserata*, “compadecida”, ambos estando ligados ao substantivo *Terra*. Essas duas formas adjetivas ainda nos revelam que a divindade se encontra dividida entre dois sentimentos distintos: no verso 1 ela é adjetivada como *caelestibus inuida regnis*, “com inveja dos reinos celestes”, enquanto no verso 2 ela está *Titanum... crebros miserata dolores*, “compadecida do sofrimento incessante dos Titãs”, que foram condenados à prisão e a castigos penosos no Tártaro logo após a *Titanomaquia*. Mesmo *inuida* e *miserata* sendo sentimentos bem diferentes, a forma como aparecem no poema nos dá a impressão de que a Terra os sente ao mesmo tempo, e essa noção de simultaneidade fica expressa pelo advérbio *simul*, no verso 2.

Aponto, no verso 4, para o verbo *conplebat*, “preenchia”, no imperfeito do indicativo e que traz a ideia de que a ação era contínua antes de ser interrompida. Melhor explicado: pelo fato de a genitora estar “com inveja” e “compadecida”, temos a impressão de que a ação de preencher o Tártaro não só estava sendo planejada havia algum tempo, como também executada. Um ablativo no verso 3, *monstrifero... fetu*, “com uma ninhada monstruosa”, nos revela a matéria com que o Tártaro era preenchido: os gigantes.

Sobre a prole da genitora, nos versos em que é mencionada, Claudiano faz uso de dois ablativos que nos remetem a como é essa prole, mesmo que de forma não explícita. No verso 3, os gigantes são descritos como *monstrifero... fetu*, que poderia estar referindo-se à sua aparência: uma ninhada monstruosa, horrenda. A segunda construção em ablativo aparece no

verso 5, *tanta prole*, fazendo menção ao tamanho, então sabemos que se trata de criaturas monstruosas e gigantescas.

A primeira descrição física da Terra nos é dada, no verso 5, por meio da forma *tumens*, “entumecida”, “inchada”, resultado da ação que estava sendo praticada no verso 3, durante um tempo que não aparece descrito na obra, mas sabemos que é anterior ao início da narrativa por causa do tempo de *conplebat*. *Tumens* é uma forma verbal, particípio presente de um verbo intransitivo, não exigindo complemento, que se comporta como um adjetivo e está ligado à *Terra*, e aparece acompanhado por um ablativo de instrumento, *tanta prole*. Como ação final, os gigantes saem do interior da Terra, e como verbo principal temos *protulit* (v. 5), cujo sentido é o mesmo que “levar para adiante”, “tirar para fora”, “impelir”, e que traduzimos por “lançou”, por causa da presença de *in aethera* (v. 5), “contra os céus”, um acusativo regido pela preposição *in* que indica movimento em direção a algum lugar: os *hostes* (v. 5), “inimigos”, ou seja, os gigantes, foram lançados contra os céus.

A saída dos filhos da Terra de seu interior se deu de forma violenta ou barulhenta, como nos fica expresso no próximo quadro, que vai do verso 6 ao 8:

fit sonus: erumpunt Erebo necdumque creati
iam dextras in bella parant superosque laccessunt
stridula uoluentes gemino uestigia lapsu.

Um barulho se fez; rompem do Érebo e os ainda não nascidos
já preparam as destras para a guerra e provocam os Súperos,
movendo seus passos sibilantes com o duplo deslizar.

O momento da saída é marcado por um barulho logo no início do verso: *fit sonus*, “um barulho se fez” (v. 6), que nos é reforçado tanto pelo verbo *erumpunt*, “rompem” (v. 6), que, segundo algumas traduções dadas por Saraiva (p. 432), tem o mesmo sentido de “atirar-se violentamente”, “sair com violência”, quanto pela aliteração de consoantes oclusivas bilabiais e da vogal /u/ em *erumpunt Erebo*, “rompem do Érebo” (v.6), o que nos remete, de forma mimética, ao som causado pela saída violenta dos gigantes do interior da Terra.

Ainda no verso 6, temos uma menção à outra região dos infernos, sendo a primeira, *Tartara*, “o Tártaro”, lugar onde os Titãs estão presos e que a deusa escolheu para gerar sua nova prole, sendo o ponto de início de muitas coisas, como do ressentimento da deusa Terra pelos súperos e da vida de sua nova ninhada, por exemplo.

O ablativo *Erebo*, “do Érebo” (v. 6), diferentemente do acusativo plural *Tartara*, que pode ser lido como um ponto de convergência, nos indica o ponto de partida, o local por onde os *necdum... creati*, “ainda não criados” (v. 6), vão sair.

O principal objetivo da Terra, ao gerar os Gigantes, é combater os deuses como forma de vingança por todo o sofrimento que eles causam aos Titãs, e para que isso aconteça, ela dá à luz um exército de monstros que já nascem armados, como está expresso no verso 7, *iam dextras... parant*, “já preparam as destros”. *Dextras* faz menção à mão usada para atacar o inimigo durante o combate, a mão em que se empunha o gládio ou com que se segura a lança, reforçando, assim, a ideia de que já nasceram armados e prontos para as guerras, *in bella* (v. 7).

Ao verso 8 cabe uma observação: Claudiano mimetiza o andar dos Gigantes por meio da aliteração da consoante fricativa /s/ ao lado da líquida /l/ em *stridula uoluentes gemino uestigia lapsu*, “movendo seus passos sibilantes com o duplo deslizar”, que nos leva a imaginar o efeito sonoro provocado pela locomoção dos gigantes, que possuíam serpentes no lugar de seus membros inferiores.

No próximo quadro, que vai do verso 9 até metade do verso 12, vemos uma alteração astral causada logo após a saída dos gigantes do interior da Terra:

pallescunt subito stellae flectitque rubentes

10 Phoebus equos docuitque timor reuocare meatus.

Oceanum petit Arctos inocciduique Triones

occasum didicere pati.

Empalidecem subitamente as estrelas, e Febo desvia os cavalos

10 flamejantes, e o medo ensinou a retroceder os caminhos.

A Ursa Menor se dirige ao Oceano, e ambas as Ursas que não se põem

aprenderam a suportar o ocaso.

O evento mencionado nos versos anteriores fez com que os corpos celestes alterassem suas rotinas e agissem de forma diferente perante os inimigos dos deuses – que agora andavam livremente sobre a terra.

Observemos de início que nesse grupo de versos há a predominância de palavras que fazem referência aos astros celestes: *stellae*, “as estrelas” (v. 9), *Phoebus*, Febo (v. 10), *Arctos*, a Ursa, e *Triones*, as Ursas (v. 11). Note que todas elas se encontram no caso nominativo, sendo, assim, o sujeito das ações contrárias descritas. O medo causado pela aparição dos monstros os levou a agir de forma diferente do que seria de costume, e toda essa descrição nos apresenta um quadro de caos.

Outro detalhe que nos chama atenção é que os versos são formados por orações curtas; a partícula *–que*, equivalente a *et*, posta no final dos verbos, indica o término de uma oração e o começo de uma nova, o que também nos cria sucessões rápidas de ações, como se os

astros tivessem pressa em alterar suas rotinas. Toda essa rapidez de ações pode nos remeter ao escurecer, e algumas palavras reforçam essa ideia, como o verbo *pallescunt*, “escurecem” (v. 9), *inoccidui*, “que não se põem” (v. 11) e *Occasum*, “ocaso” (v. 12), ou simplesmente pelo retroceder dos cavalos flamejantes guiados por Febo. Sabemos que, na mitologia, Febo guia o carro do Sol e faz o percurso que dura um dia: vai do nascer ao pôr do sol. Então esse retroceder, *reuocare* (v. 10), nos mimetiza uma cena de escurecer.

Do verso 12b ao 35, temos o primeiro discurso do poema, proferido pela deusa Terra, no qual ela incentiva o combate dos Gigantes contra os deuses e faz promessas aos recém-gerados.

*tum feruida natos
talibus hortatur genetrix in proelia dictis:
“O pubes dominatura deos, quodcumque uidetis,
15 pugnando dabitur; praestat uictoria mundum.
sentiet ipse meas tandem Saturnius iras,
cognoscet quid Terra potest, si uiribus ullis
uincor, si Cybele nobis meliora creauit.
cur nullus Telluris honos? cur semper acerbis
20 me damnis urgere solet? quae forma nocendi
afuit? hinc uolucrum uiuo sub pectore pascit
infelix Scythica fixus conualle Prometheus;
hinc Atlantis apex flammantia pondera fulcit
et per canitiem glacies asperrima durat.
25 quid dicam Tityon, cuius sub uulture saeuo
uiscera nascuntur grauibus certantia poenis?
sed uos, o tandem ueniens exercitus ultor,
soluite Titanas uinclis, defendite matrem.
sunt freta, sunt montes: nostris ne parcite membris;
30 in louis exitium telum non esse recuso.
ite, precor, miscete polum, rescindite turres
sidereas. rapiat fulmen sceptrumque Typhoeus;
Enceladi iussis mare seruiat; Otus habenas
Aurorae pro Sole regat; te Delphica laurus
35 stringat, Porphyryon, Cirrhaeaque templa tenento.”*

Então a genitora ardente
 encoraja os nascidos para o combate com tais ditos:
 “Ó jovens que não de subjugar os deuses, tudo o que vedes,
15 ser-vos-á dado combatendo; a vitória toma o mundo.
 Enfim o próprio Satúrnio sentirá as minhas iras,
 saberá o que a Terra pode, se sou vencida
 por alguma força, se Cibele criou coisas melhores que nós.
 Por que é nula a honra da Terra? Por que sempre com penosos
20 prejuízos costuma oprimir-me? Que forma de fazer mal
 faltou? De um lado, o infeliz Prometeu, imóvel no vale da Cítia,
 alimenta a ave sob seu peito em carne viva;
 do outro, a cabeça de Atlas suporta pesos flamejantes,
 e pelo branco cabelo gelo aspérrimo endurece.
25 O que direi de Tício, cujas entranhas, combatendo sob um abutre cruel,
 nascem para o penoso castigo?
 Mas vós, ó exército vingador que vem, por fim,
 soltai os Titãs da prisão, defendei a genitora.
 Há mares, há montes: não poupai nossos membros;
30 não me recuso ser a flecha para a ruína de Jove.
 Ide, peço, desordenai o pólo, destruí as torres
 divinas. Que Tifeu roube o trovão e o cetro;
 que o mar obedeça às ordens de Encélado; que Oto guie
 as rédeas de Aurora diante do Sol; que uma coroa délfica de louros
35 te estreite, Porfirião, e que e que tomai os templos da Cirra.”

A segunda parte do verso 12 nos apresenta outra adjetivação atribuída à divindade: no verso 1, ela é descrita como *inuida*, “invejosa”, “com inveja”, tendo “cruel” e “atroz”, como outros significados, enquanto no verso 12, a Terra é descrita como *feruida*, “ardente”. Outras traduções dadas por Saraiva (s.d., p. 482), como “violenta” e “agitada”, nos mostram que ambos os adjetivos têm sentidos bastante próximos, firmando, assim, a divindade como sendo ardente de inveja, cruel.

A Terra, *genitrix* (v.13), encoraja ou excita os gigantes, *natos... hortatur* (v. 12-13), e faz-lhes promessas. Do verso 14 até metade do 17, encontramos alguns verbos e formas verbais que indicam tempo futuro: destaquemos o particípio futuro *dominatura*, “que não de dominar” (v.14), que é atribuído aos recém-gerados; eles serão os jovens que não de submeter, dominar

os deuses, *O pubes dominatura deos* (v. 14), e observe-se que essa oração abre o discurso da genitora.

A Terra promete o mundo e seus governos aos seus filhos, *quodcumque uidetis* (v. 14), mas é apenas por meio do combate contra os deuses, *pugnando* (v. 15), que tudo isso será dado a eles, *dabitur* (v. 15).

No verso 16, em *sentiet ipse meas tandem Saturnius iras*, “Enfim o próprio Satúrnio sentirá as minhas iras”, temos aliteração da fricativa /s/ e assonância em /a/ que imita o falar repleto de ira da deusa em relação aos súperos. Temos, em *Saturnius*, uma sinédoque para se referir a Júpiter, o rei dos deuses. O adjetivo pode ser lido como “de Saturno”, e costuma ser usado para referir-se a algum deus olímpico que seja filho de Saturno, como Juno (cf. Virg, En, 4. 537), por exemplo, e, nesse caso, Júpiter.

A deusa está inflamada, irada, faz ameaças, *sentiet... meas... iras* (v. 16), e ainda enaltece as suas potências, *cognoscet quid Terra potest* (v. 17), com verbos no futuro, como quem estivesse certa da vitória e previsse as ruínas para seus inimigos.

O ablativo de comparação no verso 18, *nobis*, “que nós”, coloca a Terra e seus filhos em comparação às criações de Cíbele, ou seja, os deuses, *si Cybele nobis meliora creauit* (v. 18), posto na condicional, cuja oração principal se encontra no início do verso anterior.

No verso 19, iniciam-se os questionamentos da divindade; as aliterações em /r/ e /s/ no mesmo verso nos sugerem a ideia de um falar repleto de rancor, esse causado pela falta de honras, *nullus... honos* (v. 19), e com os penosos danos, *acerbis... damnis* (v. 19-20), com que os deuses sempre costumam oprimi-la, ... *semper... me... urgere solet*. (v. 19 20). A tradução aqui dada a *urgere* é “oprimir”, mas o verbo apresenta outros sentidos, tais como, “apertar”, “pesar sobre”, “ameaçar”, e nos transmite a noção de castigar: os deuses castigam a Terra, mas de forma indireta, castigando os Titãs, e alguns desses castigos, ou *forma nocendi*, “forma de fazer mal” (v. 20), são descritos nos versos seguintes.

Dos versos 21 a 26, a Terra irá apresentar os seus filhos Titãs e os castigos que pairam sobre eles, que sofrem desde a derrota na Titanomaquia, ainda com o objetivo de persuadir os gigantes a enfrentarem os súperos como forma de revanche. *Hinc*, “de um lado” (v. 21), é um advérbio de lugar e aqui aponta para o Titã Prometeu, que padece imóvel, *fixus* (v. 22), e alimenta, *pascit* (v. 21), uma ave sob seu peito em carne viva, *uolucrum uiuo sub pectore* (v. 21). A quebra do ablativo *uiuo pectore* pela inserção da preposição *sub* no meio dessa construção nos remete ao estado do peito de Prometeu: dilacerado, em carne viva, como se a construção pintasse a imagem descrita pelo poeta.

Seguindo com a cena de sofrimento narrada pela Terra, temos a apresentação do Titã Atlas, que suporta pesos flamejantes sobre sua cabeça, *Atlantis apex flammantia pondera fulcit* (v. 23); ele sustenta o mundo sobre seus ombros. Temos, no verso 24, a descrição do cabelo de Atlas: todo ele está coberto por gelo e a construção em acusativo de extensão *per canitiem*, “pelo branco cabelo” nos desenha a imagem, como se todo o seu cabelo estivesse congelado. Não deixemos de notar também a presença de sinestesia; ao longo do verso, se manifestam sensações ligadas ao tato: esse gelo (*glacies*, 24) que endurece (*durat*, 24) é duríssimo (*asperrima*; 24), áspero e frio e se mescla à brancura do cabelo do Titã – tato e visão.

No verso seguinte, (v. 25), a divindade muda o foco do seu discurso para o sofrimento de Tício, que é mantido preso nos infernos com um abutre que devora suas entranhas. A construção *quid dicam*, “o que direi” (v. 25), reflete um tom de preocupação no falar da deusa, como se não houvesse palavras que pudessem descrever o sofrimento de seu filho, além de fazer parte do jogo de persuasão da Terra, pois ela quer, a todo custo, convencer seus novos filhos a enfrentarem os deuses olímpicos.

A construção em ablativo *uulture saeuo* (v. 25) nos aponta o causador do eterno sofrimento do Titã: o abutre cruel. *Saeuo*, o adjetivo que qualifica a ave, também pode ser traduzido por “feroz”, “sevo”, comportamento típico dessas “aves de rapina”, outra tradução possível para *uulture*. O abutre devora as entranhas combatentes do Titã, as quais, por sua vez, nascem e se regeneram, *uiscera nascuntur... certantia* (v. 26) fadadas a repetirem o eterno ciclo dos graves castigos aos quais foram destinadas, *grauibus... poenis* (v. 26).

No verso 27, o discurso muda de foco. Não é mais a narrativa do sofrimento dos Titãs, mas o apelo da mãe aos filhos, aos quais ela se dirige como o “exército vingador que finalmente chega”, *o tandem ueniens exercitus ultor*. Há ainda o emprego do pronome pessoal *uos*, “vós”, no início do verso, usado para dar ênfase aos seus interlocutores.

As formas verbais no modo imperativo marcam os anseios da genitora: que os gigantes libertem os Titãs de suas prisões, *soluite Titanas uinclis* (v. 28) e que, também, a protejam, *defendite matrem* (v. 28).

No v. 29, a Terra oferece seus membros, *membris*, como armas contra os deuses. Há mares, *sunt freta* (v. 29), e montes, *montes* (v. 29), e nada deve ser poupado no combate, *ne parcite* (v. 29). No v. 30, temos expresso seu desejo pela ruína de seus inimigos. A Terra não se importa em servir como arma contra os súperos, e seus membros, já oferecidos, terão esse destino.

Dos versos 31 a 35, a mãe faz as últimas exigências aos filhos; ela pede, *precor*, que eles levem desordem e, depois, destruição aos reinos celestes. O verbo no imperativo plural *miscete*

(v. 31), “desordenai”, de *misceo*, nos apresenta outros significados, tais como, “misturar”, “confundir”, e, a partir daí, temos a ideia do caos: eles devem primeiro pôr os reinos olímpicos em confusão, para depois derrubar, *rescindite* (v. 31) as torres ou castelos divinos, *turres sidereas* (v. 31-32).

Nos próximos versos (32-35), vemos os anseios da genitora para os filhos. São usadas formas no modo subjuntivo optativo como maneira de expressar esses desejos de glórias para a sua prole. Observemos que, para cada gigante mencionado, a deusa quer atribuir o reinado de algum deus. A *Typhoeus*, “Tifeu” (v. 32), ela deseja que ele tome o trovão e o cetro, *rapiat fulmem sceptrumque* (v. 32), símbolos de Júpiter, ocupando, assim, o lugar do rei dos deuses. Ela deseja que o mar, *mare* (v. 33), sirva, *siruiat* (v. 33) às ordens de Encélado, *Enceladi iussis* (v. 33), atribuindo a ele os reinos de Netuno, enquanto a Oto, *Otus* (v. 33), ela deseja que ele tome o lugar do Sol e guie as rédeas da Aurora, *...habenas Aurorae pro Sole regat* (v. 33-34). A preposição regente do caso ablativo *pro*, “diante”, “na frente”, “no lugar de”, nos oferece duas leituras possíveis: a primeira, já mencionada e como se encontra na tradução, e uma segunda, na qual a Terra deseja que Oto guie as rédeas da Aurora no lugar do Sol, atribuindo, assim, a função do Sol ao gigante. Encerrando o discurso da genitora, ela deseja que Porfirião receba uma coroa de louros délficos, *te Delphica laurus stringat, Porphyrion* (v. 35), o que simbolizaria a vitória dos gigantes sobre os deuses.

Dos versos 36 a 41, temos a imaginação do efeito causado pelo discurso ardente da genitora:

*His ubi consiliis animos elusit inanes,
iam credunt uicisse deos mediisque reuinctum
Neptunum traxisse fretis; hic sternere Martem
cogitat, hic Phoebi laceros diuellere crines;
40 hic sibi promittit Venerem speratque Dianae
coniugium castamque cupit uiolare Mineruam.*

Quando com esses conselhos enganou as almas vazias,
já creem ter vencido os deuses e ter arrastado
Netuno preso do meio dos mares. Este cogita abater
Marte; esse, arrancar o mutilado cabelo brilhoso de Febo;
40 aquele se promete Vênus e espera a união de Diana
e deseja violar a casta Minerva.

Os gigantes são convencidos e já acreditam ter vencido a luta contra os deuses e passam a cogitar quais destinos dariam a eles. Nesse grupo de versos, temos um verbo central que descreve a ação responsável por influenciar os gigantes, as “almas vazias”, *animos inanes* (v. 36), a terem certeza de sua vitória: *elusit*, “enganou” (v. 36). Na segunda metade do verso 37 e no início do 38, Claudiano nos mostra o efeito causado pelo discurso fervoroso da mãe: tomados pela euforia, os gigantes se viam arrastando Netuno, preso, do meio dos mares, *mediisque reuinctum/Neptunum traxisse fretis* (v. 37-38). Observe que o início da nova oração, que está na metade do verso 37 e o final dela, na metade do verso seguinte, são marcados por duas palavras no caso ablativo e que estão ligadas: *mediis... fretis*, e entre elas temos *reuinctum Neptunum*, como se a posição das palavras nos dois versos desenhasse a cena de Netuno preso e sendo arrastado do meio do mar. Os ablativos envolvem as demais palavras, como o mar que envolve quem está em seu meio.

Adiante, temos uma enumeração causada pela repetição do demonstrativo *hic... hic... hic*, traduzidos como “este”, “esse” e “aquele”, nos versos 38, 39 e 40, que retomam elementos citados anteriormente, no caso os gigantes. A estrutura do verso 39, assim como a do 37 e do 38, brinca ao mimetizar o cabelo brilhoso e mutilado de Febo, *Phoebi laceros diuellere crines* (v. 39), que é representada pela separação da expressão *laceros crines*, “cabelo brilhante mutilado”, com a inserção do verbo *diuellere*, “arrancar”, entre o adjetivo e o substantivo que formam essa expressão. Uma última observação sobre esse quadro: a predominância de orações curtas, cujos finais são marcados ou pela presença de sinais de pontuação, *...hic sternere Martem cogitat, hic Phoebi...* (v. 38-39), ou pela inserção da partícula *-que*, *hic sibi promittit Venerem, speratque Dianae coniungium castamque...* (v. 40-41), representa a euforia sentida pelos gigantes após ouvir tantas promessas vindas de sua mãe.

Dos versos 42 a 52a, temos o quadro da convocação divina, ou *concilium deorum*. O Concílio dos Deuses é um episódio recorrente na poesia épica. Um recurso narrativo típico da poesia homérica, ou uma cena típica, na qual os deuses, de todos os lugares do mundo, se reúnem para discutir alguma questão. Eis o quadro:

*Interea superos praenuntia conuocat Iris,
qui fluuios, qui stagna colunt, cinguntur et ipsi
auxilio Manes; nec te, Proserpina, longe
45 umbrosae tenuere fores; rex ipse silentum
Lethaeo uehitur curru lucemque timentes
insolitam mirantur equi trepidoque uolatu
spissas caeruleis tenebras e naribus efflant.
ac, uelut hostilis cum machina terruit urbem,*

50 *undique concurrunt arcem defendere ciues,
haud secus omnigenis coeuntia numina turmis
ad patrias uenere domos.*

Nesse momento, a mensageira Íris convoca os Súperos que habitam os rios, que habitam os lagos, e armam-se os próprios Manes em auxílio; nem a ti, ó Prosérpina, **45** guardaram por muito tempo as portas sombrias; o próprio rei daqueles que fazem silêncio é levado no carro do Letes, e os cavalos, temendo, admiram-se com a luz insólita e, por causa do voo agitado, espessas trevas da escura narina exalam. E, assim como quando a máquina hostil aterrorizou a cidade, **50** de todos os lados cidadãos correm em massa para defender a cidadela; não diferentemente, divindades se aliando em batalhões de todas as espécies vieram aos lares pátrios.

A mensageira Íris convoca as mais diversas divindades para se juntarem aos súperos, desde deuses aquáticos, *qui fluuios, qui stagna colunt* (v. 43), até os que governam o mundo dos mortos, *Proserpina*, (v. 44), *rex ipse silentum* (v. 45). Há, ainda, a predominância de palavras que remetem ao escuro, ao mundo dos mortos: *Manes*, “os Manes” (v. 44), divindades ligadas aos espíritos dos antepassados; *Lethaeo*, “do Letes” (v. 46), *umbrosae*, “das sombras” (v. 45); e *tenebras*, “trevas” (v. 48).

Nos versos 46, 47 e 48, temos a descrição dos cavalos de Plutão: eles temem, *tementes* (v. 46), a luz que lhes é insólita, *lucem... insolitam* (46-47), uma vez que eles vêm das regiões sombrias dos infernos. Suas narinas são escuras, *caeruleis... naribus* (v. 48), e delas exalam trevas espessas, densas, *spissas... tenebras efflant* (v. 48), por causa do susto com o voo. Sobre o verso 48, faço uma última observação: ele é todo construído sobre uma aliteração em /s/ ***spissas caeruleis tenebras e naribus efflant***, como se o jogo sonoro tentasse, de forma mimética com o sibilar, repetir o som produzido pelos cavalos assustados que expiram as sombras densas de seu nariz.

Nos versos seguintes (49–52), faz-se uma comparação, um símile, entre os ataques a uma cidade e os cidadãos que, em conjunto, correm para protegê-la, com os deuses que vêm de vários lugares e se juntam em batalhões de várias espécies, *omnigenis... turmis* (v. 51), para defenderem o céu.

A respeito desse símile, Bejarano (1993, p. 108), que o classifica como “símile de atividade humana”, afirma que

Esta é uma comparação muito simples sobre uma questão militar. Isso só confirma a grande variedade de temas, vindos dos mais diversos mundos, que nosso poeta inclui em suas comparações. A motivação dos cidadãos em defesa da sua cidade é algo muito frequente tanto na realidade como na literatura.

Do verso 52b ao 59, temos o discurso de Júpiter aos deuses:

tum Iuppiter inquit:

*“O numquam peritura cohors, o debita semper
caelo progenies, nullis obnoxia fatis,*

55 *cernitis ut nostrum Tellus coniuret in orbem
prole noua dederitque alios interrita partus?*

*Ergo quot dederit natos, tot funera matri
reddamus. longo maneat per saecula luctu,
tanto pro numero paribus damnata sepulchris.”*

Então Júpiter começa a falar:

“Ó coorte que jamais perecerá, ó raça sempre
destinada ao céu, sujeita a nenhuns fados,

55 *vedes que a Terra conspira contra o nosso mundo
com uma nova prole e, impávida, deu outras ninhadas?*

Pois quantos nascimentos ela deu, tantos funerais à mãe
retornemos. Que permaneça em longo luto pelos séculos,
por causa do tão grande número, condenada, ao mesmo tanto de sepulturas.”

O rei dos deuses adverte sobre os planos da Terra e o futuro desejado para sua prole monstruosa. O discurso se inicia com dois vocativos nos versos 53 e 54, com os quais o pai dos súperos os qualifica: *numquam peritura cohors/debita... progenies*. Ao mesmo tempo, ambos os vocativos podem ser vistos como palavras proféticas ou de conforto: eles são a “coorte que jamais perecerá” e também a “raça sempre destinada ao céu”. Temos o particípio futuro *peritura* (v. 53), que qualifica o substantivo *cohors* (v. 53); temos a presença do advérbio *numquam*, “jamais” (v. 53), que reforça o tom de conforto/profecia; além disso, encontramos outro particípio qualificando os deuses: *debita*, “destinada” (v.53), que também está acompanhado de um advérbio, *semper*, “sempre”.

Observe que ambos os advérbios acabam por formar uma oposição: *numquam/semper*, “jamais/sempre”. Eles jamais perecerão e estarão sempre destinados aos reinos celestes. Há, ainda, no verso 54, a forma adjetiva, *obnoxia*, que também qualifica os deuses, transmitindo algum conforto: *nullis obnoxia fatis*, “sujeita a nenhuns fados”. *Fatis*, mesmo que esteja traduzido por “fados”, também pode ser lido como “fatalidades”, “vaticínio” ou “profecias”. Os deuses não serão submetidos a nenhuma fatalidade ou vaticínio provindo da mãe Terra e do seu exército monstruoso.

Ademais, o ablativo *prole noua*, “com uma nova prole” (v. 56), nos revela que ela é o instrumento com o qual a Terra *coniuret*, “conspira” (v. 55); esses gigantes são as armas da Terra contra os deuses. O acusativo preposicionado *nostrum in orbem*, “contra nosso mundo”, nos aponta o alvo do ataque dos novos filhos da Terra: o lar dos deuses. No verso 58, a construção em acusativo de extensão *per saecula*, “pelos séculos”, tem noção temporal: o tempo que Júpiter deseja que a Terra fique de longo luto, *longo... luctu* (v. 58), pelos funerais que eles darão a ela, *funera matri reddamus* (v. 58), como castigo às ameaças feitas pela divindade. O discurso se encerra com *sepulchris*, “sepulturas” (v. 59), que aponta para o destino que aguarda os gigantes; há alguns correspondentes semânticos: *funera*, “funerais” (v. 57) e *luctu*, “luto” (v. 58).

Temos o quadro da preparação dos combates que se passa do verso 60 ao 65:

60 *Iam tuba nimborum sonuit, iam signa ruendi*
his Aether, his Terra dedit, confusaque rursus
pro domino Natura timet. discrimina rerum
miscet turbo potens: nunc insula deserit aequor,
nunc scopuli latuere mari. quot litora restant
65 *nuda! quot antiquas mutarunt flumina ripas!*

60 Já a tuba das nuvens soou, já os sinais de atacar
deu a estes o Céu, àqueles, a Terra, e mais uma vez
a Natureza confusa teme por seu senhor. O turbilhão potente confunde os
limites das coisas: ora a ilha abandona o mar,
ora os rochedos se escondem no mar. quantas praias ficam
65 desprotegidas! Quantos rios mudam as margens antigas!

Os sinais de início do combate são dados aos deuses e à Terra por uma tuba de nuvens, *tuba nimborum* (v. 60). Logo na primeira oração do verso 60, temos uma aliteração na bilabial /b/ e assonância em /u/ *Iam tuba nimborum sonuit*, cujas sonoridades nos remetem ao barulho produzido ao tocar da tuba.

No verso 61, os demonstrativos *his... his* no dativo plural traduzidos por “estes” e “aqueles” indicam atribuição e se referem a ambos os lados do combate: o céu deu a estes, *his Aether... dedit* (v. 61), ou seja, os deuses, e a Terra àqueles, *his Terra dedit* (v. 61), os gigantes, os sinais de atacar, *signa ruendi* (v. 60).

A partir do verso 62, temos descrita a cena de uma nova desordem espacial, mas, dessa vez, causada pelos preparativos para o confronto e a terra. O turbilhão potente, *turbo potens* (v. 63), mistura, confunde o limite das coisas, *discrimina rerum miscet* (v. 62- 63); praias ficam desprotegidas, *litora restant* (v. 64), os rios têm suas margens mais antigas alteradas, *antiquas mutarunt flumina ripas* (v. 65), e a Natureza está assustada com o que está havendo.

Sobre *turbo potens* cabe uma observação: Miguel Castillo Bejarano (1993, p. 316), em sua tradução em espanhol da Gigantomquia, nos apresenta a expressão *la poderosa muchedumbre de monstruos*, “a poderosa multidão de monstros”, bem como na inglesa, de Maurice Platnauer (1990, p. 285), em que lemos *the puissant company of the giants*, “a companhia poderosa dos Gigantes”. Saraiva, entre as várias possibilidades de tradução, nos oferece, como significados para *turbo* presentes em Claudiano: “onda de gente” e “multidão em movimento”, tornando, assim, possível a leitura de *turbo potens* como “multidão poderosa de gigantes”. Lembremos que, no quadro que equivale aos versos 9-12, no qual presenciemos uma desordem astral, esta é causada logo após a saída dos Gigantes do interior de sua mãe, e agora, dos versos 62 a 65, temos um evento semelhante, o que valida a segunda leitura proposta para a expressão.

Nos versos 62 e 63, há duas orações simétricas cuja construção espelha o que está sendo dito pelo poeta: *nunc insula deserit aequor*, “ora a ilha deixa o mar”, *nunc scopuli latuere mari*, “ora os rochedos se esconderam no mar”. A mesma ordem é mantida em ambas as orações, sendo substituídos apenas os nominativos, os verbos e os complementos. O mar continua sendo o ponto convergente entre duas orações, expresso, entretanto, por duas palavras diferentes e em casos diferentes, por reflexo da transitividade verbal: *aequor*, “mar”, acusativo, e *mari*, “mar”, ablativo.

Os versos seguintes, do 66 ao 74, nos mostram os Gigantes se armando para atacar os deuses:

hic rotat Haemoniam praeduris uiribus Oeten;
hic iuga conixus manibus Pangaea coruscat;
hunc armat glacialis Athos; hoc Ossa mouente
tullitur; hic Rhodopen Hebricum fonte reuellit
70 *et socias truncauit aquas summaque leuatus*
rupe Giganteos umeros inrorat Enipeus:

*subsidit patulis Tellus sine culmine campis,
in natos diuisa suos. Horrendus ubique
it fragor et pugnae spatium discriminat aer.*

Este atira o Eta tessálio com força rija;
esse, tendo feito esforço, com as mãos, o cimo Pangeu agita;
àquele, o glacial Atos dá arma, e, com estoutro movendo-se, o Ossa
é arrancado; este quinto arrebatou o Ródope com a nascente do Ebro
70 e cortou as águas unidas, e o Enipeu erguido
orvalha, do topo mais alto da rocha, os ombros gigantescos:
a Terra, com vastos campos sem cume, aplanar-se,
dividida entre seus filhos. Um estrondo terrível vai
por toda a parte, e o ar separa os espaços da guerra.

Esse conjunto de versos nos mostra os gigantes obedecendo às ordens da mãe, quando ela diz, no verso 29: *sunt freta, sunt montes: nostris ne parcite membris*, “há mares, há montes: não poupei nossos membros”; os montes perdem suas funções e passam a servir de armamento contra os deuses. Esse quadro também nos proporciona uma dimensão imagética do quão grande pode ser essa nova ninhada gerada pela Terra: são enormes a ponto de atirar montes, *hic rotat Haemoniam praeduris uiribus Oeten* (v. 66), “Este atira o Eta tessálio com força rija”, e de, com as mãos, agitar os cimos, *hic iuga... manibus Pangaea coruscat* (v. 67), “esse... com as mãos, o cimo Pangeu agita”.

Nos versos 69 e 70, um dos gigantes arrebatou o monte Ródope, onde está localizada a nascente do rio Ebro, e essa ação causou a divisão das águas do rio que, até então, eram unidas. Claudiano nos constrói essa imagem com uma brincadeira com a sintaxe, na qual ele coloca o verbo principal da oração, *truncauit* (v. 70) entre o substantivo e o adjetivo que formam o objeto direto, *socias... aquas* (v. 70), nos dando, na construção do verso, a representação das águas que foram cortadas.

No verso 72, nos é apresentada a Terra após a preparação de seus filhos para os combates. Se antes ela estava entumecida (v.5) e com montes (v.29), agora ela nos aparece sem cume e com campos vastos, *patulis... sine culmine campis*. A Terra está totalmente plana e o que antes delimitava os espaços da guerra, agora está nas mãos de seus filhos, por isso ela se encontra dividida entre eles, *in natos diuisa suos*, (v. 73), lembrando que os montes são seus membros, assim como os mares, como ela mesma afirma no verso 29. Sem os montes entre os gigantes e os deuses, o único elemento que paira sobre o espaço de guerra, assim o delimitando, é o ar, *et pugnae spatium discriminat aer* (v. 74), “e o ar separa os espaços da guerra”.

Do verso 75 ao 128, temos, por fim, a batalha entre os gigantes e os deuses, a *Gigantomaquia*. Para uma melhor análise, optamos por subdividir o quadro em três cenas, sendo a primeira do verso 75 ao 91, nos quais entra em cena a figura de Marte, deus da guerra; a segunda, do 91 ao 113, marcados pela grande participação da deusa Minerva no decorrer do combate, e a última, do verso 114 ao 128, nos quais temos a ilha de Delos personificada, rogando ajuda a Febo perante a ameaça de Porfirião.

Eis o primeiro fragmento:

75 *primus terrificum Mauors non segnis in agmen*
Odrysius inpellit equos, quibus ille Gelonos
siue Getas turbare solet: splendentior igni
aureus ardescit clipeus, galeamque nitentes
arrexere iubae. tum concitus ense Pelorum
80 *transigit aduerso, femorum qua fine uolutus*
duplex semiferi conectitur ilibus anguis,
atque uno ternas animas interficit ictu.
dum superinsultans auidus languentia curru
membra terit multumque rotae sparsere cruoris,
85 *accurrit pro fratre Mimans Lemnumque calentem,*
cum lare Vulcani spumantibus eruit undis,
et prope torsisset, si non Mauortia cuspis
ante terebrato cerebrum fudisset ab ore.
ille, uiro toto moriens, serpentibus imis
90 *uiuuit adhuc stridore ferox et parte rebelli*
uictorem post fata petit.

75 Primeiro Marte, não lento contra o horroroso exército, impele os cavalos odrísios, com os quais ele costuma perturbar os gelonos ou os getas: o escudo de ouro arde mais brilhante que o fogo, e a juba nitente eriçou o elmo. Então, agitado,

80 com espada inimiga transpassa o Peloro, na região das coxas por onde duas cobras enroladas se unem às virilhas do ser monstruoso, e com um golpe destrói três vidas.

Enquanto, saltando ávido, destrói com o carro os membros lânguidos, e as rodas espalharam uma grande quantidade de sangue,

85 em defesa do irmão, Mimas acorre e arranca a Lemnos ardente
com o lar de Vulcano das ondas espumantes,
e quase a teria lançado se o dardo de Marte não tivesse
antes espalhado o cérebro da boca vazada.
Aquele, morrendo em toda a sua parte humana, nas serpentes, na parte de baixo,
90 ainda vive, feroz, com estridor e com a parte revoltosa,
ataca o vencedor após as fatalidades.

No verso 75, entra em cena o deus Marte, que representa a guerra violenta e desordenada, e esses traços serão descritos na sequência, com o desenrolar do conflito. O deus tem pressa para o combate, ele é rápido, e podemos ver isso no verso inicial: Marte avança, mas não de forma lenta, contra o exército inimigo, *primus Mauors non segnīs in agmen* (v. 75). Essa pressa para o combate também fica explícita por meio da forma como ele comanda seus cavalos: o verbo principal *inpellit*, “impele” (v. 76), que também significa “lança”, “atira com força”, “empurra”, nos remete a essa urgência para os combates. Mais detalhes sobre o deus nos são dados ao longo dos versos: para sua defesa, ele carrega um escudo de ouro que arde mais do que o fogo, como fica expresso pelo comparativo de superioridade *splendentior*, “mais brilhante” (v. 77) e pelo verbo *arcescit*, “arde” (v. 79). Seu cabelo é brilhante, *nitentes... iubae* (v. 78-79) e ele usa um elmo (*clipeus* (v. 78) em sua cabeça.

Sobre a natureza de Marte, há algumas observações que podem ser feitas: no verso 79, vemos que o deus está agitado, excitado, *concitus*, e desfere um golpe contra um gigante que segura o monte Peloro, o qual é transpassado pela espada do deus. Mais uma vez, Claudiano mimetiza a cena com um jogo com a sintaxe: Marte, com sua espada, transpassa o Peloro, *ense Pelorum transigit aduerso* (v. 79-80). Note que o ablativo *ense... aduerso* é quebrado e passa a envolver o restante da oração; e o verbo principal, *transigit*, posto após o acusativo, *Pelorum*, mostra a arma passando o monte, como se nos fizesse ver as extremidades da espada do deus, que o perfurou. Esse único golpe foi responsável por acabar com três vidas, *... uno ternas animas interficit ictu* (v. 82) ao atingir o gigante na região das coxas, local por onde duas cobras, que formam suas pernas, se unem às virilhas do gigante. Ainda no verso há a presença de aliteração de sibilantes /x/ e /s/ que remetem às serpentes: *duplex semiferi... ilibus anguis*.

A expressão *ternas animas* (v. 82) faz referência à natureza dupla dos gigantes, que, no lugar das pernas, possuíam serpentes – e elas eram mais do que simples membros inferiores, como veremos no decorrer do poema.

Nos versos que se seguem, podemos ver o quão sanguinolento Marte pode ser. Outro traço de sua natureza, que fica expresso no verso 83, é que o divo salta ávido, *avidus* (v. 83), e o que se vê a seguir é uma ação típica do deus: com o carro, *curru* (v. 83), um ablativo de instrumento, a divindade vai destruir os membros do inimigo, suas serpentes, *...membra terit* (v. 84), fazendo com que as rodas do carro espalhem o sangue dos membros destruídos.

Para vingar a morte do irmão, o gigante Mimas arranca a ilha de Lemnos e ameaça jogá-la, mas sua ação é interrompida por Marte. Temos aí uma oração condicional, *si non Mauortia cuspis ante terebrato cerebrum fudisset ab ore* (v. 87-88), por meio da qual nos é mostrada a interrupção do divo à ação pretendida pelo gigante. No mesmo verso, o ablativo regido pela preposição *ab*, *terebrato... ab ore* (v. 88), nos marca um ponto de partida que faz parte de uma imagem forte destacada na cena: é da boca vazada, furada pelo dardo de Marte, *Mauortia cuspis* (v. 87), que se espalha o cérebro do gigante Mimas.

No verso 89, os ablativos nos confirmam a natureza dupla dos gigantes: o primeiro, *uiro toto*, “em toda a sua parte humana”, é referente à parte humanoide, e ela está morrendo, *moriens* (v. 89); o outro ablativo, *serpentibus imis*, “nas serpentes na parte de baixo”, além de nos remeter à metade monstruosa dos gigantes, nos entrega uma informação importante: ela tem vida, *uiuit adhuc* (v. 90) e, ao que nos parece, tem vontade própria, pois mesmo com a morte da parte humanoide, as serpentes atacam Marte. O ablativo *parte rebelli*, “com a parte revoltosa” (v. 90), qualifica as serpentes e nos reforça essa impressão dada de elas independermos do lado humanoide.

No final do verso 91, entra em cena a figura da deusa Minerva, que, diferentemente de Marte, seu irmão, representa a guerra organizada.

Tritonia uirgo
prosilit ostendens rutila cum Gorgone pectus;
aspectu contenta suo non utitur hasta
(nam satis est uidisse semel) primumque furentem
95 *longius in faciem saxi Pallanta reformat.*
ille procul subitis fixus sine uulnere nodis
ut se letífero sensit durescere uisu
(et steterat iam paene lapis), “quo uertimur?”
inquit, “quae serpit per membra silex? quis torpor inertem
100 *marmorea me peste ligat?” uix pauca locutus,*
quod timuit, iam totus erat; saeuusque Damastor,
ad depellendos iaculum cum quaereret hostes,

germani rigidum misit pro rupe cadauer.
Hic uero interitum fratris miratus Echion,
105 *inscius auctorem dum uult temptare nocendo,*
te, dea, respexit, solam quam cernere nulli
bis licuit. meruit sublata audácia poenas
et didicit cum morte deam. sed turbidus ira
Palleneus, oculis auersa tuentibus atrox,
110 *ingreditur caecasque manus in Pallada tendit.*
hunc mucrone ferit dea comminus; ac simul angues
Gorgoneo riguere gelu corpusque per unum
pars moritur ferro, partes periire uidendo.

A virgem Tritônia

salta, mostrando o peito com a Górgona brilhante;
contente da sua visão, não usa a lança
(na verdade é o suficiente vê-la uma só vez) e de longe
95 transforma em figura de pedra Palante o primeiro que se enfurecia.
Ele, a grade distância, imóvel por causa dos súbitos nós, sem ferida
quando se sentiu endurecer por causa do olhar mortal
(e parara já quase pedra): “Em que estou me transformando?”
pergunta: “Que pedra serpenteia pelos membros? Que torpor me ata inerte
100 com peste marmórea?” Ditas essas poucas coisas com custo,
agora todo era o que temeu; e o sevo Damastor,
como procurasse um dardo para afastar os inimigos,
atirou o cadáver rijo do irmão em vez de uma montanha.
Então, de fato, Equínon espantou-se com a morte do irmão,
105 enquanto, ignorante, deseja atacar o responsável fazendo mal,
volveu os olhos só a ti, ó deusa, que a ninguém foi permitido
ver duas vezes. A audácia soberba mereceu os castigos
e conheceu a deusa pela morte. Mas, conturbado de ira,
Paleneu, com os olhos vigiando as coisas adversas, furioso,
110 avança e estende as mãos escondidas contra Palas.
A deusa o fere, de perto, com a ponta da lança; e ao mesmo tempo, as cobras
endureceram devido ao gelo da Górgona, e em um único corpo
uma parte morre pela espada, e as outras partes perecem pelo olhar.

Se Marte é agitado, *concitus* (v. 79) e ávido *avidus* (v. 83), Minerva é o seu oposto: no verso 93, o adjetivo que a qualifica é *contenta* “contida”, “contente”, “satisfeita”, e logo entenderemos o porquê. A diferença entre ambas as divindades continua: o deus se apressa para o combate e age de forma brutal, dilacerando os membros do inimigo já morto; Minerva, porém, se limita e não usa a lança, *non utitur hasta* (v. 93), servindo-se da cabeça da Górgona para petrificar seus inimigos; por isso, ela se mantém contida, pois olhá-la apenas uma vez é o suficiente para que qualquer gigante seja morto sem muito esforço, *nam satis est uidisse semel* (v. 94).

Os versos que se seguem descrevem uma metamorfose: ao saltar e exhibir a cabeça da Górgona, que está em seu peito, Minerva, de longe, *longius* (v. 95) transforma em figura de pedra, *in faciem saxi... reformat* (v. 95) o gigante Palante. O verbo principal, *reformat*, nos apresenta outras possibilidades de tradução, tais como, “fazer de novo”, “mudar”, “reformatar”, “alterar”, e deixa bem explícito o processo de mudança sofrido por Palante: ele está sendo alterado, feito de novo, em uma nova forma: de pedra, como expressa o genitivo de matéria *saxi* (v. 95).

Entre os versos 95 e 97, temos a consequência do olhar mortal da Górgona e a descrição de como ocorre a metamorfose do gigante em pedra. A primeira observação a ser feita é que Palante não apresenta ferida, *sine uulnere* (v. 96); o olhar não o machuca, mas ele sente como se muitos nós o mantivessem fixo, imóvel e, a partir daí, ele se sente endurecer, *subitis fixus... nodis... se... sensit durescere* (v. 96-97). Tudo isso acontece, entretanto, não próximo à deusa. Não foi preciso Minerva estar perto do gigante para que o olhar letal o alcançasse; o advérbio *procul* (v. 96) nos revela quão poderosa a cabeça da Górgona pode ser, a ponto de transformá-lo “de longe”. No verso 98, aponto para a oração que abre o discurso de Palante, na qual traduzo, na oração, o plural *quo uertimur* pelo singular “em que estou me transformando”. O uso da forma verbal, em latim, no plural, nos remete ao que foi dito anteriormente: a natureza dupla dos Gigantes. Palante, ao se perguntar em que estão se transformando, se dirige às serpentes, unidas a ele, como seres independentes.

A descrição da metamorfose continua, agora expressa no discurso do gigante. No verso 99, o acusativo de extensão *per membra*, “pelos membros”, nos mostra a mudança na matéria de seu corpo, que passa da carne para pedra. Observe que os nominativos que abrem e fecham a interrogativa tornam sua estrutura bastante envolvente: *quae serpit per membra silex?* ‘que pedra serpenteia pelos membros?’, como se a imagem da transformação fosse pintada diante de nossos olhos; a pedra vai serpenteando, se espalhando, *serpit* (v. 99), envolvendo, assim, os membros de Palante.

Os momentos finais antes de concluir-se a transformação são marcados por uma sensação de dormência, torpor, que envolve o gigante, e é expressa pelo nominativo *torpor* (v. 99), que

o deixa imóvel, ata-o inerte, *inertem* (v. 99). No verso 101, temos, por fim, a metamorfose concluída, sendo ele, agora, o que temia ser. Ainda no mesmo verso, aponto para a adjetivação dada ao gigante Damastor, que é tido como *saeuus*. Algumas traduções do adjetivo são “sevo”, “cruel” ou “desumano”, e essa natureza do gigante nos é mostrada no verso, quando, para manter os inimigos afastados, ele atira o cadáver petrificado do irmão Palante em vez de uma montanha, *germani rigidum misit pro rupe cadauer* (v. 103), o que denota uma ação desumana, bárbara, desprovida da *pietas* perante um corpo que não recebeu as devidas honras fúnebres.

As adjetivações aos gigantes continuam, e é importante observá-las, pois elas poderão ser entendidas como reflexo de suas ações, como visto com Damastor.

No verso 105, o gigante Equínon, ignorante, descuidado, *inscius*, com o desejo de fazer mal como vingança pelo irmão, acaba cometendo um erro fatal: olhar para Minerva, a deusa que a ninguém foi permitido olhar mais de uma vez, ... *quam cernere nulli bis licuit* (v. 106-107), pois é ao olhar para o busto da Górgona que os inimigos perecem transformados em pedra. Sua ação descuidada o levou à morte.

No verso 108, temos Peleneu, descrito como conturbado de ira, *turbidus ira*, e, mais adiante, furioso, *atrox* (v. 109); ele tenta tocar Minerva com as mãos escondidas, *caecas... manus* (v. 110), ou seja, violar sua castidade. Os versos seguintes, que descrevem a forma como o gigante é morto, mais uma vez nos remetem à natureza dupla desses seres: a deusa fere sua parte humanoide com a ponta da lança, *hunc mucrone ferit dea* (v. 112), e, por causa do gelo da Górgona, as serpentes tornam-se pedra, *ac... angues Gorgoneo riguere gelu* (v. 112), morrendo uma parte ao ser ferida pela lança e, a outra, ao olhar para a Égide que Minerva carrega consigo. Essas mortes acontecem simultaneamente, como está expresso pelo advérbio *simul* (v. 111), e em um único corpo, *corpusque per unum* (v. 112).

Uma última observação sobre o verso 109: ele é todo construído sobre aliteraões das fricativas /s/ e /x/ e assonância em /u/, *Palleneus, oculis auersa tuentibus atrox*.

A partir do verso 114, entra em cena a figura do rei dos Gigantes, Porfirião:

Ecce autem medium spiris delapsus in aequor

115 *Porphyriion trepidam conatur rumpere Delon,*

scilicet ad superos ut torqueat inprobis axes.

horruit Aegaeus; stagnantibus exilit antris

longaeuo cum patre Thetis desertaque mansit

regia Neptuni famulis ueneranda profundis.

120 *exclamant placidae Cynthi de uertice Nymphae,*

Nymphae quae rudibus Phoebum docuere sagittis

*errantes agitare feras primumque gementi
Latonae struxere torum, cum lumina caeli
parturiens geminis ornaret fetibus orbem.*
125 *implorat Paeana suum conterrita Delos
auxiliumque rogat: “si te gratissima fudit
in nostros Latona sinus, succurre precanti.
en iterum conuulsa feror.”*

Eis que, no entanto, escorregando com os anéis de serpentes para o meio do mar,
115 Porfirião tenta arrancar a assustada Delos,
isto é, perverso para lançar às abóbadas superiores.
O Egeu temeu; das cavernas que estagnam salta para fora
Tétis com o seu pai idoso, e o palácio venerando
pelos servos das profundezas de Netuno ficou deserto.
120 As plácidas ninfas gritam do cume do Cinto,
as ninfas que ensinaram Febo a
agitar as feras errantes com rudes dardos e construíram o primeiro
leito para Latona, que gemia, no momento em que, gerando as luzes do céu,
enfeitou o orbe com filhos gêmeos.
125 Delos, apavorada, implora a Peão e seu auxílio
roga: “se a ti a gratíssima Latona deu à luz
em nossos seios, socorre a suplicante.
Eis que, pela segunda vez, separada violentamente sou trazida.”...

Porfirião toma para si o adjetivo *inprobus* (v. 116), “mal”, “perverso”, e sua presença causa terror em quem está próximo: a ilha de Delos está assustada perante a ameaça de ser arrancada do meio do mar pelo ser monstruoso, *trepidam... Delon* (v. 115), pois o gigante pretende lançá-la contra o céu, *ad superos... axes* (v. 116); o mar Egeu temeu a presença do monstruoso gigante, *horruit Aegaeus* (v. 117); Tétis abandona a caverna com seu pai já idoso, ... *exilit antris longaeuo cum patre Thetis* (v. 117-118); os servos de Netuno abandonam seu palácio, deixando-o vazio, *deserta... mansit regia Neptuni...* (v. 118 119), e as ninfas gritam, *exclamant... Nymphae* (v. 120).

Nos versos seguintes, temos a ilha de Delos personificada, rogando ajuda a Febo. Há aqui algo importante a ser apontado: a referência ao passado de Delos e os favores prestados por ela a Latona e ao próprio deus – as ninfas que ensinaram Febo a caçar, *Nymphae quae rudibus*

Phoebum docuere sagittis errantes agitare feras (v. 121-122), gritavam de cima do monte Cinto, do cume, como mostra o ablativo e, em especial, a preposição em *Cynthi de uertice*. Mais sobre Delos nos é revelado: essas mesmas ninfas que gritavam de pavor foram as que prepararam o leite para Latona, que estava prestes a dar à luz Febo e Diana, em Delos, ilha criada por Netuno para abrigar Latona, que não encontrava descanso nos domínios pertencentes à deusa Terra, depois de um acordo dessa com a rainha dos deuses, Juno. Foi em Delos que se originaram as luzes do céu, *lumina caeli* (v. 123), Apolo, o Sol e Diana, a Lua.

Em seu discurso, a ilha invoca memórias do passado como argumentação para que o deus a socorra: ela acolheu Latona em seus seios, *in nostros... sinus* (v. 127), e agora implora para que o deus reconheça o favor prestado e a socorra, pois ela está *conterrita*, “apavorada” (v. 125), e *precanti*, “suplicante” (v. 127). Seu discurso, assim como o poema, é interrompido abruptamente no verso 128.

Considerações finais

Levando em conta o período de decadência da cultura romana que remonta ao final do século IV e início do século V da era cristã, Claudiano foi, certamente, o último suspiro de uma longa tradição clássica que sucumbia no contexto cristão do império romano. A diversidade de textos deixados pelo poeta, em pouco tempo de atividade, considerando que ele falecera aos 35 anos de idade, deixa evidente que ele foi um mestre não apenas na composição e na recitação, mas também na manipulação dos diversos gêneros. Bejarano (1993) afirma que o alexandrino nos legou uma tradição poética baseada na fusão entre a poesia épica e os panegíricos, e entre o épico e os textos invectivos.

Porém, essa fusão não se limita apenas ao plano dos gêneros poéticos. Claudino (2020, p. 139) nos diz que “de modo igual, podemos notar a fusão de cunho ideológico, pois Claudiano une elementos míticos pagãos, em um contexto cristão, às estruturas usadas pelos clássicos e às ideias filosóficas transcendentais, como sugere Gonzáles”.

Ou seja, Claudiano nos fornece um poema de temática mitológica pagã num contexto totalmente cristão. Ele certamente se vale de metáforas que relacionam o povo romano às antigas divindades rejeitadas pelos adeptos da nova religião. E além da retomada dos antigos mitos, há também o resgate do estilo clássico em suas construções. Cerqueira (1991, p. 20), em seu breve estudo sobre o estilo de Claudiano no *De raptu Proserpinae*, faz uma observação sobre estruturas clássicas usadas que pode ser perfeitamente aplicada à *Gigantomaquia*. Ele diz:

O latim utilizado é de primeira água, tão clássico como o dos épicos da época imperial [...] O estilo, como vimos, imita também o dos autores do período áureo e argênteo da literatura latina.

A ordem das palavras na frase, nomeadamente, apresenta uma estrutura que, arrancando da disjunção virgiliana e da *callida iunctura* de Horácio, é nitidamente decalcada sobre Estácio: o adjetivo aparece quase sempre antes e afastado do substantivo de que é atributo, ficando normalmente este no final do verso, enquanto o verbo e eventualmente outros sintagmas tomam lugar entre os dois.

Para ilustrar esse dito, retornemos a alguns exemplos já vistos ao longo da análise do poema:

*“omnia monstrifero conplebat **Tartara** fetu”* (v. 3)

Neste verso, o complemento do verbo *conplebat*, o acusativo *omnia Tartara*, se mostra dividido, estando o adjetivo no início e o substantivo no fim do verso. O verbo se coloca entre a estrutura, bem como outro adjetivo (*monstrifero*). O segundo adjetivo, que está no caso ablativo, também se encontra afastado do substantivo que ele qualifica (*fetu*).

Outro exemplo no verso 8:

*stridula uoluentes gemino **uestigia** lapsu.*

E, por fim, este último verso, cuja força imagética nos arrebatava quando lemos:

*“mediisque reuinctum / Neptunum traxisse **fretis**”* (v. 37-38)

Temos, no início e no fim, uma construção em ablativo que está separada por outros elementos. Essa divisão, como já mencionado, mimetiza Netuno no meio do mar (*mediis fretis*), ou seja, envolve os demais elementos, assim como a água do mar envolve o deus.

Em suma, observamos que *A Gigantomaquia Latina*, mesmo inconcluso, é um poema riquíssimo de detalhes que colaboraram para seu estudo. Podemos considerar a obra como um grande quadro incompleto, formado por quadros menores. Entendemos o texto assim por causa do modo como Claudiano tece a narrativa e estabelece a mudança de foco dos episódios. Por ser um “quadro”, é um poema imagético, e isso se mostra claro por meio das construções apresentadas na obra, assim como a forma como o autor brinca com a estrutura: ele forma imagens. Esses recursos, entretanto, não se limitam apenas à sintaxe, mas os encontramos também nos efeitos sonoros, nas figuras retóricas e nas descrições feitas pelo poeta.

Referências

AGOSTINHO, S. **A cidade de Deus**. Tradução, prefácio e notas J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

- BEJARANO, M. C. **Los símiles en la poesía de Claudiano**. 1993. Tese (Doutorado en Filología Latina) – Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- CAMERON, A. C. **Poetry and propaganda at the court of Honorius**. Reino Unido: Oxford University Press, 1970.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.
- CASÓN, F. **Claudiano, Gigantomachia (c.m. 53)**: Introduzione e commento. 2018. Tesi di Laurea (Graduação) – Università Ca' Foscari, Venezia, 2018.
- CLAUDIAN. **Poems II**. Tradução Maurice Platnauer. Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- CLAUDIANO, C. **O rapto de Prosérpina**. Tradução Luís Cerqueira. Lisboa: Europa-América, 1991.
- CLAUDIANO. **Poemas I**. Tradução Miguel Castillo Bejarano. Madri: Editorial Gredos, 1993.
- CLAUDINO, R. R. e o Otris e o Ossa repetem: “rainha Tétis” – uma tradução do epitalâmio sobre as núpcias de Honório Augusto e Maria (c.m. IX), de Claudiano. **Nuntius Antiquus**, [s. l.], v. 16, n. 2, p. 135-145, 2020. DOI: [10.35699/1983-3636.2020.24629](https://doi.org/10.35699/1983-3636.2020.24629). Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/24629. Acesso em: 08 out. 2021.
- CLAUDINO, R. R. A Gigantomaquia Latina (c.m. LII) de Cláudio Claudiano: uma tradução. **Nuntius Antiquus**, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 153-182, DOI: [10.35699/1983-3636.2021.29752](https://doi.org/10.35699/1983-3636.2021.29752). Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/29752/28210. Acesso em: 10 out. 2021.
- COOMBE, C. **Claudian the poet**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2018.
- GONZÁLEZ, A. C. **Notas sobre la imagen del emperador Honorio a través del poeta Claudiano**. In: I CONGRESO INTERNACIONAL DE JÓVENES INVESTIGADORES DEL MUNDO ANTIGUO, 2014. Murcia. Ata. Murcia: Centro de estudios del próximo oriente y La antigüedad tardia, 2017. p. 483-493.
- NATIVIDADE, E. da S. A Tisífone de Sílio Itálico: *Púnicas* 2.526-52. **Clássica** (Brasil), Belo Horizonte, v. 23, n.1/2, p. 99-116, 2010. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/161/150>. Acesso em: 01 fev. 2016.

NOVAK, M. da G. O lirimo de Caio Valério Catulo. Uma leitura de seu poema sobre um barco (*Carm. iv*). **Língua e Literatura**, São Paulo, n. 22, p. 137-153, 1996.

SARAIVA, F. R. dos S. **Novissimo Dicionario Latino-portuguez**. 7. ed. Rio de Janeiro: H Garnier – Livreiro Editor, s.d.

**O papel de Ceres na (re)
organização cósmica:
a criação das estações
do ano, Livro V das
Metamorfoses, de Ovídio**

Letícia Maria Quintella Viana

Introdução

A fim de entendermos quão relevante era o mito na sociedade greco-latina arcaica, é necessário que nos afastemos do costume hodierno, como diria Viana (2019, p. 200), de tratá-lo como “ficção, fantasia ou inverdade”, posto que ele representa uma estrutura indissociável da linguagem desse povo e é partícipe de seu constructo religioso e civilizatório, “ora simbolizando o desconhecido, explicando acontecimentos naturais anômalos, ora traduzindo reações humanas extraordinárias, a exemplo da ira”.

Logo, é forçoso que notemos a necessidade de entendermos o mito como parte constituinte de uma realidade – uma linguagem, como diria Brandão (2015), fazendo parte da racionalidade daquele homem; embora nos pareça, hoje, muito mais alegórico do que proveniente de qualquer cientificidade ou razoabilidade possível.

Conforme observamos em Viana (2019, p. 201), por muito tempo, o mito não era considerado algo oposto à razão, mas, diferentemente, ele evoluiu junto à racionalidade humana:

A concepção e a definição acerca do divino evoluíram proporcionalmente ao pensamento humano. Conforme o aumento da capacidade de observação e percepção do mundo ao seu redor, o homem se tornou cada vez mais curioso a respeito da origem dos fenômenos naturais, e necessitado de explicações reconfortantes a respeito da vida, do destino e da morte, pois estava progressivamente mais ativo diante das atuações externas a si.

Daí, Viana (2019, p. 201) continua afirmando que:

Quando o pensamento humano concebeu a tais deuses formas, vontades e emoções, fez com que se tornassem cada vez mais antropomorfos e singulares. A consciência humana, imergida no mito, passou a cristalizar as deidades em decorrência da cultura oral, fazendo com que a imagem de um “deus particular” se tornasse comum e, a partir desta, fossem difundidas maneiras diferentes de adoração, com rituais específicos a cada divindade que fosse cultuada por determinadas famílias e/ou cidades.

Contudo, como frisado acima, é preciso que façamos uma autorreflexão, no sentido de estabelecermos que não há como inferirmos uma concepção plena de algo que está muito distante de nós. A ideia de que um raio cairá dos céus e todos os jornais e as revistas da internet irão culpar um deus acaba se tornando risível, mas é por isso mesmo que não poderíamos, jamais, olhar para o mundo desse homem greco-latino arcaico da forma como observamos nosso próprio universo.

Para Cassirer (2013, p. 35), os mitos foram importantes na vida do homem ao passo em que figuravam entidades sobre-humanas agindo “no atuar ordenado e duradouro do homem”,

como causa e produto de toda uma realidade: a natureza, a vida humana e animal etc., tudo era explicado – ou complementando – pelo mito.

Conforme observamos em Viana (2020, p. 13):

Apesar de não podermos datar com precisão em que momento essa concepção mítica, acerca do mundo, passou a se desenvolver, estabelece-se, a partir dos fatores supracitados, que o homem sentiu necessidade do mito desde que precisou entender, com maior logicidade, a si mesmo e à natureza que o cercava. Portanto, percebemos que o mito foi tão importante quanto o pensamento racional, para o desenvolvimento das civilizações.

Portanto, não há como estudar essa sociedade prescindindo a realidade mítica na qual este homem estava inserindo. De acordo com Campbell (2015, p. 11): “O filósofo Giambattista Vico (1688–1744) sugere que a primeira ideia de divindade fora suscitada ante o impacto produzido pelo ruído do trovão. Esse estrondo é a primeira sugestão da existência de um poder superior ao da comunidade humana”.

Além dessas questões concernentes à presença/participação do mito nessa sociedade, é preciso pontuar que a agricultura liderou a economia romana durante séculos, sendo potencializada durante o período republicano (509-27 a.C.), quando Roma dominou a Península Itálica e derrotou Cartago, controlando as rotas comerciais do Mediterrâneo ocidental e tornando-se um centro comercial (BEARD, 2020; FUNARI, 2002).

De fato, ao explorar as terras conquistadas, se utilizando de trabalho escravo e cobrança de impostos, sobretudo em cima da venda de cereais, Roma prosperou e se fortaleceu – apesar da grande diferença de classes que tal organização econômico-social gerou (BEARD, 2020; FUNARI, 2002).

Por conta dos benefícios que a agricultura e o comércio de grãos trouxeram para a cidade, este tema pode ser encontrado em diversos textos da literatura latina, a exemplo das *Geórgicas*, de Virgílio, em que o poeta traz uma série de ensinamentos agrícolas, discorrendo, em cada um dos quatro livros que compõem a obra, sobre um tipo de trabalho rural diferente.

Diante de tal cenário, concebemos que as divindades ligadas à agricultura eram muito importantes para a sociedade romana, que era muito religiosa e prestava uma série de cultos aos deuses os quais protegiam a cidade e poderiam beneficiá-la (ELIADE, 2018; RUTHVEN, 2010; BRANDÃO, 2015).

Conforme notamos em Viana e Costrino (2020), a deusa Vesta, ligada à castidade e à proteção, era uma das deusas mais importantes do panteão romano, porque era conhecida por proteger a cidade de maus augúrios e castigos vindos de outros povos ou, até mesmo, dos deuses. Portanto, havia cultos prestigiosíssimos a ela, organizados pelas Vestais, as quais

recebiam a incumbência de cuidar do templo da deusa e alimentar o fogo sagrado de seu templo, assegurando sua benevolência.

Assim, apontamos para uma seriedade latente acerca dos cultos da cidade e seus deuses. Segundo Viana (2020, p. 13-14):

Em *Mito e Realidade* (2016), Mircea Eliade ainda afirma que o homem da civilização Greco-Latina Antiga precisava do mito, porque era através dele que se conectava com o mundo. O homem enxergava, como diz Eliade (2016), em sua natureza, a natureza das florestas e dos animais, e entendia que sua respiração era tão essencial quanto o vento que soprava as copas das árvores, e seus ossos, tão vitais para sua sustentação quanto as montanhas o eram para o solo.

Em meio a tais deidades, podemos observar a relevância de Ceres na cultura romana, em muitos dos poemas a que temos acesso. Retomando o exemplo das *Geórgicas*, podemos encontrar uma menção muito importante a ela, no livro I (vv. 147-154):

prima Ceres ferro mortalis uertere terram
instituit, cum iam glandes atque arbuta sacrae
deficerent siluae et uictum Dodona negaret.
mox et frumentis labor additus, ut mala culmos
esset robigo segnisque horreret in aruis
carduus; intereunt segetes, subit aspera silua
lappaeque tribolique, interque nitentia culta
infelix lolium et steriles dominantur auenae.

Ceres foi a primeira a determinar que os mortais lavrassem a terra com o ferro, quando as glandes e os medronhos já faltavam à sagrada floresta e Dodona negava o alimento.

Logo, o labor lançou-se também aos cereais:

como a maléfica ferrugem devorasse as hastes

e o cardo improdutivo se eriçasse nos campos;

morrem as searas, introduz-se espinhosa vegetação

– Bardanas e abrolhos – e, entre campos bem cultivados,

imperam joio infecundo e aveias estéreis

(VIRGÍLIO, *Geórgicas*, I, v. 147-154, tradução nossa).

Diante disso, percebemos que Ceres é tida como responsável para que os homens possam cultivar – logo: a agricultura, tão importante em Roma, é fornecida por ela.

Assim mesmo, encontramos nas *Metamorfoses*, vv. 341-43, através da narração atribuída, pelo poeta, a Calíope:

*Prima Ceres unco glaebam dimouit aratro,
prima dedit fruges alimenta que mitia terris,
prima dedit leges; Cereris sunt omnia munus.*

Primeiramente Ceres abriu o solo com o arado recurvo;
foi a primeira que deu os grãos e o fecundo alimento às terras,
a primeira que deu as leis. Todas as coisas são dádiva de Ceres
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, V, vv. 341-343, p. 292, tradução nossa).

Nessa passagem, podemos perceber que Calíope² atribui a Ceres todas as coisas existentes na natureza – fazendo menção às leis que regem a natureza como sendo dádiva da deusa. Tais leis ainda seriam vistas como uma alusão à imposição do labor aos homens, pois ela é uma deusa de grãos rígidos, como o trigo e a cevada, que precisam ser plantados pelo homem a fim de que este colha os benefícios e possa se alimentar.

Daí, Calíope diz que Ceres foi a primeira a rasgar a terra, remetendo ao fato de o homem precisar, de fato, se esforçar para se beneficiar do que a deusa lhe oferta. Em Viana (2019, p. 201-202), temos que:

Um exemplo de deusa que fora muito cultuada nessa época em que a conscientização acerca da singularidade divina começou a moldar-se é Ceres: deusa das terras cultivadas que representa a fecundidade das lavouras, sua importância destaca-se porque, assimilada a Deméter, faz-se imprescindível para a alimentação e para o comércio, visto que o grão era muito consumido por se tratar de uma sociedade agrícola e navegadora. Os gregos, a partir do século VIII a.C., cultivaram o que chamamos de “potaria”, prática que consistia na fabricação e utilização de potes para conservação dos alimentos, o que intensificou a necessidade do produto, valorando os cultos à deusa.

Notando a recorrência da importância desta deusa na literatura latina, decidimos analisar o mito narrado no livro V das *Metamorfoses*, de Ovídio, que trata do rapto de Prosérpina³, filha de Ceres e Júpiter⁴, por Plutão⁵, o que gera uma grande depreciação de Ceres e, conseqüentemente, da natureza, pois esta deixa de hidratar-se para procurar a filha e pune a natureza pelo que está sofrendo, acreditando que ninguém é digno de sua bondade.

2 Musa responsável pelo canto.

3 Deusa símile a Perséfone, responsável pela germinação das terras.

4 Deus símile a Zeus; senhor dos deuses e do Olimpo; mantenedor da ordem.

5 Divindade símile a Hades, irmão de Júpiter; senhor do mundo ífero.

Destarte, temos o objetivo de extrair os recursos imagéticos que evidenciam o desfecho da narrativa, mesmo antes do livro V, e entender como a deusa fez parte do processo de divisão do ano em estações. Na primeira seção, discutiremos brevemente a respeito das *Metamorfoses*, de modo que possamos esclarecer a natureza da narrativa estudada; na segunda, analisaremos o mito do rapto de Prosérpina, buscando contemplar a finalidade da pesquisa.

1 *Metamorfoses* e os mitos etiológicos

A obra *Metamorfoses*, de Ovídio, escrita no ano 8 d.C., inicia-se com uma cosmogonia, tratando, em seguida, da transformação das coisas desde a origem do mundo até os tempos em que o poeta viveu, conforme ele evidencia no proêmio:

*In noua fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, copetis (nam uos mutastis et illas)
aspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

O ânimo [me] leva a dizer as formas mudadas para novos corpos; deuses, pois vós as mudastes também, Favorecei ao meu empenho e conduzi meu canto perpétuo desde a primeira origem do mundo até os meus tempos (OVÍDIO, 2017, *Metamorfoses*, I, vv. 1-4, tradução nossa).

A obra trata da cosmogonia apenas no primeiro livro, quando fala sobre temas como a natureza em Caos (vv. 5-9); a separação dos elementos (vv. 21-25); e a divisão dos *habitats* naturais para cada tipo de animal (vv. 72-75). De acordo com Viana (2019, p. 206):

Entre os versos 3 e 4 do proêmio, quando retrata: *ab origine mundi ad mea tempora*, que, em tradução operacional própria, expressa: da origem do mundo até os meus tempos; Ovídio delimita o recorte de tempo que utilizará dentro da obra, e vai além: ao utilizar a preposição de ablativo [...] ‘ab’, marca um ponto de origem e, utilizando a preposição de acusativo [...] ‘ad’, estabelece uma direção. Por utilizá-las em contraposto, o autor delimita o caminho que a narrativa percorrerá, desenhando o movimento que será traçado pelo canto contínuo (*perpetuum carmen*, v. 4).

Do livro II ao XV, Ovídio traz narrativas de caráter etiológico, que não explicam mudanças da ordenação do Cosmos, mas servem para apontar a causa ou motivo para fenômenos do cotidiano, a exemplo do mito de Narciso, narrado no livro III, vv. 339-510, o qual é utilizado para elucidar de onde vem o nome da tal planta de flores amareladas.

Uma das grandes diferenças entre as duas partes constituintes do poema seria que: na seção cosmogônica, ele fala de coisas jamais presenciadas por homem algum, sobre tempos longínquos, em que a vida sequer era possível na Terra.

Após o próêmio, Ovídio dá continuidade à exegese apontando a existência do Caos primordial, dizendo que, nele, tudo estava misturado e, por isso, a Terra encontrava-se em estado de disformidade total, onde não se diferenciavam céu, terra e mar, noite e dia, ou mesmo o frio do quente, o seco do úmido, o mole do duro e o pesado do leve (vv. 5-20), tudo era representado por uma massa uma, inabitável, que impedia a proliferação de qualquer tipo de ser vivo mortal (VIANA, 2019, p. 2016).

Já na etiológica, ele narra histórias condizentes a elementos do cotidiano, como o fato de a folha de louro ser utilizada como símbolo de glória, que tem sua origem narrada no livro I, após o momento cosmogônico, no mito de Apolo e Dafne (vv. 452-567). Porém: “Embora a etiologia não necessite de uma explicação aprofundada a respeito de suas causas, Ovídio a utilizará, por vezes, para explicar o que fora narrado no livro cosmogônico da obra, por este não permitir maior profundidade acerca de determinadas minuciosidades” (VIANA, 2019, p. 207).

Em meio ao corolário de mitos etiológicos que o poeta narra, encaixa-se o mito do rapto de Prosérpina, o qual iremos analisar. Pois ele servirá para que ilustremos o que levou Júpiter a findar a primavera, a qual, até então, era perpétua, impondo as estações do ano e reordenando o Cosmos.

Enquanto narra o mito das quatro idades, Ovídio dirá entre os versos 113 e 116, que, durante a transição da raça de ouro para a de prata, Júpiter *reduziu a duração da antiga primavera*, mas não explicará o motivo por que o deus tenha tomado tal atitude. No livro V, porém, no excerto compreendido entre os versos 341 e 571, enquanto narra o rapto de Prosérpina e suas consequências, o poeta traz o motivo para que Júpiter tenha tomado a ação naquele momento, criando uma ponte entre o início do livro e o mito etiológico. (VIANA, 2019, p. 207).

Portanto, pretendemos entender como o mito do Rapto de Prosérpina, na condição de narrativa etiológica, pode nos elucidar as causas que levam Júpiter, na narrativa cosmogônica, a cometer o ato de romper com a primavera – mais precisamente, buscaremos pôr à luz a participação de Ceres nesse processo, indicando serem fulcrais suas ações, haja vista que a ordem não pode prescindir de uma desordem.

Aqui, vale ressaltar que:

Júpiter, executando a função de mantenedor da ordem, que lhe é atribuída desde o mito das quatro idades, envolve-se na trama do rapto de Prosérpina para estabelecer um pacto entre Plutão e Ceres, a fim de apaziguar a irmã e não ferir a lei das Parcas, divindades assimiladas

às Moiras que impediam que alguém deixasse os Infernos após quebrar o jejum. O resultado do pacto, narrado entre os versos 564 e 571, faz com que se explique o motivo para que Júpiter tenha tornado a primavera findável e o rapto de Prosérpina seja um forte exemplo de como a etiologia é utilizada pelo poeta para explicar acontecimentos que ocorrem no livro I. (VIANA, 2019, p. 207).

No entanto, apesar de ter agido como medianeiro entre Ceres e Plutão, por fazer parte dos ditames de seu atuar divino, Júpiter não é o responsável pela imposição do labor aos homens, que vem a partir desta incumbência de fecundar as terras.

Mas, do contrário: conforme observamos, Ceres é quem obriga os homens a empunhar o curvo arado e trabalhar a terra. Ela impossibilita que as terras floresçam e os grãos brotem espontaneamente. Logo, Ceres é a grande causadora disso tudo. Sem que ela destruísse as lavouras e impedisse os homens da raça de outro de se alimentarem das terras, as quais ela tornara secas, eles não poderiam mais consumir frutas e raízes de maneira passiva, como estavam costumados.

Destarte, tudo ocorre pelos feitos e pelo atuar de Ceres, e é isso que pretendemos elucidar nesta pesquisa, analisando o mito do rapto de Prosérpina, no qual ela aparece como responsável por toda essa transformação na natureza – Se Júpiter findou a primavera, foi Ceres que, antes, impediu a terra de brotar.

2 Análise do mito do rapto de Prosérpina

Conforme mencionado anteriormente, quem narra o enredo do rapto de Prosérpina é Calíope. Na passagem anterior à narração deste mito (livro V, vv. 250-340), as musas contam a Minerva, deusa da sabedoria, sobre um embate musical que tiveram com as Piérides – nove moças, filhas de Piério e Evipe, que acreditavam poder superar as musas (GRIMAL, 2000) – e pedem para Calíope simular o canto entoado durante a disputa.

As musas dizem para Minerva que a primeira Piéride cantou a respeito da Titanomaquia⁶ de maneira deturpada (v. 319 e 320), e que se indignaram porque elas atribuíram glórias aos Gigantes. Porquanto, as musas indicam Calíope, por excelência, para demonstrar a narrativa cantada; e é assim, ao som da lira, que ela inicia a exegese, enaltecendo Ceres, e deixando clara, desde o princípio, a importância da deusa para os romanos e para a transformação etiológica, ocorrida ao final da narrativa (GRIMAL, 2000).

Após fazer a exortação a Ceres, Calíope fará menção à Titanomaquia, aludindo, mais precisamente, à última batalha travada, ocorrida entre Júpiter e Tifeu. O deus, tendo derrubado a

⁶ Guerra entre deuses e titãs. Júpiter saiu vitorioso e fez imperar a ordem.

criatura, causou tão grande estrondo, que Plutão – citado pela primeira vez no verso 356 através do epíteto *rex silentum*, o rei dos silenciosos, fazendo referência ao fato de ele imperar sobre o submundo onde ficam os mortos – ascende à superfície para ver o que estava acontecendo, com medo de que a causa do barulho pudesse interferir nos Infernos.

Nesse ínterim, ela diz que estava Vênus lamentando-se ao seu filho Cupido, dizendo que o seu império, que seria o Amor, estava sendo desprezado tanto por homens quanto por deuses:

*'Arma manusque meae, mea, nate, potentia' dixit,
'illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido,
inque dei pectus celeres molire sagittas,
cui triplicis cessit fortuna novíssima regni.
tu súperos ipsumque louem, tu numina ponti
victa domas ipsumque regit qui numina ponti.
Tartara quid cessant? cur non matrisque tuumque
imperium profers? agitur pars tertia mundi.
et tamen in caelo (quae iam patientia nostra est!)
spernimur ac mecum uires minuuntur Amoris. [...]*

'Filho, minhas armas e meus braços, meu poder', disse,
'toma aqueles dardos com que tudo superas, Cupido,
e agita as céleres setas no peito do deus
a quem coube em sorte a última parte do tríplice reino.
Tu subjugas os deuses celestiais e o próprio Júpiter, as vencidas
divindades do mar e mesmo aquele que rege as divindades do mar.
Por que esperam os Tártaros? Por que não estendes o teu poder
e de tua mãe? Trata-se da terceira parte do mundo.
E, todavia, no céu (Que paciência é a nossa até agora!)
somos desdenhados; e comigo os poderes do Amor são diminuídos [...]' (OVÍDIO, *Metamorfoses*,
V, 365-374, tradução nossa).

Vênus, em seu discurso, refere-se a Cupido como extensão de si, sendo o seu poder o dela mesma. A deusa diz que céus e mares estão subjugados a ele, de modo a colocar a si própria também como superior às demais deidades. Mostra que a subjugação se dá em relação aos céus e mares, e indaga por que os Infernos devem esperar para também serem subjugados, fazendo menção àquele que reina no mundo subterrâneo, Plutão. Dessa forma, ela, através do filho, dilatava o seu poder, de que nenhum ser, mortal ou imortal, estaria livre. Mas critica que, ainda assim, tomam-na por menor poder.

Em seguida, vv. 375-379, Vênus fala sobre Palas⁷ e Diana⁸ terem se afastado dela, se referindo ao fato de que as deusas são virgens, e como ela tem essa representação do amor erótico, ela quer que ao menos Prosérpina não se mantenha casta. Assim, ela exorta Cupido a infligir no coração de Plutão uma paixão funesta por Prosérpina. No momento em que a vê, Plutão se apaixona perdidamente, raptando-a no mesmo instante. É assim que Calíope descreve o acontecimento:

*frigora dant rami, uarios humus umida flores;
perpetuum uer est. quo dum Proserpina luco
ludit et aut uiolas aut candida Lilia carpit,
dumque puellari studio calathosque sinumque
implet et aequales certat superare legendo,
paene simul uisa est dilectaque raptaque Diti;
usque adeo est properatus amor. dea territa maesto
et matrem et comites, sed matrem saepius, ore
clamat, et ut summa uestem laniarat ab ora,
collecti flores tunicis cecidere remissis.*

Os ramos dão frescor, a terra úmida, flores púrpuras;
a primavera é perpétua. Enquanto Prosérpina brinca neste
lugar e colhe ora violetas, ora cândidos lírios,
e enquanto com entusiasmo de menina enche os açafates e o colo,
rivaliza as iguais, buscando superar suas iguais na colheita,
quase simultaneamente é vista, desejada e raptada por Dite;
a tal ponto é apressado o Amor! A deusa, aterrorizada,
chama pela mãe e pelas companheiras com voz aflita,
mas mais frequentemente pela mãe. E, como a veste
rasgara desde a borda mais alta, as flores
colhidas caíram da túnica afrouxada
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, V, 390-399, tradução nossa).

Da queda das flores colhidas, é possível inferirmos a primeira imagem das futuras folhas caídas com o fim da primavera, que ocorrerá ao final de cada ciclo. Primeiro Calíope mostra a importância da umidade para a produção das flores, e essa informação será crucial para

⁷ Palas Atena, símile a Minerva, deusa da sabedoria e da astúcia guerreira.

⁸ Irmã de Apolo, deusa da caça.

percebermos o que o poeta pretende mostrar mais adiante, pois ele vai estabelecer uma ligação direta entre a autodepreciação de Ceres e a destruição da natureza, mostrando-a tão devastada e seca quanto a deusa, que se abstém de tudo que a vivifique.

Quando é dito que a primavera é perpétua, o poeta vai colocar esse mito em paralelo ao mito das quatro raças narrado no livro I do poema, porque até o momento em que Júpiter extirpou a raça de ouro e instituiu a de prata, Ovídio diz expressamente que a primavera era perpétua: *a primavera era eterna, e os calmos Zéfiros de brisa morna / afagavam as flores nascidas sem serem semeadas* (OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 107-108), e que deixou de ser no momento exato da imposição da raça de prata, que seria justamente a raça laboriosa que, segundo o louvor feito por Calíope, Ceres instituiu:

Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso
sub loue mundus erat, subiit argentea proles,
Auro deterior, fuluo pretiosor aere.
Iuppiter antiqui contraxit tempora ueris
perque hiemes aestuque et inaequalis autumnos
et breue uer spatiis exegit quattuor annum.

Depois que, tendo sido Saturno enviado ao tenebroso Tártaro,
o mundo estava submetido a Júpiter, a raça de prata surgiu,
inferior à de ouro, mais prestigiosa que a do fulvo bronze.
Júpiter contraiu os tempos da antiga primavera;
e por meio de invernos, verões, outonos desiguais
e uma primavera breve, estabeleceu o ano em quatro estações
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 113-118, tradução nossa).

A prolepse apresentada no livro I acerca do surgimento da raça de prata, e com ela, o do ciclo da natureza que torna possível o cultivo da terra, antecipa o mito do rapto de Prosérpina. Ceres concederá aos homens grãos que precisam ser plantados e cuidados para que sejam consumíveis, diferentemente da condição anterior, em que a natureza, em perpétua primavera, fazia tudo brotar espontaneamente.

O prelúdio narrado por Calíope pode ser observado no momento do rapto, pois quando ela descreve as flores caindo do colo de Prosérpina, perfazendo um movimento *desde a borda mais alta* ao chão, se faz concebível, uma vez que ela é a deusa da germinação das terras, que o poeta esteja antecipando a descida de Prosérpina aos Infernos e a conseqüente queda das folhas. Ele demonstra, através da narração de Calíope, a futura interrupção da perpetuidade da primavera.

Seguindo, quando Plutão pretende descer aos Infernos com a deusa, Cíane, uma ninfa do rio, tenta impedi-lo e acaba por ofendê-lo ao dizer que ele não deveria raptá-la por estar numa posição de inferioridade em relação à Ceres; sua atitude leva o deus a metamorfoseá-la em uma fonte de água da Sicília. A menção às ninfas ao longo da narrativa pode ser vista como uma forma de o poeta situar-nos geograficamente – técnica utilizada ao longo de toda a obra.

Então, como Prosérpina havia gritado pedindo socorro, Ceres vai escutar e começar a procurá-la incessantemente, e assim é narrada toda sua fraqueza, pois ela se priva tanto do néctar quanto da ambrosia enquanto está em busca da filha, tornando-se desnutrida. Nesse momento, notamos a primeira consequência que se reflete na natureza, pois a umidade de antes (v. 390) não existe mais.

Após ter errado por todos os cantos existentes, a deusa volta à Sicília, onde tudo havia começado, e vai até a fonte em que Cíane havia se transformado. Como a ninfa não pode mais falar, mas quer muito explicar o que houve, faz com que o cinto de Prosérpina emerja à superfície para que a mãe reconheça que ela fora raptada, e assim ocorre. Ao entender o dolo cometido, Ceres começa a descabelar-se e destruir os arados da terra, imprecando todos os cantos do mundo e dizendo que nada nem ninguém continua digno de sua fertilidade, extirpando todo tipo de proliferação da natureza, principalmente na região Sicília:

Nescit adhuc ubi sit; terras tamen increpat omnes
ingratasque uocat nec frugum munere dignas,
trinacriam ante alias, in qua uestigia damni
repperit. ergo illic saeua uertentia glaebas
fregit aratra manu pariliq̄ue irata colonos
ruricolasque boues leto dedit arauaque iussit
fallere depositum uitiataque semina fecit.

Até então desconhece onde esteja; no entanto increpa todas as terras e chama ingratas, nem da dádiva dos grãos dignas,
Antes de outras, a Trinácia, onde descobriu vestígios do rapto.
Logo, com a mão irada, destruiu ferozmente os arados que revolvem as terras e deu morte igual a fazendeiros e bois.
Ordenou as terras cultivadas a violar as sementes depositadas e igualmente estragou as sementes
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, V, 474-480, tradução nossa).

Tal cena figura muito bem as emoções de Ceres, as quais refletem diretamente na harmonia da natureza. Tudo de fato estava subjugado a ela, sequer se diferenciando homens e animais. Tanto é assim que o quadro seguinte traz a imagem do Caos estabelecido por ela, tornando necessária a intervenção de Júpiter como mantenedor da ordem (OVÍDIO, *Metamorfoses*, V, 481-486). Após esse momento, Aretusa entra em contato com Ceres e tenta amolecer o peito irado da deusa ao dizer que ela é mãe tanto de Prosérpina quanto da terra, como se estivesse querendo mostrar-lhe que ela não deveria punir a terra privando-a de fertilidade, mas deveria cuidar dela tanto quanto estava cuidando de Prosérpina:

*'o Toto quaesitae uirginis orbe
et frugum genetrix,, immensos siste labores,
neue tibi fidae uiolenta irascere terrae;
terra nihil meruit patuitque inuita rapinae. [...]*

'Ó mãe da virgem procurada em todo o orbe
edas searas, sustém os imensos labores,
e não enraiveça violentamente da terra fiel a ti;
a terra nada mereceu e se abriu forçada ao rapto [...]'
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, V, 489-492, tradução nossa).

Então a ninfa diz ter visto Prosérpina no golfo estígio, rio que banha os Infernos, com aparência triste, e revela ser Plutão seu raptor. Enfurecida, Ceres vai a Júpiter e suplica que ele reverta o ocorrido, utilizando o argumento de Prosérpina também ser sua filha e não merecer casar com Plutão, principalmente forçada:

*'pro' que 'meo ueni supplex tibi, Iuppiter' inquit,
'sanguine proque tuo; si nulla est gratia matris,
nata patrem moueat, neu sit tibi cura, precamur,
uilior ilius, quod nostro est edita partu.
en quaesita diu tandem mihi nata reperta est,
se reperire uocas amittere certius, aut si
scire ubi sit reperire uocas. quod rapta, feremus,
dummodo reddat eam: neque enim praedone marito
filia digna tua est, si iam mea filia non est.'*

'É por meu sangue, Júpiter, e pelo teu', disse,
'que vim suplicante a ti. Se nenhuma é a graça da mãe,

a filha comova o pai; que não seja para ti, suplico,
cuidado de menor preocupação do que ele, porque
nossa descendência é elevada.

Eis que a filha a muito procurada por mim é encontrada,
isto é, se chamas encontrar estar certo de perder
ou se chamas encontrar saber onde esteja. Que foi raptada,
sofreremos, contanto que a devolva: nem mesmo
tua filha, se já não é minha, é digna de ter por marido um ladrão
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, V, 514-522, tradução nossa).

Após a súplica, Júpiter vai dizer que não acha Plutão um genro indigno e lhe atribui o mérito de ser seu irmão, mas concorda em intervir desde que Prosérpina não tenha rompido o jejum. A questão do jejum é levantada porque, apesar de ser muito poderoso, Júpiter tinha restrições quanto ao seu poder, não podendo se impor sobre os domínios dos demais deuses e divindades. Os Infernos eram regidos, além de por Plutão, pelas Parcas⁹, e elas tinham suas próprias regras estabelecidas que não deveriam ser transgredidas; uma delas era essa: caso alguém rompesse o jejum nos Infernos, jamais poderia deixá-lo eternamente.

Sendo assim, Ceres se anima por acreditar que a filha não haveria de ter se alimentado, porém, uma vez que lá estão, Ascálafo informa que Prosérpina havia consumido sete grãos de romã, e em meio à ira por ele ter delatado sua filha, Ceres vai transformá-lo em pássaro de mau agouro.

Portanto, em vista do ocorrido, Júpiter institui um pacto entre Plutão e Ceres, de modo a não transgredir a lei das Parcas, não ferir o poder de Plutão e apaziguar, ainda que parcialmente, Ceres, fazendo com que Prosérpina passe metade do ano com a mãe, e metade com o marido:

*At medius fratrique sui maestaeque sororis
Iuppiter ex aequo uoluentem dividit annum;
nunc dea, regnorum numen commune duorum,
cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses,
vertitur extemplo facies et mentis et oris;*

Mediador do seu irmão e da sua aflita irmã,
Júpiter dividiu o ano cíclico em partes iguais;
agora a deusa, divindade comum dos dois reinos,
está com a mãe e com o marido durante o mesmo número de meses
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, V, 564-568, tradução nossa).

⁹ Divindades similares às Moiras gregas.

Ceres aceita o acordo, no entanto, sempre que está perto de sua filha descer aos Infernos, a terra começa a ficar infértil e as folhas a caírem, sinal tanto da tristeza de Ceres quanto da privação da terra em relação à germinação fornecida por Prosérpina, e uma vez que ela desce de fato ao submundo, temos a continuidade do outono e o inverno, que abre espaço à primavera quando Prosérpina volta ao seio materno.

Considerações finais

O ponto principal da pesquisa é observar a importância de Ceres em todo esse processo que envolve a separação do ano em estações, a imposição do labor aos homens e a ligação dela com o estado da natureza, buscando perceber sua figura como preceptora dos homens, mostrando que ela possibilitava o cultivo e conseqüentemente a sobrevivência humana, regendo a natureza e dispondo da fertilidade de suas terras. Nesse sentido, a organização das estações foi positiva para a humanidade, essa sucessão de climas fez com que o homem começasse a se adaptar à natureza e a desenvolver técnicas de plantio, colheita e estocagem, tornando-o capaz de se desenvolver ainda em outras áreas.

Também pretendemos entender o caráter etiológico das *Metamorfoses*, onde o mito funciona como explicação da causa das coisas, trazendo o mito do rapto de Prosérpina como explicação etiológica para que Júpiter tenha encerrado a perpetuidade da primavera na transição das raças de Ouro e Prata, e buscamos analisar como se faz importante que ocorra uma desordem para que a ordem se restabeleça e se configure de maneira diferente, proporcionando uma evolução constante do cosmos, onde a presença de Júpiter como mantenedor de tudo isso é crucial.

Este mito, então, explicita, além de todas as importâncias de Ceres para a sociedade e para a subsistência humana, que foram citadas do decorrer do texto, as características primordiais de Júpiter, pois ele é visto novamente como o mantenedor da ordem. As ações que Plutão cometeu sob a influência do Cupido e tudo o que Ceres causou à natureza trouxeram de volta a desordem cósmica que Júpiter impôs após a Titanomaquia. Sua menção por Calíope no primeiro momento se faz imprescindível para figurar que desde os primórdios a característica fundamental de Júpiter é a de estabelecer e manter a ordem, fazendo com que percebamos que toda a resolução deste mito nada mais é do que ele, mais uma vez, exercendo este papel crucial para a existência da vida.

Se os cultos a Ceres são vitais por sua capacidade de privar o homem e os animais de alimentos através da infertilidade das lavouras, os cultos a Júpiter se tornam essenciais por causa da necessidade de que ele esteja sempre cuidando da conservação da ordem da natureza. Assim, percebemos como a cooperação entre dois deuses tão venerados pelos Romanos contribuiu para a reorganização cósmica.

Referências

- AVELLAR, J. B. C. de. Linguagem, trabalho e cultura: imagens do *labor* nos livros I e III das “Geórgicas” de Virgílio. **Cadernos Cespuc**, n. 25, 2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/11117>. Acesso em: 21 jul. 2020.
- BEARD, M. **SPQR: uma história da Roma Antiga**. 2. ed. São Paulo: Crítica, 2020.
- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. v. 1. 26. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.
- CAMPBELL, J. **As transformações do mito através do tempo**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. 4. ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2018.
- FUNARI, P. P. **Grécia e Roma**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2000.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução Domingos Lucas Dias. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- RUTHVEN, K. K. **O mito**. Tradução Esther Eva Horivitz. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VIANA, L. M. Q. Vicissitudes da natureza: as ações de Ceres que favorecem a reorganização do cosmos, livro V das *Metamorfoses* de Ovídio. **Mosaico**, v. 18, n. 1, p. 198-219, 2019.
- VIANA, L. M. Q. **Interculturalidade e tradição: as acepções de Vênus e Afrodite no *Pervigilium Veneris***. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Clássicas) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.
- VIANA, L. M. Q.; COSTRINO, A. Castidade, poesia e declamação: comentários ao excerto 6,8 das controvérsias de Sêneca, o Velho. **Letras Escreve**, v. 10, n. 2, p. 97-110, 2020.

**Literatura em *podcast*:
a adaptação da obra
A Eneida, de Virgílio,
para o audiodrama**

Isadora Lima Ramalho

Introdução

Das adaptações da obra virgiliana se destacam *Le aventure di Enea* (1974) de Franco Rossi e *La leggenda di Enea* (1962) de Giorgio Venturini. A primeira adaptação, de Rossi, foi realizada numa época em que estavam em voga produções de caráter histórico, nacionalista e literário. Por isso, de acordo com Rodrigues (2019), havia uma preocupação em “reclamar” a origem italiana do poema épico, existindo ligações entre evidências histórico-arqueológicas e a narrativa em questão. Enquanto a segunda produção pertencia ao gênero *Western*. Sendo assim, Enéias, o protagonista, foi interpretado pelo ator americano Steve Reeves que, “quieto e reservado, contrastava com o revanchismo político que sucedeu a Primeira Guerra Mundial” (POMEROY, 2017).

Além disso, o rádio promovia o acesso indireto à literatura ao tornar audível a voz dos personagens e suas ambiências emocionais, o que de certa forma trazia o texto literário para perto do cotidiano dos potenciais futuros leitores (REIS, 2018).

Dessa forma, este texto tem como objetivo analisar o primeiro capítulo da radionovela *A Eneida é uma fanfic* e mostrar a diferença entre as duas recepções (visual e auditiva). Vale ressaltar que, quando se fala de tradução intersemiótica, não é apenas a transmutação de um conteúdo de um meio de expressão para outro. Existem outros fatores que devem ser levados em consideração, como o gênero (épico e radiofônico), e o contexto sociocultural no qual as obras estão inseridas. Este estudo tem como base as teorias da tradução intersemiótica como de Stam (2000), Plaza (1987), além de teorias voltadas para a dramaturgia e linguagem radiofônica como Vicente (2018) e Ferrareto (2014).

1 A tradução intersemiótica

Antes da análise acerca da versão radiofônica da epopeia de Virgílio, é importante definir ou esclarecer o que poderia ser “fidelidade” dentro de uma adaptação. Para Stam (2000), o uso da palavra “fidelidade” é problemática e pode ser questionado a partir do momento em que a adaptação e a obra fonte pertencem a meios distintos, ou seja, são linguagens diferentes e são formas diferentes de passar uma mensagem. Além disso, essa palavra denota uma ideia de hierarquia que não deve existir a partir do momento que adotamos o ponto de vista anteriormente exposto. Dessa forma, de acordo com Stam, uma adaptação pode ser vista como um diálogo entre textos. Assim, esse dialogismo refere-se a abertas possibilidades geradas por práticas discursivas em uma cultura. Deste modo, de acordo com Balogh (2018), como se trata de dois textos estéticos, a coesão entre esse conteúdo permite o trânsito textual e, ao mesmo tempo, uma expressão diversa que o atualiza. Isso abre espaço para a criação de um

novo produto. Em Plaza (2003), a hibridização ou o encontro de dois ou mais meios constitui um momento de revelação do qual nasce uma forma nova.

A partir deste ponto, pode-se considerar que a leitura de um texto (que é algo pessoal e, conseqüentemente, pode gerar infinitas adaptações) é influenciada pelo contexto sociocultural no qual o leitor está inserido e atua na composição/tradução de um texto de partida. Assim, uma poesia épica composta na Roma Antiga no século 19 a.C. não pode ter as mesmas referências e os mesmos objetivos de uma adaptação feita no Brasil no século XXI.

2 Da epopeia para a radiodramaturgia

2.1 O gênero épico

Em resumo, a *Eneida* conta o mito da formação de Roma, e conseqüentemente do povo romano. Enéias, após ver Troia, a sua cidade natal, ser destruída, recebe uma missão dada pelo destino: chegar à Itália e fundar a “Nova Troia”. Para Fuhrmann (1985, p. 91, grifo e tradução nossos¹⁰), a poesia épica apresenta as seguintes características:

A poesia épica greco-romana evidencia, além das formas básicas elementais da narração (relato, descrição, cena, discurso pessoal), uma série de convenções e tipos de exposição que são especialmente característicos da mesma. Sua característica fundamental é que os acontecimentos terrenos sejam sempre ultrapassados por uma ação divina. Por isso, a epopeia pode ser definida como um gênero literário que abarca as ações divinas, heroicas e humanas. Os relatos épicos de combates se dividem em lutas individuais, nas quais são expostas as façanhas de um herói, e lutas grupais, nas quais se misturam entre si as pelejas de vários campeões.

Dessa forma, além de colocar em evidência “fatos heróicos vividos por personagens humanos excepcionais, manipulados, de certa maneira, pelo poder dos deuses” (CARDOSO, 2011, p. 6), a epopeia veio com a necessidade de fixar as histórias que foram passadas de geração em geração. Com o advento da escrita, essas narrativas foram imortalizadas em versos.

A épica, entretanto, está presente em quase todas as culturas. Raros são os povos que não têm suas histórias, que não cultuam seus heróis e não procuram preservar a lembrança dos fatos que viveram. O registro desses fatos só foi possível, até bem pouco tempo, pela palavra. Como, porém, a palavra oral se desgasta e se corrompe com frequência, tornou-se necessário o encontro de formas que lhe garantissem afixação. A escrita só apareceu tardiamente entre as civilizações; o meio encontrado para fixar a narrativa foi, então, o verso. Fechado em sua rigidez, memorizável

¹⁰ No original: “La poesía épica greco-romana evidencia, por encima de las formas básicas elementales de la narración (relato, descripción, escena, discurso personal), una serie de convenciones y de tipos de exposición que son especialmente característicos de la misma. Pertenece a sus rasgos fundamentales el que los acontecimientos terrenos sean siempre sobrepasados por una acción divina. Por ello pudo ser definida la epopeya como un género literario que abarca las acciones divinas, heroicas y humanas. Los relatos épicos de combates se dividen en luchas individuales, en las que se exponen las gestas de un héroe, y combates en cadena en los que se enlazan entre sí las peleas de varios campeones”.

com facilidade graças ao ritmo melódico de que se constitui e aos recursos mnemônicos de que se vale, o verso assegura sua própria permanência e sua quase total imutabilidade. (CARDOSO, 2011, p. 6).

Por fim, era através da literatura que, segundo Cardoso, as crianças tinham as primeiras noções de história, geografia, ética, mitologia e religião. Para Fuhrmann (1985, p. 91), o poema épico se converteu em um meio de auto manifestação nacional. Costa (2017) diz que, segundo Bakhtin, a epopeia possui três características: o passado nacional épico (origem dos romanos), a lenda nacional (Enéias) e a história sendo retratada isoladamente do tempo do escritor.

Vale frisar que a epopeia representava uma espécie de campanha política do imperador Augusto, pois, segundo Costa (2017), ao escrever sobre a história de Enéias, Virgílio escreveria, também, sobre o *princeps* romano que se autoproclamava descendente do príncipe troiano. Em Pires (2016), a *Eneida* fazia parte de um contexto cultural cujo objetivo era promover uma produção literária equivalente à grega. Além do mais, havia uma necessidade do governo Augustano de redefinir a identidade de Roma perante o mundo. Vale ressaltar que a incorporação da produção literária ou de qualquer elemento cultural estrangeiro fazia parte da dominação do Império Romano. Assim, Fuhrmann afirma que os romanos incorporaram gêneros da literatura grega que tinham destaque na vida social, como a tragédia e a comédia.

2.2 O radiodrama

Assim como a poesia épica, a dramaturgia também apresenta, desde as radionovelas, uma importante função social. Da mesma maneira que a *Eneida* era uma campanha política do imperador Augusto e transmitia os valores morais e filosóficos vigentes da época, como o estoicismo, as radionovelas não apenas entretinham o público, como também retratavam os interesses das classes dominantes.

[...] entre os protagonistas masculinos, eram predominantes os empresários e profissionais liberais, enquanto grande parte das “protagonistas femininas está na categoria ‘sem ocupação definida’, fato compreensível, pois, na maioria das vezes, essa posição é ocupada pelas personagens jovens, que são cuidadas por seus pais. Não é comum que o romance principal se passe com personagens de meia-idade ou mais velhos. (CALABRE, 2006, p. 156).

Fica patente, deste modo, o protagonismo das classes dominantes e a posição submissa da mulher, o que coincide com as afirmações de Goldfeder acerca da função dos programas como sendo de reforçar o sistema de valores vigente (VICENTE, 2018). Entretanto, houve uma atualização na estrutura do conteúdo da dramaturgia, ainda nas radionovelas na década de 50. De acordo com Vicente (2018), o autor Dias Gomes passou a incorporar elementos da cultura popular em suas produções. Além disso, classes sociais que até então passavam despercebidas

nas histórias ganharam protagonismo como mendigos, camponeses e desempregados, fora as novas ambientações que mostravam uma vida mais realista longe das luxuosas “mansões”. Deste modo, para Severo (2017), a marca distintiva da telenovela brasileira é a inserção de cenas de modo explícito e pedagógico.

Quanto à estrutura do roteiro, onde desenvolve-se a jornada do herói, os protagonistas devem desempenhar provações físicas e espirituais semelhantes para adquirirem complexidade e motivação (JENKINGS, 2015). Ademais, o roteiro pode conter subtramas que se cruzam dando dinamicidade à história.

A estrutura do melodrama é simples, bipolar, com personagens opostos – entre vício e virtude –, alternando momentos de extremo desespero e desolação com momentos de serenidade e euforia. O enredo geralmente apresenta elasticidade na trama, cujo traço principal é a surpresa (o clímax) e os temas frequentemente entrelaçados de reparação, justiça e busca pela realização. (REIS, 2013, p. 42).

Para atribuir uma maior dinamicidade à radionovela, foram compactados no primeiro capítulo os três primeiros livros da *Eneida*, sendo retirados trechos que faziam referências a outras obras anteriores, como a *Odisseia* (visto que alguns ouvintes podiam desconhecer) e trechos que faziam referências a fatos, pessoas e lugares que poderiam atrapalhar a fluidez da experiência. Além disso, algo comum na adaptação de obras literárias para o audiovisual é a criação de uma espécie de maniqueísmo, isto é, são explorados apenas os aspectos bons dos protagonistas (virtudes), como o herói Enéias, e os aspectos ruins dos vilões (vícios), a deusa Juno, que tem o papel de impedir a sua chegada na Itália e o triunfo dos troianos no Lácio. Por fim, uma observação importante é que o público-alvo influencia a maneira como ocorre essa construção de roteiro, que será abordado no tópico a seguir.

3 Análise da radionovela

A radionovela *A Eneida* é uma *fanfic* está voltada, sobretudo, para um público jovem que ainda não teve acesso à obra literária; isso justifica algumas decisões que foram tomadas no momento da elaboração do roteiro. Assim, neste tópico, serão analisados os sistemas expressivos (narração, música, efeito sonoro) e a composição da história, mais precisamente a construção do protagonista Enéias.

3.1 Sistemas expressivos

Os sistemas expressivos dão o caráter sensorial à radionovela e fazem o público imergir na história. A música, a narração, os efeitos sonoros e, até mesmo, o silêncio podem comunicar

uma mensagem. Começando pela narração, ou a palavra radiofônica, que pode ser definida como “uma integração entre o texto escrito e oral com um tratamento sonoro pela voz no que se refere à intensidade, ao volume, ao intervalo e ao ritmo” (REIS, 2013). Para Ferrareto (2014), a narração não pode ter linguagem coloquial ou jargões, por exemplo; deve ser clara e objetiva para que o ouvinte não tenha dúvidas da informação recebida. Entretanto, como a *Eneida* é uma *fanfic* é voltada para o público jovem e possui um tom humorístico, coube a escolha de expressões de uso popular.

Quadro 1. A Guerra de Troia

Texto Literário	Radionovela
<p>Narrá-los vou. Repulsos, quebrantados Pós tantos anos de fatais reveses [...] Próspera à sombra do priâmetro cetro; Hoje ermo porto, às quilha mal seguro: Numa abra ali se escondem. Nós os cremos Velejando na rota de Micenas. Teúcria do largo nojo enfim respira: (<i>Eneida</i>. II, v.15- 30)</p>	<p>[Cena 11] Narradora: Talarico: uma pessoa amável, rápida, prática e objetiva. Talarico é aquele que tenta conquistar uma pessoa comprometida. Pois é... em pensar que essa história toda começou com uma talaricagem. Exatamente, queridos ouvintes. Páris, o príncipe de Tróia, achou que seria uma boa ideia talaricar Menelau, o rei de Esparta e deu no que deu: os gregos declararam guerra à pátria de Enéias. E depois de 10 anos de guerra, houve uma sensação de paz. Os pobres troianos, aliviados com o fim da batalha, contemplavam um grande cavalo de madeira, que o exército de Ulisses teria “deixado” diante dos portões. “Deixado” entre aspas né? Porque nós sabemos muito bem que os gregos estavam escondidos lá dentro. Ah, gente, não existe <i>spoiler</i> de obra antiga, existe informação não repassada, é diferente. Bom, o que interessa é que Lacoonte, o sacerdote de Apolo, já estava suspeitando de tudo.</p> <p style="text-align: right;">(<i>A Eneida é uma fanfic</i>, p. 7)</p>

No texto literário, esse trecho pertence ao Livro II, enquanto na radionovela já aparece no primeiro capítulo. Esse extrato mostra as consequências da Guerra de Troia para os troianos e de que maneira o território foi destruído. Existem três aspectos que podem ser destacados. O primeiro é que na obra fonte, o Livro II é inteiramente narrado pelo protagonista Enéias; por outro lado, na obra radiofônica a figura do narrador se mantém. Em segundo lugar, visto que a *Eneida* faz uma referência aos acontecimentos da *Ilíada* de Homero, deve ser levado em consideração que uma parte do público não conhece esse cânone, logo existiu uma necessidade de resumir a obra Homérica e ao mesmo tempo explicar o porquê de Enéias e seus companheiros estarem refugiados. Por último, como foi dito anteriormente, há a presença da linguagem coloquial, como a palavra “talarico”. Por conta da escolha do público alvo e do tom humorístico da radionovela, houve essa liberdade.

A música também é considerada um sistema expressivo, para Silva (2007) aquilo que cria o “clima emocional” ou a “atmosfera sonora” nas narrativas é denominado “trilha sonora”. Ocorre a substituição da mimese visual e literal pelo realismo da subjetividade e pela sensualidade do pensamento (STAM, 2003).

Quadro 2. Amor à primeira vista

Texto Literário	Radionovela
<p>Mal acabava, a nuvem circunfusa Se rompe e funde nos delgados ares. Um deus na espalda e vulto, à claridade Resplende Enéias; que num sopro a Deusa Ao filho a cabeleira em fulgor banha [...] Da presença do herói pasma a Fenisa, Tal sucesso a comove [...] (<i>Eneida</i>. I, v. 615- 646)</p>	<p>Narradora: Enéias, emocionado com tais palavras, resolve sair da névoa que o cobria. (música do casal) Dido, ao ver sua imagem resplandecente de luz e seus cabelos magníficos como da deusa Vênus, achou que estava diante de um deus. É ouvinte, vai rolar e não é pouco</p> <p style="text-align: right;">(<i>A Eneida é uma fanfic</i>, p. 6)</p>

Os trechos acima mostram como o casal protagonista da primeira parte da *Eneida* se vê pela primeira vez. Na obra literária, Dido fica impressionada com o herói, ficando pasma diante de sua presença e dando indícios de que a atração teria se iniciado nesse ponto. Na adaptação, a presença da música romântica já sugere o despertar do sentimento, fazendo com que o ouvinte intua o vindouro romance, antes mesmo da confirmação dada pela narração.

3.2 Narrativa dramática

O roteiro foi escrito a partir de dois tipos de espectadores: os espectadores em tempo real, que estão tendo contato com o texto pela primeira vez e que precisam encontrar suspense e satisfação em cada um dos episódios, e os navegantes, os quais já leram a obra literária e têm o prazer em acompanhar as conexões entre as diferentes partes da história e os diversos arranjos do mesmo material (JENKINS, 2015). Vale destacar que a composição de um roteiro adaptado leva em consideração não só o público-alvo (no caso, um público mais jovem, como adolescentes), mas também o contexto sócio-histórico no qual o tradutor/adaptador está inserido. Dessa maneira, segundo Severo (2017), o roteiro precisa apresentar verossimilhança, iconização e o receptor precisa se sentir representado.

Quadro 3. A morte de Anquises

Texto Literário	Radionovela
<p>Ah! Perco o genitor, na angústia e penas Meu só conforto: a mim desconsolado Ai! Tu, de riscos mil vamente ileso, Aqui, ótimo pai, tu me abandonas. Tais lutos, augurando Heleno horrores, Não mos predisse, nem a infausta Harpia Eis o último trabalho, eis a baliza De navegações longas. Deste porto (<i>Eneida</i>. III, v. 739-745)</p>	<p>Anquises: Ô meu filho, bem que Cassandra já anunciava o que iria nos acontecer. Enéias: Não fale mais nada, descanse. Pedi para Palinuro parar no porto mais próximo para procurarmos um médico. Anquises: Não há mais tempo. Aquele Profetisa, do templo de Apolo, falou que meus dias estavam no fim. E não é que o desgraçado acertou? Enéias: Pai, estamos perto da Itália.... falta tão pouco. Eu quero o senhor do meu lado quando chegarmos lá, quando construirmos as primeiras casas... Quando Ascânio crescer. Anquises: Quem disse que não estarei? Sempre vou acompanhar os seus passos. Enéias: Estamos chegando no porto. O senhor não vai morrer.... Eu não quero perder mais ninguém. Anquises: Enéias, seja forte. Escute minhas palavras: Seja o líder que esses homens precisam e lembre-se de uma coisa: o seu destino é onde o seu coração estiver. <p style="text-align: right;">(<i>A Eneida é uma fanfic</i>, p. 16)</p> </p>

Quadro 4. A morte de Creúsa

Texto Literário	Radionovela
<p>Ei-la afável me alenta e assim me acalma: “Que vale a dor sobeja, ó doce esposo? Sem nume isto não é: levar Creúsa Te veda o fado, o regedor sublime Do Olimpo o não consente. Em longo exílio Tens de arar vasto pego até a Hespéria [...] Um reino ali te espera e uma princesa. Nem eu, dardânia e de Vênus nora, Irei servir as téssalas altivas, Nem dolopeias damas: cá me impede A grande mãe Cibele. Adeus, Eneias; Todo na prenda nossa o amor emprega”. (<i>Eneida</i>. II, v. 808-825)</p>	<p>Creúsa: Não precisa mais me procurar. Infelizmente, não pertenco mais a esta terra. Enéias: O quê? Mas... Creúsa: Não se preocupe, não sofri. Minha sogra não permitiu. Agora vá! Você deve ficar exilado por um tempo. Além do mar, você terá riquezas... e uma rainha te espera. Enéias: O que eu fiz? A culpa foi minha! Eu devia ter te protegido, devia ter prestado atenção em você. Creúsa: Você não tem culpa de nada, meu querido, você só me deu alegrias. Você precisa ir agora! Não chore mais por mim. Enéias: Eu sinto tanto. O que vai ser do nosso filho? O que vai ser de mim? Creúsa: Vocês são os homens mais fortes que eu conheço. E agora, adeus, diga para o nosso filho que sempre o amarei. Enéias: Creúsa... Nããão! <p style="text-align: right;">(<i>A Eneida é uma fanfic</i>, p. 12)</p> </p>

Um exemplo disso é a construção do Enéias, protagonista da narrativa. Na obra fonte, Virgílio lhe atribuiu a função de carregar consigo as marcas de comportamento ideal do homem romano (PIRES, 2019). Aliás, não só o Enéias, os personagens da obra eram utilizados como símbolo de virtuosidade e inspiração para os leitores. De acordo com Souza (2015), Dido e Enéias representam Cleópatra e Augusto. Enquanto a primeira é o símbolo da rainha estrangeira, extravagante e que perece por conta da loucura de amor, o segundo resiste à tentação mantendo sua virtude e espírito forte, preceitos do estoicismo, que estava em voga.

Entretanto, o Enéias do drama radiofônico apresenta algumas diferenças em sua construção. Nos momentos que ele perde alguém importante, como a morte da sua primeira esposa Creúsa e do seu pai Anquises, Enéias revela toda a sua vulnerabilidade (Quadros 3 e 4). Diferentemente do que ocorre na obra fonte, o protagonista da radionovela se permite sentir a paixão (o que é condenado pelo estoicismo) e luta para viver o seu amor (enfrenta até os deuses). A mensagem que fica no primeiro capítulo e que vai se confirmando ao longo da narrativa, ter sentimentos e ser vulnerável, está longe de ser uma fraqueza; ao contrário, as paixões tornam os personagens mais potentes.

Considerações finais

A partir do que foi analisado, percebe-se que é possível adaptar uma obra literária que marcou o período imperial da Roma antiga, para o formato de *podcast*. Assim, a poesia épica e a dramaturgia funcionam como uma espécie de conto de fadas, sendo criadas para envolver o público, com a estrutura da literatura oral, e apresentando sucesso popular. Entretanto, a epopeia latina apresenta valores de uma sociedade do império augustano, isto é, que não existe mais. Destarte, a principal marca da dramaturgia é carregar valores que estejam em evidência dentro de um determinado contexto histórico-cultural. A partir deste ponto, é perceptível que *A Eneida é uma fanfic* apresenta alterações não só na composição dos personagens, como também na forma de contar a narrativa.

Vale a pena frisar que uma obra literária e uma radionovela são vinculados através de meios de expressão diferentes, sendo problemático falar sobre “fidelidade” de uma adaptação com um conteúdo sendo narrado com ferramentas distintas. Assim, é possível falar em autoria da adaptação.

Por fim, o projeto da radionovela possui uma importância pedagógica, pois não só promove a leitura da obra *A Eneida*, como também pode difundir a literatura latina nas escolas, por exemplo, e em todos os lugares que o cânone ainda não tenha alcançado, tornando-o popular.

Referências

- BALOGH, A. M. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao Cinema e à Tv. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2018.
- CALABRE, L. **O rádio na sintonia do tempo**: radionovelas e cotidiano (1940-1946). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.
- CARDOSO, Z. A. **A Literatura Latina**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FERRARETO, L. **Rádio**: Teoria e Prática. Editora Summus. São Paulo, 2014.
- FUHRMANN, M. **A Literatura Latina**. Tradução Rafael de la Vega. Madrid: Gredos, 1985.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2015.
- POMEROY, A. **A companion to ancient Greece and Rome on screen**. Massachussets: John Willey & Sons In., 2017.
- PIRES, T. de A. L. C. A construção moral do herói Enéias como exemplum de vir *romanus* na Roma Augustana. **Revista Cantareira**, n. 24, p. 28-38, 2019.
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- REIS, D. D. S. Da tradução intersemiótica: Claude Gueux de Victor Hugo no rádio. **Revista Ecos**, Mato Grosso, v. 15, n. 2, p. 33-52, jul. 2013.
- REIS, D. D. S. A literatura no rádio e na televisão: traduções intersemióticas na América Latina. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, [s.l.], v. 57, n. 1, p. 49-70, abr. 2018.
- RODRIGUES, N. S. Eneias no cinema. **Revista Ágora: Estudos Clássicos em Debate**, Aveiro, v. 1, n. 21, p. 339-359, 01 abr. 2019.
- SEVERO, S. D. **Análise semiótica do roteiro da telenovela Cheias de Charme**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2017.
- SOUSA, F. E. O. **“Crudeli Funere” e Baco na obra de Virgílio**: elos de Júlio César, M. Antônio, Cleópatra e Otaviano. Apresentado em 2015. Coimbra, 2015.
- STAM, R. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, R.; RAEGO, A. (ed.). **Literature and film**: a guide to the theory and practice of film adaptation. New York: Blackwell Publishing, 2005.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Editora Papirus, 2003.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogs of adaptation. *In*: NAREMORE, J. (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University, 2000.

VICENTE, E. Rádio Novo. **Rumores**, [s.l.], v. 12, n. 24, p. 173-191, 20 dez. 2018. Universidade de Sao Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA), São Paulo, 2018.

Sobre *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri

Cícero Émerson do Nascimento Cardoso

Introdução

Este texto discorre sobre *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, com ênfase em dois pontos: 1) observação de aspectos estruturantes da obra e 2) reflexão acerca da sistematização de valores da tradição judaico-cristã em harmonia com valores da Antiguidade Clássica.

Nossa proposta, desse modo, é apresentar, de forma panorâmica, o *Inferno*, que constitui a primeira parte da obra, e realizar, em seguida, leitura crítica do *Canto XXVI*.

Sendo uma obra das mais significativas da literatura ocidental, *A Divina Comédia* é um monumento de erudição seja no plano linguístico, seja no plano literário. Trazê-la à tona é sempre um desafio e, ao mesmo tempo, algo instigante. Estamos na perspectiva de uma produção artístico-literária que reúne a ideologia cristã, impregnada de perspectivas do medieval, aos aspectos constitutivos da Antiguidade Clássica. Além disso, compreender essa obra em suas especificidades é ter acesso a um texto que concentra amplas possibilidades polissêmicas, dados os diversos componentes configuradores dessa obra seja na forma, seja no conteúdo.

Para nossa reflexão, recorreremos a autores que debatem essa obra em linhas diversas. Enquanto Otto Maria Carpeaux (2016) a considera, equivocadamente, uma narrativa sem ação, Erich Auerbach (2004) afirma o contrário e desenvolve uma análise notável sobre um dos *Cantos* do *Inferno*. No plano da forma, György Lukács (2000) a vislumbra como uma obra que representa uma transição entre a epopeia e o romance. No plano linguístico, Urbano Zilles (1988) afirma que ela, ao reunir o mundo antigo à ideologia medieval, estabelece um reavivamento dos valores greco-latinos.

Neste capítulo, apontamos caminhos de reflexão que nos possibilitam compreender algumas especificidades dessa obra singular de nossa literatura ocidental. Para isso, observamos os componentes que a estruturam enquanto texto, isto é, recorreremos à análise textual, ainda que de modo sucinto, de um dos *Cantos*.

I Da estrutura, do enredo e da ação

Escrita entre 1307 e 1321, de acordo com Helder da Rocha (1999), a *Comédia* de Dante (1265–1321), que é intitulada *A Divina Comédia* somente após Giovanni Boccaccio (1313–1375) a denominá-la assim, apresenta um narrador autodiegético que descreve sua jornada pelo mundo dos mortos. Ele atravessa, na companhia do poeta clássico Virgílio, três espaços: o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*. Essa jornada é contada por meio de tercetos que apresentam

versos decassílabos e dispõem de um tipo de rima criada por Dante – a *terza rima*¹¹. No final de cada *Canto*, no entanto, o poeta acrescenta um verso estabelecendo, assim, um quarteto.

Esse poema dispõe de 100 *Cantos* que estão distribuídos da seguinte forma: 1) 33 *Cantos* no *Inferno* (com acréscimo de um *Canto* introdutório), 2) 33 *Cantos* no *Purgatório* e 3) 33 *Cantos* no *Paraíso*. Há uma recorrência do algarismo três e seus múltiplos, sendo o nove um algarismo recorrente: 1) há nove *círculos* no *Inferno*, 2) há nove *terraços* no *Purgatório* e 3) nove *Céus* e nove *círculos angélicos* no *Paraíso*.

Essa obra apresenta versos que, de acordo com Lukács (2000, p. 58-59), trazem as características da balada¹² para a epopeia. O teórico menciona, nesse sentido, que Dante transforma as baladas¹³ em cantos típicos da epopeia e, com isso, sua obra representa uma possível transição da epopeia para o romance.

Além desse teórico, que vê essa obra como significativa se pensamos a “evolução” do gênero épico, Auerbach (2004, p. 164), em estudo acerca do *Canto V*, da primeira parte do poema, afirma:

A Comédia é, entre outras coisas, um poema didático enciclopédico, no qual são apresentadas conjuntamente as ordens universais físico-cosmológica, ética e histórico-política; é, também, uma obra de arte imitativa da realidade, na qual aparecem todos os campos concebíveis da realidade: passado e presente, grandeza sublime e desprezível vulgaridade, história e lenda, tragédia e comédia, homem e paisagem; é, finalmente, a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem; Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral. [...] E todo este realismo não se movimenta dentro de uma só ação, mas numa pletera de ações que se revezam nos mais diferentes níveis de tom.

De fato, trata-se de um texto, conforme Auerbach, de amplas proporções polissêmicas. Dante, que figura para o teórico como alguém que representa a “salvação da humanidade em geral”, pode ser visto, acrescentamos, como representativo da esperança, assim como Virgílio pode representar a razão e Beatriz a fé.

A obra inicia *in medias res*, como nas epopeias clássicas, isto é, Dante está perdido numa “selva escura” quando o encontramos no texto e, em seguida, por intermédio de Beatriz, ele se encontra com o poeta clássico Virgílio, que o auxilia a sair da selva e o conduz por uma longa

11 Segundo Azevedo (1997, p. 209): “Terça rima – Tradução de *terza rima* italiana, esse termo designa o poema composto de tercetos, como Dante os dispõe na *Divina comédia*, com as rimas ABA / BCB / CDC / EDE, etc., sendo sempre a rima do meio a das extremidades do terceto seguinte, terminando o poema com um quarteto com rimas em ABAB, podendo o último verso ir isolado”.

12 José Marcos Mariani de Macedo (2000, p. 58) comenta em nota que, para Lukács: “O termo balada [...] sempre pende para o lado da epopeia, como se o gênero fosse parte integrante de uma unidade épica maior, da qual ele é capaz de figurar como fragmento”.

13 Salvatore D’Onofrio (2000, p. 100) afirma sobre a balada que: “O que distingue essa forma poemática é a confluência de três gêneros literários: o lírico, por ser expressão de sentimentos; o narrativo, porque balada é uma canção-história, contém em seu bojo uma pequena fábula; o dramático, porque a substância factual não é contada nem por um narrador onisciente nem pelo eu poemático, mas é revelada pelo diálogo entre as personagens”.

jornada. Nesta jornada, Dante deverá passar por três lugares: 1) o *Inferno*, 2) o *Purgatório* e 3) o *Paraíso*. Virgílio o acompanha apenas até o *Purgatório*, tendo em vista que ele está no Limbo (espaço localizado no *Primeiro Círculo do Inferno*), o que o impede de ir à morada de Deus.

Apesar de não saber como foi atirado em cenário tétrico e ameaçador, Dante traz em si uma meta. Diante dos inúmeros perigos que se descortinam à sua frente, ele pede a Virgílio que o auxilie a chegar à “porta de São Pedro” (*Canto I*, v. 122–136). Virgílio dispõe-se a ajudá-lo, em atendimento a uma solicitação de Beatriz, o que lhes proporciona uma viagem repleta de cenários pavorosos. Após atravessarem o *Inferno*, Dante e Virgílio seguem pelo *Purgatório*. Como Virgílio não poderia entrar no *Paraíso*, eles se despedem e somente Dante adentra o espaço celestial onde tem encontros gloriosos com os habitantes celestes.

No *Canto I*, que se caracteriza como uma espécie de introdução do poema, Virgílio elabora uma súplica que consiste nas ações que eles executarão no enredo da obra até que a meta existencial de Dante seja realizada. Como resposta, o herói pede ao poeta que o conduza ao *Paraíso*, como constatamos no trecho:

Portanto, pra teu bem, penso e externo
que tu me sigas, e eu te irei guiando.

Levar-te-ei para lugar eterno

de condenados que ouvirás bradando,
de antigas almas que verás, dolentes,
uma segunda morte em vão rogando;

e outro verás também que estão contentes
no fogo, na esperança de seguir,
quando que seja, pra as beatas gentes.

Às quais depois, se quiserás subir
alma terás mais digna do que eu:
deixar-te-ei com ela ao meu partir;

que o imperador que reina lá no Céu,
porque para a sua lei fui herege,
nega-me conduzir-te ao reino seu.

Em toda parte impera e lá ele rege,
lá é sua cidade e está seu alto foro.
Feliz aquele que ali ele elege!

E eu, a ele: “Poeta, eu te imploro,
por esse Deus que tu não conhecestes,
pra fugir deste, ou mal pior que ignoro,
que me conduzas lá aonde tu disseste.
A porta de São Pedro então verei
e aqueles que tão mestos descreveste”.

Moveu-se então, e eu o acompanhei.
(*Canto I*, v. 122-136)

A sequência de ações que constituem o enredo dessa obra está organizada da seguinte forma: 1) no *Paraíso*, Santa Luzia adverte Beatriz sobre a situação de Dante (primeira ação); 2) Beatriz sai do *Paraíso* e vai ao *Primeiro Círculo do Inferno*, onde se localiza o Limbo, pedir a Virgílio que salve Dante (segunda ação); 3) Virgílio aceita o pedido de Beatriz e promove o salvamento de Dante, que estava quase sendo devorado por uma das três feras que lhe aparecem na selva (terceira ação); 4) Virgílio conduz Dante pelo mundo dos mortos com as implicações que isto representa (quarta ação).

Carpeaux (2016, p. 8), no entanto, afirma, no prefácio da edição d’*A Divina Comédia* que utilizamos para nossa discussão, que essa obra não dispõe de ação narrativa. Para ele, essa obra “não tem ação; não tem enredo”.

Ao fazer essa consideração, nos questionamos: o que Carpeaux considera ser “ação” e “enredo”? Já Auerbach, no trecho que citamos acima, teve a preocupação de dizer que o realismo da obra de Dante “não se movimenta dentro de uma só ação, mas numa pletora de ações que se revezam nos mais diferentes níveis de tom”.

Para ampliarmos nossa discussão sobre o assunto, recorreremos ao que Lopes e Reis (1988) afirmam sobre o conceito de “ação” e “enredo”. Eles (REIS; LOPES, 1988, p. 190) dizem, de forma resumitiva, que: “Componente fundamental da estrutura da narrativa, a ação integra-se no domínio da história e remete a diversos outros conceitos que com ela se relacionam de forma mais ou menos estreita: a intriga, o tempo, a composição da história, etc.”.

Nesse sentido, conforme os autores apresentam, a ação mantém estreita relação, dentre outros pontos, com a *intriga* que, para eles, deve ser considerada, além da “sucessividade e do

consequente enquadramento temporal dos eventos”, a partir de dois aspectos: 1) “tendência para apresentar os eventos de forma encadeada”, de modo a instigar o interesse no leitor, e 2) “o fato de tais eventos se encaminharem para um *desenlace* que inviabiliza a continuação da *intriga*”. A *intriga*, nesta perspectiva, deve ser pensada a partir do seguinte: “enquadramento temporal dos eventos” que concentra: 1) eventos encadeados e 2) encaminhamento para um *desenlace*.

Lopes e Reis (1988, p. 211-212) ponderam que, “se toda *intriga* é uma *ação*, não pode simetricamente dizer-se que toda a *ação* é uma *intriga*”. Uma *intriga* cria o universo necessário para a constituição de uma *ação* por tratar-se, segundo os autores, da “organização *macroestrutural* do texto narrativo”, que se caracteriza por apresentar eventos de acordo com certas estratégias discursivas especificamente literárias.

A *ação*, para Lopes e Reis (1988, p. 190), deve ser compreendida como um processo de desenvolvimento de “eventos singulares, podendo conduzir ou não a um *desenlace* irreversível”. Para sua constituição, ela deve apresentar três itens: 1) “um (ou mais) *sujeito(s)* diversamente empenhado(s) na *ação*”, 2) “um *tempo* determinado em que ela se desenrola” e 3) “as *transformações* evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados”.

A partir dessa explanação rápida, partimos da ideia de que a afirmação de Carpeaux, apontada anteriormente, é equivocada. A *Divina Comédia*, em seu plano geral, dispõe de uma *ação* que se desenvolve de modo, inicialmente, simples: o herói, sem saber de que forma teria chegado àquele ambiente, depara-se com a necessidade de sair dele. Há a possibilidade, além disso, de chegar ao *Paraíso*, onde o espera Beatriz e, possivelmente, Deus.

Constatamos que Dante tem uma meta heroica a ser cumprida. Ele dispõe de auxílio direto e indireto, as personagens têm motivações e há mudança de planos no interior da narrativa. Trata-se, em suma, de uma obra cujo desenrolar enredístico está atrelado ao deslocamento do herói que age para que sua travessia se desenvolva sem muitas interferências – o que se mostra impossível de acontecer. A cada descoberta de um novo *Círculo* renova-se a incerteza do que poderá ser vislumbrado à frente.

Na linha do que Auerbach propõe, pensamos ser pertinente considerar as *ações* que se desdobram em cada espaço por onde Dante e Virgílio passam. Cada *Círculo*, ou *Terraço* ou *Céu* traz personagens que vivem suas respectivas *ações*, seja no plano do acontecimento que se descortina diante dos viajantes, seja no plano das lembranças que essas personagens trazem de suas vidas na terra.

Dentre as narrativas que localizamos no passeio de Dante pelo *Inferno*, faremos uma breve explanação sobre a que é apresentada no *Canto XXVI*. Antes de remetermo-nos a ela, porém, apresentamos um quadro resumitivo do espaço que constitui a primeira parte do livro.

2 Dante desce aos infernos

A viagem de Dante e Virgílio tem início na *Selva*, como já mencionamos, quando eles se encontram pela primeira vez. Ainda nesse local, Dante tem que lidar com três feras que apresentam sentidos alegóricos. O mundo e suas vicissitudes incitam o homem ao pecado. Desse modo, cabe a ele não sucumbir à incontinência (a *onça*), à violência (o *leão*) e à fraude (a *loba*). Em seguida, vem a lição bíblica vinculada à ideia de que Deus vomita os mornos, quando o herói e seu companheiro entram no *Vestíbulo*.

Após o *Vestíbulo*, primeiro cenário dentre os muitos que surgem para causar impacto em Dante e, conseqüentemente, no leitor, vêm o *Rio Aqueronte* e o *Primeiro Círculo*, no qual localizamos o *Limbo* — e seguem-se a este outros oito *Círculos* (o *Inferno* dispõe de *Nove Círculos* ao todo), cada um mais aterrador do que o outro.

Mauro (2016, p. 29) comenta que: “O Inferno [...] é constituído por uma imensa cratera escavada nas profundezas do globo terrestre na queda do corpo do anjo rebelde expulso do Paraíso”. Helder da Rocha elabora uma ilustração que nos possibilita constatar, imagetivamente, como se dá essa cratera e onde ela se localiza em relação aos demais espaços percorridos por Dante.

Figura 1. Mapa da Terra mostrando o Inferno e Purgatório

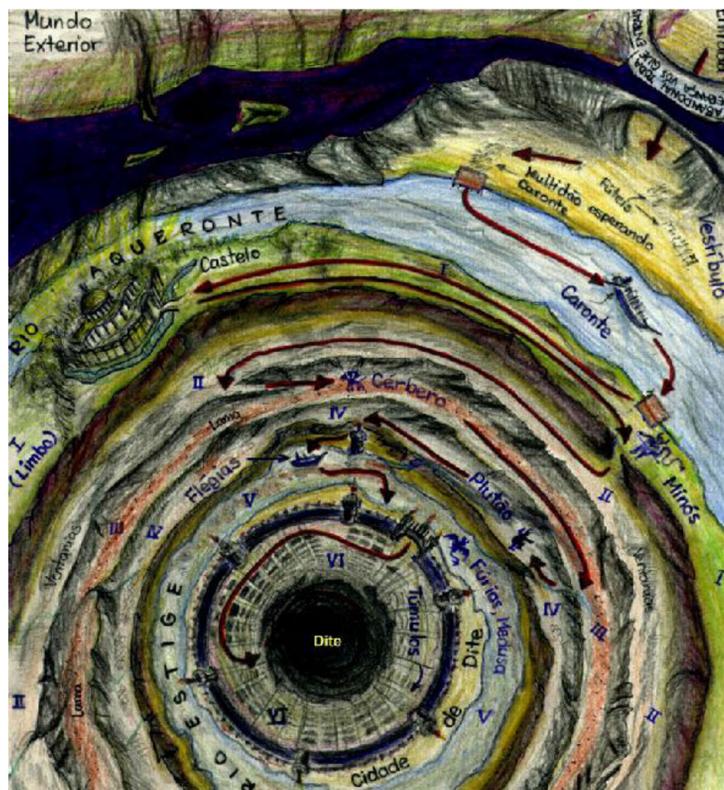


Fonte: <https://www.stelle.com.br/pt/inferno/mapa5.html>

Com maior detalhamento, Helder da Rocha nos apresenta o *Inferno*, desde o Mundo Exterior até o centro da Terra, local em que Lúcifer reina. Sobre a cratera que constitui o *Inferno*, Mauro

(2016, p. 29) comenta: “Começa nas proximidades da ‘selva selvagem’ essa ampla cratera e vai se afinando até o centro da Terra onde se encontra o próprio Lúcifer que aí tem o encargo de Rei do Inferno”.

Figura 2. Mapa do Inferno superior



Fonte: <https://www.stelle.com.br/pt/inferno/mapa1.html>

Na sequência, elaboramos um quadro panorâmico que nos possibilita compreender, didaticamente, como se dá a estrutura do *Inferno*. Apresentamos também a imagem *O Abismo do Inferno*, de Botticelli, para em seguida explanarmos a disposição dos componentes que constituem a primeira parte da obra de Dante.

Figura 3. O Abismo do Inferno



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8Y33WK-Sandro-Botticelli-o-abismo-do-inferno>

Quadro 1. Uma panorâmica do Inferno

Introdução		
A Selva		
Onça (incontinência)	Leão (violência)	Loba (fraude)
O Monte (Sol = Graça Divina)		
Inscrição no Portal do Inferno (“Deixai toda esperança, ó vós que entrais”.)		
Vestíbulo (Os ignavos, covardes, indecisos, mornos) (Punição: correm atrás de uma espécie de bandeira enquanto são picados por vespas e acometidos por vermes nos pés)		
I – Rio Aqueronte (O barqueiro Caronte aparece para levar as almas ao Inferno)		
INCONTINÊNCIA		
Primeiro Círculo (Limbo) (Sem batismo, sem esperança de ver Deus)		
Segundo Círculo (Luxuriosos) (Punição: os amantes são arrastados de um lado ao outro pelo vento)		
Terceiro Círculo (Gulosos) (Punição: estendidos na lama e na chuva incessante espancados por Cérbero)		
Quarto Círculo (Avarentos e Pródigos) (Punição: são divididos em grupos opostos e empurrando com os peitos nus grandes pesos, perfazem cada qual meia volta do círculo em sentidos opostos até se embaterem, para recomeçarem a meia volta do círculo)		
Quinto Círculo (Iracundos e Raivosos) (Punição: as almas ficam nuas nas lamas do Rio Estige, esmurrando-se mutuamente)		
II – Rio Estige (Pessoas furiosas e orgulhosas)		
Cidade dos domínios de Dite O Castelo de Dite (Descida para a pior parte do Inferno)		
Sexto Círculo (Heréticos) (Punição: ficam sujeitos ao fogo estando ainda em suas sepulturas)		

VIOLÊNCIA E BESTIALIDADE		
Sétimo Círculo <i>(Dispõe de Três Giros)</i>		
GIRO I <i>Violência contra o próximo</i>	GIRO II <i>Violência contra si próprio</i>	GIRO III <i>Violência contra Deus</i>
III – Rio Flegetonte <i>(Rio de Sangue Fervente)</i>		
GIRO I <i>(Tiranos e Assaltantes)</i> <i>(Punição: são mergulhados no Flegetonte, rio de sangue fervente, sob vigilância dos Centauros que atiram flechas em quem tenta levantar a cabeça)</i>		
GIRO II <i>(Suicidas e Perdulários)</i> <i>(Punição: os suicidas viram sementes que dão origem a arbustos que servem de alimento para as Harpias e os perdulários são perseguidos por raivosas cadelas que dilaceram suas presas)</i>		
GIRO III <i>(Blasfemos = supinos ao chão = deitados de costas)</i> <i>(Usurários = sentados)</i> <i>(Sodomitas = caminhando continuamente)</i> <i>(Punição: as almas estão em um areão ardente atravessado por um riacho de águas vermelhas e ferventes, e chovem chispas de fogo sobre elas)</i>		
FRAUDE SIMPLES		
Oitavo Círculo Malebolge <i>(Dispõe de Dez Valas)</i> <i>(Gerião é um monstro que vigia os fraudulentos)</i>		
Vala 01 (Rufiões e Sedutores) <i>(Punição: em duas filas eles circulam eternamente pelo vale em sentido contrário enquanto são surrados sem trégua)</i>		
Vala 02 (Aduladores) <i>(Punição: estão imersos em fezes e esterco)</i>		
Vala 03 (Simoníacos) <i>(Punição: de cabeça para baixo, em estreitos buracos, apenas com as pernas para fora, recebem fogo sobre a planta dos pés)</i>		
Vala 04 (Magos e Adivinhos) <i>(Punição: têm a cabeça torcida em relação ao corpo, o que os obriga a caminhar para trás)</i>		
Vala 05 (Traficantes) <i>(Punição: são atirados em substância pegajosa fervente)</i>		

<p style="text-align: center;">Vala 06 (Hipócritas)</p> <p><i>(Punição: eles desfilam lentamente, vestidos de pesadas capas de chumbo, douradas externamente)</i></p>
<p style="text-align: center;">Vala 07 (Ladrões)</p> <p><i>(Punição: vala cheia de serpentes de toda espécie que atacam os danados e os submetem a profundas transformações)</i></p>
<p style="text-align: center;">Vala 08 (Maus Conselheiros)</p> <p><i>(Punição: estão presos em chamas que se movem continuamente e os envolvem por inteiro)</i></p>
<p style="text-align: center;">Vala 09 (Cismáticos/Intrigantes)</p> <p><i>(Punição: são forçados a percorrer constantemente a vala e são cruelmente estraçalhados por um diabo armado de espada)</i></p>
<p style="text-align: center;">Vala 10 (Falsários)</p> <p><i>(Punição: têm o corpo coberto de sarnas, de odor apodrecido, e são quase incapazes de se movimentar)</i></p>
TRAIÇÃO
<p>Nono Círculo (Dispõe de Quatro Giros) (Lago do Cocito)</p>
<p>I – CAÍNA (Traição contra Parentes) (Punição: imersos no gelo só com a cabeça para fora) Caim (Traiu o irmão e o matou)</p>
<p>II – ANTENORA (Traição contra a Pátria) (Punição: imersos no gelo só com a cabeça para fora) Antenor (Ancião troiano que traiu seu país em favor dos gregos)</p>
<p>III – PTOLOMEIA (Traição contra Hóspedes) (Punição: imersos no gelo, mas com os rostos para cima, o que faz com que suas lágrimas congelem, impedindo-lhes a sequência do pranto) Ptolomeu (Herói bíblico, do Livro I dos Macabeus, que convida Simão e seus dois filhos e, quando eles estão embriagados, corta-lhes as cabeças)</p>
<p>IV – JUDECA (Traição contra Benfeitores) (Punição: são mastigados pelas três bocas de Lúcifer) Judas Iscariotes (Por trinta moedas de prata traiu Jesus Cristo)</p>

Fonte: Próprio autor

3 Leitura do *Canto XXVI* do inferno

Conforme foi proposto, dentre as narrativas que localizamos no passeio de Dante pelo *Inferno*, realizamos leitura da que é apresentada no *Canto XXVI*. Já sabemos que antes de alcançar sua meta heroica, que é chegar ao *Paraíso*, Dante depara-se com cenários escatológicos em sua viagem pelo *Inferno*. O herói atravessa *Círculos* nos quais flagra as punições diversas aplicadas contra as almas de seres cujos comportamentos não atenderam aos valores morais judaico-cristãos conforme a Idade Média os concebe.

Zilles (1988) menciona que a ideologia judaico-cristã, que é basilar para a configuração dessa obra, não deixa de assimilar componentes da Antiguidade Clássica. Para o autor, Dante conhece e reaviva o mundo antigo. Os mitos e os heróis gregos estão em confluência com a compreensão cristã do mundo. Nessa perspectiva, percebemos que ele retoma Aquiles e Odisseus, heróis épicos, e atira-os no *Inferno*: o primeiro está no *Segundo Círculo* (dos Luxuriosos); o segundo está no *Oitavo Círculo* (na *Oitava Vala*, a dos Maus Conselheiros).

Realizamos breve leitura, neste caso, do *Canto XXVI*. Nele, encontramos a imagem de Odisseus que, depois de ter retomado sua vida com os familiares em Ítaca, termina por empreender nova viagem e sofre um naufrágio. Ele encontra-se, após a morte, como apontamos, na *Oitava Vala*, a dos Maus Conselheiros.

No *Canto XI* da *Odisseia*, o herói desce ao Hades, o mundo dos mortos da Mitologia Grega, sob orientações da deusa Circe. No Hades, ele se encontra com Tirésias, que lhe apresenta vaticínios e dá-lhe conselhos.

O primeiro conselho consiste na ideia de que Odisseus, quando estiver na ilha da Trinácia, não poderá tocar nos bois e nas ovelhas do deus Sol, do contrário ele e sua tripulação jamais conseguiriam retornar para Ítaca. Seguindo essas recomendações, Odisseus poderia finalmente chegar em casa, mas deveria enfrentar os pretendentes de sua esposa Penélope (que o esperava fielmente desde sua ida para a Guerra de Troia).

Após reestabelecer-se em seu reino, Odisseus, segundo os vaticínios de Tirésias, deverá partir para a terra onde estão (*Canto XI*, v. 123-124): “homens que na comida não misturam sal, / nem conhecem as naus de bordas vermelhas”. Ao deparar-se com um viandante do local, Odisseus deveria oferecer (*Canto XI*, v. 130-131) “belos sacrifícios ao soberano Posêidon, / um carneiro, um touro, um javali que acasalou com porcas”, depois poderia retornar para casa e ficar tranquilo, pois morreria apenas na velhice cercado pelos seus entes queridos.

A *Odisseia* conclui com seu herói já em Ítaca, tendo lutado contra os pretendentes, sob proteção da deusa Palas-Atena. Ele luta ao lado do filho Telêmaco, alegra o pai Laertes com

sua presença e conforta sua esposa Penélope que tanto o ama. Seu reino, desse modo, está restituído.

N'A *Divina Comédia*, reencontramos Odisseus, desta feita, morto – e no *Inferno*. Ele está no *Oitavo Círculo*, na *Oitava Vala*. Herói dos mil ardis, sempre astuto e estrategista de guerra, foi Odisseus quem deu a ideia e as instruções para que o Cavalo de Troia fosse realizado. Essa armadilha foi determinante para a derrota dos troianos.

Por isso, Odisseus foi designado por Minos, guardião e distribuidor das punições do *Inferno*, para a *Vala* dos Maus Conselheiros. A punição para quem é enviado a esse lugar infernal está descrito por Dante no *Canto XXVI*:

Como o aldeão que no morro repousa
– nessa estação em que aquele que aclara
o mundo já mais tarde a face pousa,

e a mosca cede ao mosquito a seara –,
vê que de vaga-lumes se alumia
o vale onde quiçá ele colhe ou ara,

assim vi que de chamas resplendia
esse oitavo bolsão, quando chegaram
meus pés aonde o seu fundo aparecia.

E como aquele, que os ursos vingaram,
de Elias a carruagem viu partindo
quando os corcéis pro céu se levantaram,

e só podia co'os olhos ir seguindo
dele não mais do que a restante chama
como uma nuvenzinha que ia subindo,

aqui assim cada chama se movia
continuamente, pra esconder sua presa,
que é um pecador que dentro custodia.

(*Canto XXVI*, v. 193–194)

Conforme percebemos neste trecho, o narrador inicia seu relato com um símile. Ele cria a imagem de um aldeão que percebe o sol fugindo tardio (tardio porque é verão) para dar espaço

à noite. Além do símile, temos a criação de uma prosopopeia à medida que ele menciona que a mosca, inseto diurno que se vai com o pôr do sol, dá espaço para o mosquito que, por sua vez, tem hábitos noturnos. Ele menciona, também, outro inseto de hábito noturno: o vaga-lume. Este inseto aclara a noite do aldeão que deixa mais um dia de trabalho e vai para seu lar em busca de repouso.

A imagem do vaga-lume brilhando na noite, por analogia, nos possibilita compreender como se dá a cena que se mostra ao narrador na *Oitava Vala* do *Oitavo Círculo*. Nela, tudo seria escuridão se não houvesse, como vaga-lumes que clareiam a noite, chamas de fogo resplandecentes. Cada chama, no entanto, sempre em movimento, corresponde a um pecador que está sob punição: arder no fogo eternamente.

Mauro (2016, p. 194), em nota sobre a analogia que Dante constrói com base na figura da personagem bíblica Elias, afirma: “Eliseu, o profeta que chamou os ursos para vingá-lo da zombaria de uma multidão de rapazes, viu seu mestre Elias ser raptado por um carro de fogo que subiu para o céu”. As chamas que fustigam os maus conselheiros ardem como o fogo do carro de Elias, eis mais um símile que o narrador constrói. O narrador prossegue em sua tétrica descrição do cenário:

Estava eu sobre a ponte em tal surpresa
que tombei quase, não fosse a ventura
de me agarrar, da rocha, a uma aspereza.

E o meu guia, ao me ver nessa procura:
“Há um espírito”, disse, “em cada fogo,
Que se enfaixa daquilo que o tortura”.

E eu: “Mestre meu, após ouvir-te, logo
fiquei mais certo do que havia intuído
que assim fosse, e dizer-me ora te rogo

quem está nesse fogo, dividido
nas pontas, que eu creia surgir da pira
em que Etéocles foi co’o irmão ardido?”.

E ele: “Lá sofrem essa pena dura
Diomedes e Ulisses: juntamente
à pena vão como à arrostada ira:

dentro daquela chama se ressentente
o logro do cavalo, que foi porta
pra a dos romanos garbosa semente;

e lamenta-se o ardil pelo qual, morta,
Deidâmia ainda por Aquiles chora;
e por Paládio a pena se comporta”.

(*Canto XXVI*, v. 194-195)

Percebemos que Dante e Virgílio andam sobre uma ponte através da qual visualizam os pecadores que sofrem com o fogo. Depois de quase cair, Dante estabelece um diálogo com Virgílio. Ele está curioso para saber quem poderia estar nas chamas móveis, sobretudo quando vê uma chama cujo fogo está “dividido nas pontas”.

Uma nova analogia é criada, desta feita com a menção a heróis que aparecem na tragédia de Sófocles: Etéocles e Polinices, filhos de Édipo. Eles de tal modo entraram em conflito um contra o outro que acabaram por matarem-se, a ponto de que, como Mauro (2016, p. 194) observa: “Em sua pira funerária comum, até as chamas dividiram-se em duas”.

Na chama de duas pontas, sendo punidos juntos pelo mau conselho da construção do Cavalo de Troia, estão Odisseus (que na tradição latina é mencionado como Ulisses) e Diomedes (um combatente dos mais corajosos da Guerra de Troia). Eles estão lá não somente pela destruição de Troia que o engodo proporcionou, estão lá pelas consequências desse mau conselho, conforme é apontado por Mauro (2016, p. 194): “Ulisses e Diomedes, autores do logro do cavalo de Troia, do ardil que levou Aquiles para as armas abandonando Deidâmia e do furto da estátua de Palas que afiançava a inexpugnabilidade de Troia”.

Foi o Cavalo de Troia que possibilitou: 1) a destruição de Troia, 2) a violação de Cassandra, por Ajax, o Menor, no templo da deusa virgem Palas-Atena, 3) a morte de Aquiles, deixando Deidâmia abandonada e pranteando seu amado, 4) o roubo do Paládio, que correspondia a imagens sagradas, dentre elas a de Palas-Atena, que garantiam invencibilidade aos troianos etc.

Dante deseja falar com Odisseus e pede a Virgílio que lhe permita fazê-lo, ao que ele atende prontamente com a recomendação de que ele mesmo deveria tratar com Ulisses, conforme apreendemos do trecho (*Canto XXVI*, v. 73–75):

deixa a fala pra mim, que entendi bem
o que queres; porque do teu falar,
sendo gregos, talvez tenham desdém.

Percebemos, neste trecho, um traço cultural do povo grego. Qualquer outra forma de cultura, que não a grega, era considerada bárbara, portanto vulgar e inferior. Isso se manifesta, desse modo, no âmbito da língua. Tendo Virgílio provável domínio do grego, ele, e não Dante, pôde falar com Odisseus. Em meio ao diálogo que se segue, temos a narração, por parte do próprio Odisseus, do modo como tragicamente ele e seus companheiros de viagem foram mortos, provavelmente, ainda pela necessidade de vingança que o deus Posêidon guardava em si por Odisseus ter furado o olho de seu filho, o gigante Polifemo.

O diálogo inicia com a invocação de Virgílio, em tom solene, que utiliza como mecanismo de convencimento, para ouvir o relato do herói grego, da notoriedade de sua própria obra literária. Posteriormente à retórica de convencimento e ao uso de uma linguagem solene, Virgílio é incisivo e direto em sua interpelação:

“Ó vós que estais os dois numa só chama,
se de vós mereci, no meu viver,
se de vós mereci alguma fama,

os altos versos meus por escrever,
não vos moveis, e um de vós me diga
aonde, perdido, foi para morrer”.

Logo, a ponta maior da chama antiga
começou a agitar-se, murmurando,
como faz a chama que o vento fatiga:

depois, de cá pra lá a ponta ondulando,
como se fosse a língua que falasse,
jogou pra fora a voz e disse: “Quando

decidi que de Circe me afastasse,
que um ano me enleou lá por Gaeta,
antes que Enéas assim a nomeasse,

nem do filho ternura, nem afeta
pena do velho pai, nem justo amor
que alegraria Penélope diletta,

em mim puderam vencer o fervor
que me impelia a conhecer o mundo,
e dos homens os vícios e o valor;

e me atirei ao mar aberto e fundo,
com um só lenho e a pequena companha
que inda era o meu haver fido e jucundo.

De costa a costa fui até a Espanha,
até o Marrocos e a ilha dos sardos,
e outras que aquele mar à volta banha.

Éramos, eles e eu, velhos e tardos
ao chegarmos do angusto estreito à frente,
onde Hércules ergueu os seus resguardos

para que o homem mais além não tente.

Já os mares de Sevilha transcendidos,
como os de Ceuta, à esquerda mão jazente:

‘Ó irmãos’, disse eu, ‘que por cem mil, vencidos,
perigos alcançastes o Ocidente;
a esta vigília dos nossos sentidos,

tão breve, que nos é remanescente,
não queirais recusar esta experiência
seguindo o Sol, de um mundo vão de gente.

Considerai a vossa procedência:
não fostes feitos pra viver quais brutos,
mas pra buscar virtude e sapiência’.

Meus companheiros fiz tão resolutos
pra viagem, com tão curta oração,
que não seriam mais dela devolutos.

Voltada a popa pra a manhã, já são
asas os nossos remos, na ousadia,
do voo, apontado pra sinistra mão.

Do outro polo as estrelas todas via
agora à noite, enquanto, rebaixado,
do chão do mar o nosso não surgia.

Cinco vezes reaceso e cancelado
fora o lume que a lua de baixo banha,
depois do fundo passo ultrapassado,

quando surgiu-nos diante uma montanha,
pela distância, escura, e alta tanto
que nunca eu conhecera outra tamanha.

Nossa alegria logo volveu-se em pranto,
que um remoinho dela levantou,
e feriu o lenho num fronteiro canto.

Três vezes, co'a água toda, ele rodou;
na quarta, erguida a popa, foi arrojado,
proa abaixo, como alguém agradou;

até que o mar foi sobre nós fechado”.

(Canto XXVI, v. 195-198)

Diferentemente do que colhemos dos vaticínios de Tirésias, que Odisseus, como já apontamos, obteve por ocasião de sua descida ao mundo dos mortos, o herói termina por sucumbir estando em alto mar. Ao mencionar que a navegação caiu em redemoinho que a destroçou, ele menciona “como alguém agradou”, o que nos dá a pista de que esse alguém poderia ser, provavelmente, o deus Posêidon.

Durante o trajeto de retorno para Ítaca, após a guerra de Troia, Odisseus cega o filho do deus dos mares e faz questão, por vaidade, de dizer seu nome. Contrariar os deuses, como a Mitologia Grega demonstra em exemplos vários, é uma falha imperdoável. Odisseus não morre velho em seu próspero reino, hipotetizamos, por descumprir as recomendações de Tirésias, e por não considerar que poderia ser alvo da vingança do deus dos mares.

Seria Odisseus punido, além do mau conselho para construção do Cavalo de Troia, por ele ter aconselhado seus companheiros a segui-lo, já envelhecidos, a mais uma jornada marítima quando, em verdade, deveria permanecer em casa e ser feliz com seus parentes queridos? Ou foi punido por não ter cumprido as recomendações de Tirésias? O texto de Dante não traz respostas a esse respeito. Nele é mencionada, apenas, a culpa de Odisseus na criação do cavalo de Troia.

Sobre o relato de Odisseus, é possível perceber nele um *flashback*, pois sua narrativa, que é desenvolvida dentro de outra narrativa, muito ao estilo da epopeia, rememora fatos já acontecidos, o que torna a obra de Dante um reduto criativo em vários níveis.

Repleta de ações, essa obra (que na concepção de Lukács é uma “transição” entre a epopeia e o romance) consegue ser inovadora em vários aspectos. Percebemos nesse *Canto*, por exemplo, uma significativa menção ao universo da língua, que ocorre quando Dante atribui a Virgílio o conhecimento da língua grega, portanto passível de aceitação no diálogo com Odisseus.

Dante constrói sua obra utilizando-se do “dialeto florentino”, conforme observa Carpeaux (2016, p. 18), e, com isto, cria “uma nova língua, a língua italiana”. Por esse ângulo, quando Virgílio aponta que ele não seria aceito pelos gregos por utilizar uma língua que não a deles, também possibilita uma reflexão numa perspectiva da língua. Dante recorre não ao latim, ou outra língua clássica, para realizar seu poema, mas ao “dialeto florentino”, portanto uma língua vulgar, o que mostra uma compreensão formal inegável por parte desse autor. Além da grandiosa arquitetura artístico-literária construída por ele, sua preocupação com a linguagem o torna singular.

Nesse sentido, vem a calhar o comentário que Auerbach (2004, p. 158) tece acerca do que *A Divina Comédia* comporta em se tratando da língua: “Dante dispõe de meios estilísticos tão ricos como nenhuma língua europeia vulgar conheceu antes dele; e não os emprega somente isolados, mas os coloca em ininterrupta relação mútua”.

Em seguida, Auerbach (2004, p. 159) diz que, “se partirmos de seus predecessores, a linguagem de Dante parece um milagre quase inacreditável”. Ainda nessa perspectiva, o teórico alemão menciona:

Entre eles houve certamente grandes poetas, mas o estilo de Dante, comparado ao deles, possui muito mais riqueza, presença, força e maleabilidade, conhece e utiliza uma quantidade muito maior de formas, compõe os mais diversos fenômenos e conteúdos com tanta segurança que necessariamente se chega à convicção de que este homem, através da sua linguagem, redescobriu o mundo.

Com isso, fica claro que essa *comédia* (no sentido aristotélico do termo), além de uma narrativa que apresenta um herói cuja meta é complexa, mas realizável, temos a criação de um estilo que lega às letras ocidentais um dos maiores exemplares da criação artístico-literária em seu sentido mais profundo. O trabalho com a linguagem, a preocupação formal (como fica patente com a criação de tercetos que apresentam a inovadora *terza rima* etc.), a expressividade das imagens que dão vida ao processo de fabulação, a sistematização de valores da tradição judaico-cristã em harmonia com valores da Antiguidade Clássica, dentre outros pontos, tornam essa obra uma das mais significativas e instigantes do Ocidente.

Considerações finais

Neste trabalho, buscamos refletir sobre a estruturação d'*A Divina Comédia* e observar a sistematização de valores judaico-cristãos em consonância com valores da Antiguidade Clássica presentes nessa obra.

Apresentamos, nesse sentido, um quadro panorâmico acerca da primeira parte da obra, isto é, o início do itinerário percorrido por Dante e Virgílio numa longa jornada. Do *Inferno* ao *Purgatório*, do *Purgatório* ao *Paraíso*, temos uma jornada densa, complexa e profunda. Esse percurso heroico constitui o enredo d'*A Divina Comédia*. Centramos nossa discussão, portanto, nessa primeira parte, que consideramos a mais instigante pela construção imagética e pela acuidade formal realizada pelo autor.

Na sequência, apresentamos uma leitura crítica do *Canto XXVI*, ocasião em que nos detivemos a observar, no plano textual, de que maneira o autor traz para a composição da obra os valores judaico-cristãos em harmonia com os valores clássicos. Para exemplificarmos, remetemo-nos ao referido *Canto*. Nele, temos a retomada de dois heróis épicos que, por terem sido “maus conselheiros”, vivenciam uma punição infernal: eles estão presos em chamas que lhes envolvem em movimento contínuo.

Ulisses e Diomedes, heróis gregos, são punidos no mundo infernal que é plasmado pela ideologia cristã. Com isso, fica nítido que o mundo grego e o mundo cristão se encontram. Disso resulta a harmonia desses dois construtos ideológicos. Assim, quando Ulisses, preso na chama por ter idealizado o Cavalo de Troia, conta a Virgílio, seu interlocutor, como se deu sua morte, temos o herói homérico em diálogo com os dois poetas latinos, isto é, temos o mundo arcaico grego em diálogo com o mundo cristão medieval.

Nosso estudo, que se pretende sucinto, aponta para um dos muitos caminhos que esse texto possibilita quando a questão é discutir os aspectos polissêmicos constitutivos dessa obra atemporal. Do conteúdo à forma, passando por outros componentes, *A Divina Comédia* concentra perspectivas diversas e valores incomensuráveis.

Referências

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. 3. ed. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2016.

AUERBACH, E. Farinata e Cavalcante. *In*: AUERBACH, E. **Mimesis**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 151-175.

AZEVEDO, R. S. de. **Para uma teoria do verso**. Fortaleza: EdUFC, 1997.

CARPEUX, O. M. Sobre A Divina Comédia. *In*: ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. 3. ed. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 7-18.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 2 – Teoria da lírica e do drama**. São Paulo: Ática, 2000.

GALLIAN, D. **Divina Comédia**: do desespero à esperança. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iR5NIGLleoQ>. Acesso em: 21 jun. 2020.

HEISE, P. **Literatura Fundamental 01**: A Divina Comédia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pr9LHIB1eYk>. Acesso em: 29 mai. 2020.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio Frederico Lourenço; introdução e notas Bernardo Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

MACEDO, J. M. M. de. Notas. *In*: LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

MAURO, I. E. Notas. *In*: ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. 3. ed. Tradução, comentários e notas Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2016.

PELUSO, R. **A Divina Comédia**: o Inferno de Dante e a Saga Humana. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tdFLnjaVTWY&t=9s>. Acesso em: 21 jun. 2020.

REIS, C.; LOPES, C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROCHA, H. da. **Dante Alighieri**: A Divina Comédia. 1999. Disponível em: <https://www.stelle.com.br/pt/inferno/inferno.html>. Acesso em: 20 jun. 2020.

ZILLES, U. A Divina Comédia de Dante Alighieri. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, PUCRS, v. 23, n. 03, p. 55–71, set. 1988.

Retórica e Filosofia no pensamento de Isócrates

Marta Maria Aragão Maciel
Ângela Lima Calou

Introdução

A relação, no mesmo passo, de atração e repulsa entre Retórica e Filosofia inicia-se já na Antiguidade grega, data e local de nascimento de ambas. Tal como ficou explicitado ao longo da tradição ocidental, os caminhos tomados pela Filosofia acabaram por expulsar, do contexto da reflexão filosófica, o interesse pela tradição retórica. O que tivemos como fato inescapável foi certo desconhecimento da cultura retórica, salvo certos contextos histórico-geográficos, ainda que a filosofia e a retórica, desde os seus primórdios, se ocupem das mesmas questões, a saber, as coisas humanas.

Assim, ao longo da tradição ocidental, a Filosofia e a Retórica passaram a existir como duas formas de saber distintas, tal como se pode depreender do “diálogo” que pode ser estabelecido entre Isócrates (436-338 a.C.) e Platão (428/427-348/347), seu contemporâneo. Em todo caso, torna-se necessário compreender que essa cisão não corresponde a uma antítese natural e necessária. É nessa perspectiva que, com base numa reflexão em torno do pensamento de Isócrates – um autor tão fundamental quanto desconhecido –, o presente texto tem por escopo debater a relação entre Filosofia e Retórica, com o intuito de esclarecer alguns aspectos que permeiam a proximidade e a distância de ambos os saberes da tradição humanística ocidental. Em tal reflexão, consideraremos, em particular, o texto *Contra os Sofistas*.

Isócrates é, provavelmente, o mais destacado representante da tradição retórica em seu surgimento na Grécia antiga. Desde já, é válido precisar que, na relação entre Retórica e Filosofia, aparece como fulcral o debate – ocorrido no cenário da vida política grega – permeado pela antítese entre Platão e Isócrates. Na leitura realizada por Werner Jaeger (2010, p. 1062), tal confronto “precede e desencadeia o duelo entre a filosofia e a retórica nos séculos futuros”. Aliás, vale considerar, antes de mais nada, o debate e diálogo (explícita ou implicitamente) que tanto Isócrates como Platão realizaram com a sofística.

Com os sofistas entende-se, com efeito, que se iniciou o entendimento da Retórica como arte vinculada à persuasão, como discurso persuasivo. Em linha direta a tal concepção, o discurso sofístico foi lido como desprovido de verdade, de maneira que o *logos* se transforma em discurso que se funda unicamente na persuasão, estando, pois, incapaz de criar o consenso ou a verdade. Em suas especificidades, vale anteciparmos que tanto na filosofia platônica como no pensamento isocrático encontramos a crítica ao movimento sofístico.

I A retórica e a filosofia entre Platão e Isócrates

No *Górgias*, Platão comparece, provavelmente, como o mais radical crítico da retórica. Nesse texto, vemos estabelecida a oposição entre a Retórica e a Filosofia. Sendo um autor que “nunca se bate com coisas mortas” (JAEGER, 2010, p. 1063), a crítica do autor da *República* evidencia o quanto a tradição sofística e retórica estavam ainda vivas em seu tempo. O interesse platônico aparece, pois, como tentativa de mostrar não somente a oposição, mas, sobretudo, a superioridade da Filosofia (e da dialética) sobre a Retórica.

No texto platônico, a retórica é apresentada como uma técnica incapaz de proporcionar a verdade aos homens, sendo fundada apenas na persuasão, na aparência de verdade. Fundada meramente na persuasão, o texto platônico diz ter a retórica como objeto o justo e o injusto. Para o pensador grego, contudo, há duas espécies de persuasão, qual seja, uma que gera crença, e outra que gera ciência. A retórica, evidentemente, é tida como um saber que produz crença, persuasão, aparência de verdade: “O orador, nos tribunais e nas outras assembleias, não instrui sobre o justo e o injusto, limita-se a fazer com que os outros creiam. A verdade é que ele não poderia em pouco tempo instruir tanta gente sobre matérias tão complexas” (PLATÃO, 1973, p. 45).

Se o sofista Górgias¹⁴ diz ter a Retórica como objeto de seu saber a justiça¹⁵, Platão coloca na boca de Sócrates, seu mestre, o intuito de refutar tal tese por meio do método dialético. Para Platão, com efeito, o objeto da retórica de modo algum é a verdadeira justiça, pois não se funda no conhecimento (no sentido platônico, ou seja, conhecimento racional e universal)¹⁶. Assim, a retórica é entendida como mera atividade empírica:

Sustento que ela não é uma arte¹⁷, mas uma atividade empírica, por que não tem na sua base um princípio racional que permita justificar as várias formas do seu procedimento no que respeita à sua natureza e às suas causas. Ora, eu não chamo arte a uma atividade que não esteja fundada na razão. (PLATÃO, 1973, p. 64).

14 Vale considerar que Górgias teria sido mestre de Isócrates. O *Contra os Sofistas* de Isócrates aparece de certo modo tanto como crítica ao *Górgias* platônico como de defesa da retórica.

15 Cf. Platão (1973, p. 56).

16 É por tal razão que, no entender de Platão, a retórica e a sofística às vezes se confundem. No dizer do autor, “dada [...] a estreita relação que existe entre elas, sofistas e oradores confundem-se, ao realizar o seu trabalho no mesmo domínio, sobre os mesmos assuntos sem conhecerem exatamente a natureza das suas funções e com idêntica ignorância a seu respeito por parte dos outros homens” (Cf. PLATÃO, 1973, p. 64-65).

17 Uma tese fundamental que Sócrates (Platão) tenta refutar no texto é a afirmação segundo a qual seria a retórica uma arte (no grego, *techne*). Vale ressaltar que a palavra arte não exprime de modo adequado a palavra grega, tendo em comum a referência a algo de ordem prática e ao conhecimento/saber referente a essa atividade. A palavra arte/*techne* “significa que estas tarefas práticas ou estas atividades profissionais não correspondem à mera rotina, mas baseiam-se em regras gerais e conhecimentos sólidos; neste sentido, o grego *techne* corresponde frequentemente, na terminologia de Platão e Aristóteles, à moderna palavra teoria, sobretudo nos passos em que se contrapõem à mera experiência. *Techne*, por sua vez, distingue-se, como teoria, da “teoria” no sentido platônico de “ciência pura”, já que aquela teoria (a *techne*) é sempre concebida em função de uma prática” (Cf. JAEGER, 2010, p. 653).

Desta feita, a Retórica, no entender de Platão, é uma atividade empírica que “nada tem de científico” (PLATÃO, 1973, p. 61). Somente a Filosofia, com efeito, fundada no conhecimento racional, seria capaz de apreender a verdade em seu caráter absoluto e universal.

Na contramão do que pensa Platão, o retórico Isócrates se diz filósofo. Para o autor do discurso *Contra os sofistas*, “filosofia é cultura geral, centrada na arte oratória; numa palavra: retórica” (REBOUL, 2004, p. 12). O pensamento isocrático aparece como recusa do ideal socrático-platônico de cultura e educação e, mesmo criticando também o movimento dos sofistas, tal como escreve Werner Jaeger, “no fundo, Isócrates é um sofista autêntico, [...] é o homem que verdadeiramente vem coroar o movimento da cultura sofística” (JAEGER, 2010, p. 1064).

O *Contra os Sofistas* representa uma espécie de programa escrito por Isócrates ao fundar sua escola de retórica na Atenas do século IV. É no contexto da democracia ateniense que, tendo a palavra a preeminência política, as pretensões “filosóficas” de Isócrates centram-se na necessidade de professar a arte do discurso. O filosófico aqui não aparece, com efeito, em oposição à Retórica. Como escreve em seu texto ao fazer apologia a seu ideal educativo, afirma que “aqueles que se dedicam à filosofia chegarão à sua meta” (ISÓCRATES, 1982, p. 38).

Isócrates nomeava Filosofia o projeto do qual era partidário, um projeto, vale dizer, ao mesmo tempo filosófico, político e educativo ou, o que dá no mesmo, retórico. Desse modo, torna-se claro que o pensador grego atribui à Filosofia um sentido distinto daquele apregoado por Platão. Na compreensão de Jaeger, no contexto da atuação de Isócrates e Platão, o significado de palavras como filosofia ainda não havia sido cristalizado. Assim, compreende o historiador helenista que “Na pretensão de ambas as partes reivindicando para si o termo filosofia e no sentido totalmente diverso que uma e outra lhe dão, se expressa de maneira simbólica o duelo da retórica e da Ciência a ver qual delas devia ter a hegemonia no reino da educação e da cultura” (JAEGER, 2010, p. 1066).

A fundação da escola isocrática dá-se no contexto da proximidade temporal da Academia platônica¹⁸. Ora, quem são os sofistas¹⁹ contra os quais Isócrates se dirige em seu discurso? A crítica realizada em *Contra os sofistas* direciona-se, com efeito, não somente aos sofistas, mas também e, sobretudo, à tradição socrático-platônica que, em uma obra como *Górgias*, conhecida por Isócrates, recusa o primado filosófico da Retórica. Desse modo, *Contra os sofistas* aparece

18 A Academia de Platão é fundada por volta de 387 a.C. A escola isocrática é fundada em 393 a.C., de modo que, ao fundar sua escola de retórica, Isócrates já era conhecedor de textos platônicos como o *Górgias* e o *Protágoras*. (Cf. CODONER, 1979, p. 31).

19 Vale considerar que, no uso do termo sofista, Isócrates se vale de um sentido genérico do termo, ou seja, em seu sentido mais arcaico, significando sábio. Não se trata, pois, do sentido adquirido a partir do século V, quando a palavra passa a ganhar um sentido pejorativo, em referência aos professores estrangeiros. Esse sentido, com efeito, passa a existir e preponderar a partir de obras platônicas como o *Protágoras* e o *Mênon*. (Cf. JAEGER, 2010, p. 1064).

igualmente como uma réplica ao *Górgias*, no qual Platão “não atacava somente Górgias, mas a retórica em todas as suas variantes” (JAEGER, 2010, p. 1078).

2 Isócrates e seu texto *contra os sofistas*: a relevância da retórica

Em um primeiro momento, Isócrates recusa a educação sofística, levada a efeito por professores que, no quadro da vida política realizada no contexto do espaço público realizado na ágora e na *eklésia*, vendiam a possibilidade de bem discursar em troca de dinheiro. Em *Contra os sofistas*, podemos ler:

Esses indivíduos chegaram a tamanho atrevimento que pretendem convencer aos jovens de que, se conviverem com eles, saberão o que se deve fazer e, por meio desta ciência, serão felizes. Se estabelecendo como mestres e donos de bens tão importantes, não se envergonham de pedir por isso três ou quatro minas. (ISÓCRATES, 1982, p. 33-34):

Logo na abertura de seu discurso, Isócrates critica os que “dedicam seu tempo às disputas verbais” (ISÓCRATES, 1982, p. 33) e que nada mais fazem senão vender mentiras. Assim como Platão, o autor de *Elogio de Helena* critica os chamados erísticos, ou seja, aqueles indivíduos que, no contexto da vida pública, tinham por intenção a discussão por si mesma, interessados meramente na capacidade de convencer e tornar defensável qualquer tese, seja ela verdadeira ou falsa, boa ou má:

Se todos os que intencionam educar quisessem dizer a verdade e não se comprometessem mais do que podem cumprir, não lhes tomaria em mal conceito o cidadão comum. Porém, os que se atrevem a se vangloriar irrefletidamente fazem parecer que decide mais sensatamente quem escolhe a indolência do que aqueles que dedicam seu tempo à filosofia. (ISÓCRATES, 1982, p. 33).

Isócrates acusa ainda esses polemistas, os erísticos (oradores)²⁰ – sábios versados na arte da oratória, que escrevem discursos políticos – de “escrever piores discursos do que os indivíduos comuns seriam capazes de improvisar. Sem embargo prometem a seus alunos que os tornarão oradores de tal categoria que não passará por alto nada do que existe em cada assunto” (ISÓCRATES, 1982, p. 35): Se, por um lado, a crítica de Isócrates direciona-se aos erísticos, por outro ela representa uma recusa ao discurso filosófico platônico. Se Platão recusava o primado da Retórica como saber a medida de sua impossibilidade de conhecer

20 Na Atenas do tempo de Platão e Isócrates, além dos oradores e sofistas cujos discursos estavam voltados à política, havia também aqueles mestres de oratória que se dedicavam a áreas como astronomia e geometria. Tais discursos não receberam o interesse de Isócrates, pois considerados inúteis para a vida prática, cotidiana, da *pólis*. A oratória a qual se dedica Isócrates é o discurso político. Trata-se, de fato, de um autor que quer dar conta de problemas de ordem prática, do âmbito da vida civil, política, dos homens.

a verdade absoluta, é precisamente o ideal platônico do conhecimento aquele que a retórica isocrática recusa como possível.

O discurso retórico isocrático se ocupa da política, ou seja, das ações, da vida prática e coletiva dos homens no interior de uma comunidade política. Ao se reportar à importância dessa vida prática (política), Isócrates conclui que “até os homens comuns melhor se dão conta [do primado da vida prática] do que os que proclamam ter ciência [...], pois esses desprezam essas ocupações e as julgam charlatanice e mesquinharía do espírito, porém não cuidado com a alma” (ISÓCRATES, 1982, p. 35).

Aqui nos deparamos com a distinção entre ciência (*epistème*) e opinião (*dóxa*) estabelecida nas obras de Platão e Isócrates. Para esse último, na vida político-prática dos homens, somente é possível a transmissão de opiniões (*dóxa*). Nessa direção, percebemos que Isócrates se opõe radicalmente a Platão, para quem a opinião é pura aparência, sendo sem valor no âmbito do conhecimento tal como se desenha na *República*, obra na qual é sinônimo falar de Filosofia, epistème, conhecimento e verdade absoluta²¹. No dizer de Werner Jaeger (2010, p. 1204),

É precisamente aqui que se revela até que ponto o seu pensamento se encontra dependente do de seu adversário. [...] Que é, pois, a formação do homem, ou filosofia, interpretando a palavra no verdadeiro sentido e não no sentido que lhe dá Platão? Também aqui Isócrates recolhe coisas ditas anteriormente, procurando exprimir com maior clareza os seus pensamentos. Para ele o ponto decisivo é e continua a ser este: à natureza humana não lhe é dado alcançar uma autêntica ciência – no estrito sentido da *episteme* platônica – do que devemos fazer ou dizer, duas coisas que para Isócrates formam uma unidade.

Em *Elogio de Helena*, escrito logo após *Contra os sofistas*, sempre sem nomear diretamente a quem a crítica se dirige, Isócrates parece proferir uma crítica a Platão e sua visão da política – tal como esboçado em seu tratado *República* – no seguinte comentário:

Buscar a verdade e ensinar a seus discípulos os sistemas de governo pelos quais nos regemos, e exercitar sua experiência nesses [na política] pensando que é muito mais importante ter uma opinião razoável sobre coisas úteis que saber com exatidão coisas inúteis [...], que de nada servem para a vida. (ISÓCRATES, 1982, p. 44).

Em *Elogio de Helena*, Isócrates tematiza a antítese entre conhecimento (epistème, ciência) e opinião (*dóxa*). Vale ressaltar, mais uma vez, a recusa isocrática do ideal platônico de ciência e, portanto, de Filosofia (o que, para um grego, dá no mesmo), a medida da impossibilidade de se fundar uma verdade e um saber absoluto na vida humana. Tal não significa, contudo, se

21 Daí dizer Platão, pela boca de Sócrates, que além de ser “impossível que a multidão seja filósofo” (PLATÃO, 2010, p. 282), diz ainda que “os filósofos são aqueles que são capazes de atingir aquilo que se mantém sempre do mesmo modo, e que aqueles que o não são, mas se perdem no que é múltiplo e variável, não são filósofos” (PLATÃO, 2010, p. 265).

cair no puro subjetivismo. Fazendo seu o ideal de Protágoras ao compreender que o homem é a medida de todas as coisas, e ao recusar um ideal de verdade absoluta, o autor compreende que, por meio de uma opinião acertada (ou seja, aquela proveniente do indivíduo bem formado), na vida político-prática os homens podem bem deliberar acerca do melhor para si mesmos:

É por isso que para ele só existe uma verdadeira sabedoria. A essência desta consiste em descobrir com acerto, de modo geral e à base da simples opinião, o que é melhor para o homem. Por conseguinte, é ao homem entregue a estes esforços, pelos quais pode colher os frutos desta “phronesis”, que deve dar-se o nome de filósofo. [...] A opinião certa não é para ele um problema de conhecimento exato, mas sim de gênio, e como tal inexplicável e refratário a ser transmitido por meio do ensino. (JAEGER, 2010, p. 1204-1205).

Mas, afinal, o que de novo a retórica isocrática traz frente aos seus contemporâneos? Ora, é o próprio pensador que afirma que “é preciso não somente criticar os demais, senão também esclarecer minha própria maneira de pensar” (ISÓCRATES, 1982, p. 37). A novidade que o próprio pensador aponta em seu pensamento pode ser apreendida quando em sua reflexão conclui que

Muitos dos que se dedicaram à filosofia acabaram sendo simples aficionados, enquanto outros, sem nunca ter contato com os sofistas, chegaram a ser hábeis em oratória e em política. Pois a capacidade de fazer discursos e todas as demais empresas surge nos indivíduos bem dotados e nos que se educam mediante a experiência. (ISÓCRATES, 1982, p. 37).

A crítica que Isócrates dirige à atuação dos sofistas vincula-se diretamente aos elementos novos de sua retórica, na base da qual aparece o trinômio experiência, natureza e conhecimento. A partir desse trinômio, o pensador grego aparece como crítico de uma oratória que surge a partir de regras fixas, aplicáveis de modo igual a todo e qualquer indivíduo. Por tal razão, diz se espantar ao ver

Que são considerados dignos de ter discípulos quem, sem dar-se conta eles mesmos, apontam uma técnica fixa como exemplo de uma atividade criadora. [...] Os discursos não podem ser belos se não se dão neles a oportunidade, o adequado e o novo. [...]. Em razão disso, seria muito mais justo que os que se servem de exemplos semelhantes devam dar dinheiro em lugar de recebê-lo, porque intentam educar quando são eles mesmos os que necessitam educar-se. (ISÓCRATES, 1982, p. 38-39).

O que Isócrates entendia como a filosofia apropriada para a formação do jovem está no trinômio natureza, educação e experiência, na base da qual se daria a formação do homem político. Com efeito, além da *paidéia* isocrática (ensino/educação) e da experiência (o treino, a prática por parte do aluno), a natureza ou talento natural aparece como elemento fulcral,

fundamental para o indivíduo constituir-se como bom orador²². De todo modo, mesmo aquele desprovido de talento natural pode, por meio do ensino e da experiência, tornar-se melhor. Conforme explicita Jaeger, a educação de Isócrates “dirige-se à polis inteira e procura incitá-la a realizar ações que a tornem feliz e libertem os outros gregos das suas dores” (JAEGER, 2010, p. 1184). Numa direção não platônica, o que podemos chamar de “filosofia” isocrática tem como finalidade, em suma, a formação do homem político virtuoso, tal como transparece em seu texto *A Nicocles*²³, discípulo e dirigente político recém chegado ao poder:

Compenetrado dessas virtudes, dedique a sua força de espírito a colocar-se, pelas suas virtudes, acima dos outros homens, tanto quanto os supera pela posição; e não creia que o cuidado e a aplicação, tão valiosos em todas as outras situações da vida, nada possam para tornar-nos melhores e mais sábios. Não condene a humanidade à desgraça tal que, havendo já encontrado meios de amansar os instintos dos animais e ampliar a sua inteligência, não tenhamos influência suficiente sobre nós mesmos para aprender a virtude. Ao contrário, convença-se de que os cuidados e a educação têm grande poder para aprimorar a nossa natureza. (ISÓCRATES, 1998, p. 37).

O pensador retórico se opõe a uma oratória que busca meramente, por meio da palavra, provar qualquer discurso, seja ele falso ou verdadeiro. É nessa perspectiva que, em *Elogio de Helena*, o autor reafirma a crítica já ensaiada em *Contra os sofistas*, ao dizer que “a essas pessoas seria necessário abandonar essas charlatanices que fingem convencer com palavras, mas que nos fatos, porém, estão refutadas há muito tempo, e buscar a verdade” (ISÓCRATES, 1982, p. 44). A Retórica, pois, no entender de Isócrates, considera elementos éticos e a formação do homem virtuoso. Logo, ela não pode ser julgada pelo mau uso que alguns indivíduos fazem dela. Em sua visão, a Retórica somente é válida se considerar causas nobres e honestas.

22 Tal como escreve Olivier Reboul, Isócrates “ensina sempre recorrendo à reflexão do aluno e fazendo seus grandes discípulos cooperarem na gênese de seus próprios discursos, que lêem, discutem e corrigem com o mestre. Aliás, opondo-se aos sofistas, que se vangloriavam de capacitar qualquer um, ele mostra que o ensino não é todo-poderoso. A seu ver, para ser orador, são necessárias três condições. Para começar, aptidões naturais. Depois, prática constante. Finalmente, ensino sistemático. Prática e ensino podem melhorar o orador, mas não criá-lo”. (Cf. REBOUL, 2004, p. 11).

23 O texto em questão, dedicado ao filho do antigo rei de Chipre (que teria estudado na escola de Isócrates) quando da morte do pai, faz recomendações ao novo rei. Tal texto é expressão de um gênero literário novo que alcançará sua expressão mais marcante n’*O Príncipe* de Maquiavel. Com efeito, o retórico dirige a palavra e dá conselhos ao discípulo que subiu ao poder. Essa literatura surgida no século IV a.C traz como elemento central o questionamento acerca da possibilidade da cultura e da educação influir na política e no Estado, problema esse colocado igualmente na famosa *República* platônica. O texto isocrático faz postulações acerca da ideia de governo e sobre os deveres do governante. Na obra podemos ler o seguinte conselho: “Dedique-se ao povo e, sobretudo, a fazê-lo gostar da sua autoridade, convicto de que, entre todos os governos, sejam eles oligárquicos ou de outra natureza, os mais duradouros são os que melhor sabem resguardar os interesses do povo. Você exercerá ao povo nobre e útil influência se não permitir que insulte qualquer pessoa, nem que seja insultado; e se, reservando sempre as honras aos mais dignos, cuidar de proteger os outros cidadãos contra a injustiça. Esses são os primeiros princípios, os princípios mais essenciais do bom governo” (Cf. ISÓCRATES, 1998, p. 37-38). Ora, no texto dedicado a Nicocles, o pensador grego apresentou um ideal de *paidéia* baseado na justiça como fundamento para julgar um bom governo, provavelmente antes mesmo que Platão apresentasse o problema na obra *A República*. (Cf. JAEGER, 2010, p. 1122-1123).

Desta feita, aqui nos deparamos com o intuito de Isócrates de tornar a retórica um saber fundamental para o âmbito da vida política, não podendo se resumir à mera arte de convencer²⁴. Trata-se, com efeito, da necessidade de bem falar no interior da vida política efetuada no espaço público, mas também do cultivo da reflexão, de tal modo que o mestre em retórica deve conduzir seu discípulo não somente a falar de modo belo, mas também ao pensamento rigoroso. É nessa perspectiva que, na compreensão de Mikkola (*apud* ISÓCRATES, 1979, p. 32), “o cultivo da razão e a retórica andam juntos”. Assim, é fundamental reafirmar, mais uma vez que, no interior desse pensamento, o sábio, o homem virtuoso, ou em outros termos o filósofo, é aquele capaz de opinar sobre o melhor.

Considerações finais

Malgrado o esquecimento a que o pensamento de Isócrates tem sido historicamente relegado, trata-se de pensador fundamental, em particular em razão de seu ideal de *paidéia*, palavra grega de múltiplos sentidos, significando, ao mesmo tempo, todo um ideal de cultura e educação voltado à formação de um indivíduo que é visto – e se vê – enquanto membro de uma comunidade política. É nesse universo cultural que a Retórica é vista como tão relevante.

Autor que, ele próprio, por sua timidez, não exerceu com toda a sua força e diretamente a atuação como orador, por outro lado formou toda uma geração de grandes políticos e oradores que marcaram a vida política na Atenas do século IV a. C. A retórica isocrática representa o elogio da palavra em seu vínculo direto e inelutável com o *logos*. A palavra comparece como a mais eminente capacidade humana, sendo o que, em seu sentido mais alto, é elemento diferenciador do homem em relação aos outros animais. É nessa não dissociação que a retórica isocrática deve ser compreendida como um elogio da palavra e, ao mesmo tempo, do *logos*, palavra grega também ela de múltiplos sentidos e que, de modo algum, pode ser lida como vinculada somente à faculdade racional do homem. O *logos* é, pois, o discurso, a palavra racional:

Os restantes dons que possuímos não nos tornam superiores aos animais; pelo contrário, somos até inferiores a muitos destes em rapidez, em força e em todas as demais qualidades. Mas a capacidade, em nós depositada, de nos convencer uns aos outros e de chegarmos a mútuo entendimento acerca de tudo o que queremos, não só nos liberta do tipo de vida dos animais, mas permite agruparmo-nos para vivermos em comum, fundarmos Estados, criarmos leis e inventarmos arte. [É o *logos*] que nos permite acusar os maus e reconhecer os bons. É graças a ele que educamos os ignorantes e conhecemos os inteligentes. A capacidade discursiva é, pois,

24 Nesse aspecto, Isócrates seria o responsável por levar à ruptura do elo inevitável que se estabeleceu entre a sofística e a retórica, de modo que a retórica não se restringiria ao mero convencimento e ao uso da palavra como instrumento de poder, sem interesse quanto ao saber. Por outro lado, as próprias temáticas isocráticas fazem dele um pensador que recebeu amplamente a influência dos sofistas, bastando lembrar de Górgias, um de seus mestres.

o sinal mais importante da razão humana. O emprego verdadeiro, justo e legal da palavra é a imagem de uma alma boa e digna de confiança. (ISÓCRATES *apud* JAEGER, 2010, p. 1119).

Assim, Isócrates quer não apenas criticar seus contemporâneos, mas propor seu projeto como o mais adequado à vida política grega, o que não se separa do ideal de formação do cidadão. Conforme já esclarecido, aquilo que devemos entender por educação e formação deve ser compreendido com base no que Isócrates pensa ser a Filosofia: uma educação retórica e, pois, uma educação política que, para o autor, estaria superando os problemas existentes nos pensadores por ele denominados “sofistas”.

Com efeito, ao criticar tais pensadores, o que Isócrates objetiva é apontar sua filosofia como o método adequado para formar o homem bom, o homem público, enfim, para preparar o jovem ateniense para a vida política e, pois, para a resolução prática dos problemas existentes em seu tempo. Como bem esclarece Jaeger (2010, p. 1207),

É certo que, como já dissera antes Isócrates, não existe um saber infalível que conduza à virtude; mas, dando ao espírito um objeto digno de que se preocupar, é possível, isso sim, ir modificando e enobrecendo gradual e involuntariamente todo o ser do homem. E é precisamente a cultura retórica a que pode fazê-lo. Isto quer dizer que, no pensar de Isócrates, quando Platão a julga indiferente em matéria da moral e até um estímulo ao abuso, não compreende os efeitos da verdadeira retórica.

Do debate surgido na Antiguidade entre Platão e Isócrates, ficou evidente que, ao longo dos séculos, a posição platônica predominou. Com efeito, as teses defendidas no *Górgias* e na obra platônica foram assimiladas pela tradição filosófica ocidental como modelo de verdade e de conhecimento. Aliás, a ideia de Filosofia que predominou ao longo da história foi precisamente o conceito platônico. De todo modo, malgrado seu esquecimento, é Isócrates que parece fazer cada vez mais sentido em um tempo como o nosso, morada de indivíduos cada vez mais atomizados e que tendem a uma fuga da dimensão política, tão cara ao indivíduo cidadão da *pólis* grega.

Referências

CASTRO, R. C. G. **Demóstenes e a comunicação de massa hoje**. CEMOrOc – Feusp/IJI. Porto: Universidade do Porto/FIAMFAAM, 2013.

ISÓCRATES. **Conselhos aos governantes**. Coleção Clássicos da Política. Senado Federal: Brasília, 1998.

ISÓCRATES. Contra los sofistas. *In*: ISÓCRATES. **Discursos**. Tradução do espanhol Juan Manuel Guzmán; introdução Juan Signes Codoner. Madri: Editorial Gredos, 1982a. p. 156-164.

ISÓCRATES. Elogio de Helena. *In*: ISÓCRATES. **Discursos**. Tradução do espanhol Juan Manuel Guzmán; introdução Juan Signes Codoner. Madri: Editorial Gredos, 1982b.

ISÓCRATES. **Discursos**. Introdução, trad. e notas Juan Manuel Guzmán. Madri: Editora Gredos, 1979.

JAEGER, W. **Paideia**: A formação do homem grego. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PAGOTTO-EUXEBIO, M. S. O corpo de Helena e o texto de Isócrates. **Revista Internacional d'Humanitats**: CEMOrOc-Feusp, Barcelona: Universidade Autônoma de Barcelona, 2001.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da Argumentação**: a Nova Retórica. Trad. Maria Ermantina de Almeida. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLATÃO. **Górgias. O Banquete; Fedro**. Tradução do português Manuel de Oliveira Pulquério, José Rubens Siqueira e Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.

PLATÃO. **República**. Tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 12. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TOULMIN, S. E. **Os usos do argumento**. Tradução Reinaldo Guarany. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

**As inscrições parietais
da *Memoria Apostolorum*:
uma reflexão sobre
grafites e fórmulas votivas**

Vanessa de Mendonça Rodrigues

Introdução

X kâl(endas) iulias / Pa`u`le Petre in mente / habete Sozomenum / et tu qui leges
(- ICVR 12980)

As fontes epigráficas são material valiosíssimo para os estudos históricos e linguísticos. Se, por um lado, conservam os testemunhos de pessoas comuns, por outro, nos apresentam traços da língua corrente mais dificilmente encontrados nos escritos literários. Podemos definir Epigrafia como o estudo das inscrições em suportes duradouros, como pedra, cerâmica, metal (D'ENCARNAÇÃO, 2010), e isso significa que temos uma pluralidade de tipos de registros epigráficos que vão desde inscrições monumentais, passando por epitáfios, grafites, até marcas de produção das oficinas e lâminas de chumbo com feitiços mágicos. O trabalho com essas fontes, entretanto, não deve concentrar-se apenas em decifrar o texto epigráfico, mas em investigar seu contexto material e sociocultural de produção e recepção: analisar historicamente seus usos e significados para a sociedade que produziu e leu esse texto. Conforme afirma o professor D'Encarnação, por isso, há uma íntima relação entre Epigrafia e História: o historiador deve ser um pouco epigrafista, e o epigrafista, um pouco historiador (D'ENCARNAÇÃO, 2010).

Em nossa investigação, que se situa entre a Epigrafia e a História, selecionamos um *corpus* epigráfico formado por um tipo específico de inscrição: os grafites. Definir um grafite, contudo, não é tarefa fácil. Partindo do fato de que este é um meio de transmissão de enunciados e considerando que enunciados podem ser expressos tanto por meio de palavras, quanto por meio de imagens, começamos definindo que os grafites também são compostos tanto por palavras quanto por imagens, ou, ainda, por uma mistura de ambos. No caso específico dos grafites cristãos, por exemplo, temos o emprego de diversos signos que fazem parte desse universo simbólico, como o monograma de Constantino, os pães, os peixes. Além do código empregado – linguístico ou imagético –, os grafites possuem conteúdos variados: podem ter conteúdo político (críticas, campanhas, etc.), religioso, literário, ou mesmo conter um registro cotidiano semelhante aos hoje realizados em redes sociais, como fez o autor da inscrição “*XIII K(alendas) Maias panem feci*” (CIL, IV, 8972), um grafite encontrado em Pompéia que registrou uma atividade trivial cotidiana, a cozinha, que pode ser traduzido como “19 de abril eu fiz pão”.

No esforço de contemplarmos os múltiplos usos do recurso do grafite pelos antigos, encontramos no livro *Ancient Graffiti in Context*, de Jennifer Baird e Claire Taylor, algumas discussões muito pertinentes: no intuito de definir o grafite, elas começam questionando-se acerca das técnicas utilizadas para gravar o texto em seu suporte, o que poderia ser feito arranhando a superfície dura com um instrumento pontiagudo ou marcando a mensagem com

algum tipo de pigmento ou carvão. Mas, essas mesmas técnicas também eram empregadas na gravação de outros tipos de enunciados, com maior ou menor grau de sofisticação e, por isso, a técnica de gravação da mensagem no suporte não pode ser o critério para a definição de um grafite (BAIRD; TAYLOR, 2010). Ainda assim, de forma geral, podemos apontar algumas características que, normalmente, distinguem grafites de outras inscrições: a ausência de delimitação de um campo epigráfico, a falta de cuidado com a padronização das letras – tamanho, paginação, tipo de fonte – e a possibilidade de uso de uma letra que podemos chamar cursiva, e não a letra capital usada comumente na Epigrafia.

A autora Kristina Milnor, por sua vez, apresenta em seu livro *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii* outra possibilidade de pensar a questão: para a autora, a voz privada é a marca que distingue os grafites, em contraste com a voz pública e de autoridade que outros enunciados possuiriam (MILNOR, 2014). Essa distinção abre um campo interessante de possibilidades para se compreender o fenômeno do grafite, pois, embora este não possuísse a conotação negativa e marginalizada que possui hoje para a nossa sociedade, tampouco costumava ser veículo de uma voz de autoridade. Ann Marie Yasin, em seu texto “Prayers on site: the materiality of devotional graffiti and the production of the early christian sacred space”, afirma que o que existia no mundo romano era uma “culture of unofficial public writing” (YASIN, 2015, p. 38) – “cultura de escrita pública não-oficial”, em tradução livre, o que dialoga com a proposta de Milnor, marcando a questão do grafite no mundo antigo em torno dos binômios: público x privado; oficial x não-oficial. Entretanto, ficar preso a isso exclui toda a complexidade desse tipo de inscrição, já que, muitas vezes, o grafite encontra-se em local não tão visível ou de baixa circulação de pessoas, como no interior de casas; outras vezes, como no caso dos grafites cristãos, fica restrito a uma determinada comunidade, dentro de espaços e santuários e não em vias e locais públicos de ampla circulação. Por isso, para abrangermos todas as possibilidades de ocorrência de grafites, é mais interessante considerarmos a proposta de Milnor, para quem essa prática pode ser considerada, dentro da sociedade romana, como a manifestação de uma “*wall-writing culture*” mais abrangente (MILNOR, 2014, p. 12), ou seja, uma prática de escrita mural em geral.

Mas o que, então, definiria um grafite? A palavra de ordem é, para Baird e Taylor, “contexto”, o que inclusive nos remete ao aforismo enunciado no primeiro parágrafo sobre a relação entre Epigrafia e História: esse contexto, no sentido epigráfico, seria o local ocupado pela inscrição e sua relação com o espaço, com a circulação de pessoas, com os elementos que a cercam, com a intenção e o significado da mensagem; do ponto de vista histórico, seria a relação desta com uma conjuntura sociocultural específica de produção e recepção. Para as autoras, o grafite deve ser visto como um evento que produz um objeto:

Pode-se, então, ver os resquícios materiais como um objeto que foi criado por este evento, e, portanto, ver a escrita de grafites como uma relação particular entre uma superfície, um texto, uma imagem, o autor e a audiência. Se escrever é um evento que gera um objeto, a interpretação do grafite torna o objeto um evento novamente. (BAIRD; TAYLOR, 2010, p. 6-7, tradução nossa²⁵).

A inscrição, dessa forma, é o resultado material de um determinado “evento”, ou seja, o objeto duradouro resultante de uma conjuntura social e cultural específica que levou à sua gravação. Por exemplo, ao selecionarmos como *corpus* a ser analisado o conjunto de cerca de 500 grafites votivos realizados em um monumento devocional dedicado a Pedro e Paulo – a *Memoria Apostolorum* –, estamos considerando que esses grafites são o resultado material de um ato de devoção e o registro da comunicação efetuada entre o humano e o divino eternizada nas paredes do edifício. O evento, contudo, não é unicamente o desencadeador da produção do objeto epigráfico, mas também a sua recepção é um evento: a epígrafe é lida, e, por se tratar de um objeto duradouro, sua recepção e significado se inserem na longa duração, sendo alterados ao longo do tempo; conforme a conjuntura muda, a recepção muda. Por isso, quando as inscrições perdiam seu significado social, poderiam, por exemplo, ser empregadas na construção de novos edifícios, diferentemente de hoje, quando, dotadas de valor histórico, ao invés de serem reutilizadas, são recuperadas e transformadas em acervo de museus e em objeto de estudo.

Para além de seu valor histórico, os grafites possuem ainda um importante valor para os estudos linguísticos: uma vez que são produzidos por pessoas comuns e não por profissionais, eles acabam por registrar elementos da língua corrente que escapam às gramáticas tradicionais. De fato, os grafites são uma importantíssima fonte para o que se chama convencionalmente de “Latim Vulgar”: Bruno Bassetto, no primeiro volume de sua primorosa obra *Elementos de Filologia Românica*, confere aos grafites, especialmente aos *corpora* de Pompéia e Herculano, uma relevância fundamental para os estudos de linguística histórica (BASSETTO, 2013). Esses dois sítios, sepultados pelo Vesúvio em 79 d.C., nos revelam o cotidiano de duas cidades romanas quase paradas no tempo, e nos apresentam uma ideia da popularidade da prática do grafite no mundo romano: somente em Pompéia, há mais de 15.000 grafites de todos os tipos e abordando todos os assuntos. Há mesmo um grafite sobre o hábito de fazer grafites, um versinho: *adimiror, paries, te non cecidisse ruinis, qui tot scriptorum taedia sustineas* (CIL, IV, 1904), que, de acordo com a tradução de Bassetto, diria “Admiro-me, parede, não teres caído em ruínas, tu que aguentas o tédio de tantos escritores”.

25 No original: “One might then see the material remains as an object which has been created by this event, and therefore view graffiti-writing as a particular relationship between a surface, text, image, author and audience. If writing is an event which becomes an object, the interpretation of graffiti turns the object into an event again”.

O autor chama a atenção para o fato de que essas fontes deixam transparecer elementos do Latim Vulgar, de modo que, não havendo uma descrição sistematizada do que seria a língua falada cotidianamente, os grafites, juntamente com outras fontes epigráficas, são uma forma de observarmos de maneira incidental, por meio de aparentes equívocos da escrita, as características da língua falada (BASSETTO, 2013). Além de preciosas fontes para a compreensão do Latim vivo, os grafites e demais fontes epigráficas ainda são testemunhos de fenômenos linguísticos decorrentes do contato entre o Latim e as outras línguas com as quais este interagiu. Se por um lado, pouco restou do substrato das línguas ocidentais eclipsadas pelo Latim, por outro, o Grego, detentor de maior prestígio e tradição, funcionou como adstrato ao idioma latino, manifestando-se a partir desse contato diferentes graus de bilinguismos que testemunham a inventividade dos indivíduos em matéria de língua, escrita e comunicação.

É a partir dessas considerações iniciais que pretendemos apresentar o estudo de caso do *corpus* de grafites encontrado no monumento cristão à *Memoria Apostolorum*, em um esforço interdisciplinar entre língua e História que busque relacionar aspectos linguísticos, culturais e sociais a fim de compreender como todos estes elementos estão envolvidos nos eventos de produção e recepção dos grafites.

1 O monumento à *Memoria apostolorum*

O monumento à *Memoria Apostolorum* foi construído por cristãos em homenagem aos apóstolos-mártires Pedro e Paulo na segunda metade do século III d.C., tendo recebido grafites votivos de 260 d.C. a 330 d.C. (FELLE, 2012). Trata-se de um pequeno edifício em formato de *triclia*, com três paredes fechadas e bancos adjacentes e uma quarta parede aberta sustentada por colunas. A construção ficava à nível do solo, à beira da Via Ápia Antiga, e a cerca de 2,4 quilômetros das portas antigas; essa era, inclusive, uma das mais relevantes vias de acesso à cidade, e, também, uma das mais cristianizadas, tendo importantes necrópoles cristãs como a *Ad Catacumbas* (atual Catacumba de São Sebastião) e a Catacumba de São Calisto, e estando próxima às Catacumbas de Balbina e São Pretextato.

Não se sabe ao certo as razões que levaram os cristãos a construir o monumento, mas este está relacionado ao contexto das perseguições: durante os três primeiros séculos da era cristã, o Cristianismo não era uma religião lícita, e, em determinados períodos, isso acabou gerando uma perseguição aos fiéis. O principal motivo para tal era o fato de eles se recusarem a participar do Culto Imperial, o que era considerado um crime de lesa-majestade e tornava o grupo um potencial perigo para o Império. As perseguições, por vezes, chegavam às vias de fato, quando os cristãos eram mortos por sua fé: esses são os chamados mártires, indivíduos especiais que, performando o sacrifício de Cristo, davam sua maior prova de fé, preferindo morrer

a negar sua crença. Pedro e Paulo, os maiores apóstolos da cristandade, foram martirizados, segundo a tradição, em Roma durante a década de 60 d.C., sob o governo do Imperador Nero (54 d.C. – 68 d.C.), e enterrados na cidade: Pedro na Via Cornélia e Paulo na Via Óstia, onde, inclusive, estão hoje suas Basílicas.

Esses mártires, por serem símbolos máximos de fé e coragem, tiveram seus túmulos considerados locais de devoção, lugares para leitura, reuniões, orações e para a rememoração de seus sacrifícios. No entanto, com o tempo, eles acabaram se tornando para as comunidades indivíduos especiais, capazes de realizar uma espécie de ligação entre os fiéis e seu Deus: os mártires, por sua morte sacrificial, tinham um lugar especial reservado no Reino dos Céus, e, por estarem próximos a Deus, tornaram-se intercessores para os fiéis terrenos, enquanto seus túmulos e suas relíquias corporais converteram-se em fonte de poder divino na terra, segundo Peter Brown (1981), manifestando aqui porções da glória e da misericórdia divinas desfrutadas por suas almas no além. A *Memoria Apostolorum*, assim, seria um desses locais, onde terra e céu se ligariam e onde os cristãos poderiam se comunicar com Pedro e Paulo a fim de transmitir a eles suas orações, pedindo que mantivessem estas diante de Deus por meio da inscrição de suas demandas nas paredes do santuário.

A questão que se coloca em torno da construção do monumento é justamente a ausência de registros arqueológicos que comprovem a estada dos corpos dos apóstolos no sítio, fato que justificaria sua elevação à condição de ponto de contato entre céu e terra. A principal teoria para explicar a existência da *Memoria* afirma que, por causa das perseguições, os restos dos apóstolos teriam sido transportados para o local, a fim de que fossem protegidos de potenciais violações (GUARDUCCI, 1986). A própria existência desse memorial dedicado aos apóstolos fora, por muito tempo, apenas sugerida por documentos textuais, sendo finalmente comprovada por meio das escavações arqueológicas realizadas a partir de fins do século XIX. É interessante ressaltar que, nesse caso, as fontes epigráficas são de suma importância para comprovar a própria existência do local de devoção, e, embora não comprovem com certeza a estada dos corpos no local, afirmam a existência de uma comunidade devocional que, acreditamos, teria suas razões para existir.

Além do testemunho da existência da *Memoria*, o historiador-epigrafista do presente tem um conjunto com cerca de 500 grafites votivos que registram a comunicação entre fiéis e mártires-apóstolos e a constituição de uma comunidade devocional. Embora Ann Marie Yasin afirme que o principal objetivo do grafite devocional cristão fosse a comunicação com o divino, ela também aponta o fato de que os grafites possuíam um forte apelo social para os indivíduos religiosos: além de eles formarem junto com o monumento uma paisagem sacra, atestando e reforçando o *status* de fenda entre mundos daquele sítio, os grafites convidariam o visitante a fazer o

mesmo, inscrevendo-se na comunidade devocional por meio do registro nas paredes (YASIN, 2015). No caso da *Memoria Apostolorum*, além disso, há também o uso de uma fórmula votiva, uma forma mais ou menos fixa de registrar o pedido aos apóstolos, que é repetida em boa parte dos exemplares e que indicaria essa necessidade de conformidade e de pertencimento a uma coletividade.

Considerando-se essa contextualização preliminar, passamos para a análise do *corpus* epigráfico propriamente dito. É importante ressaltar que nosso trabalho parte de um esforço de epigrafistas anteriores, que transcreveram os grafites encontrados e os organizaram junto ao conjunto das *Inscriptiones Christianae Urbis Romae*, as quais temos acesso por meio da importantíssima *Epigraphic Database Bari*. Entretanto, mesmo com as inscrições transcritas, o trabalho não é simples, porque os pedaços do revestimento de gesso interno do monumento onde os grafites foram gravados encontram-se muito fragmentados, sendo muitas vezes impossível distinguir até mesmo os caracteres empregados; isso porque, no século IV d.C., a *Memoria* foi substituída por uma basílica dedicada aos apóstolos, hoje conhecida como Basílica de São Sebastião, em um processo de monumentalização da devoção começado após o Cristianismo se tornar uma religião lícita em 313 d.C.. A solução encontrada, em nossa análise, foi concentrarmo-nos mais nas mensagens que continham as fórmulas votivas e uma estrutura sintática semelhante do que nas mensagens singulares, em uma análise sistemática e quantitativa.

O *corpus* é formado por 538 inscrições registradas na base, o que está próximo do número total de 500 grafites estimado por Antonio Enrico Felle (2012) com base na quantidade de grafites por metro quadrado, em torno de 21. A língua e o alfabeto latino são dominantes no conjunto, e será a partir deles que a fórmula votiva do monumento será construída. Trata-se de uma fórmula que possui três elementos centrais: o nome dos apóstolos no caso vocativo *Petre et Paule*; o pedido, composto pelo verbo *habeo* na segunda pessoa do plural no presente do imperativo ativo, juntamente com o substantivo *mens* no ablativo singular e a preposição que o rege, *in*, donde temos a expressão *in mente habete*. Além disso, há o complemento com o nome das pessoas pelas quais se pede ou com o pronome *omnis*, quando os nomes não estão especificados. É possível ainda encontrar algumas variações, por exemplo, o acréscimo do complemento *in orationes/ in orationibus*, respectivamente, acusativo plural e ablativo plural de *oratio*; o uso do futuro do imperativo ativo do verbo *habeo* ao invés do presente; ou, ainda, uma fórmula alternativa, composta pelo verbo *peto* na segunda pessoa do plural no presente do imperativo ativo e a preposição *pro*, donde temos *petite pro*.

O uso de fórmulas é muito comum na Epigrafia, tanto antiga quanto moderna, mas o que seria uma fórmula? De acordo com a definição tradicional de Milnan Parry (1930, p. 80 *apud*

LOUVIOT, 2012, p. 7, tradução nossa²⁶): “A fórmula nos poemas Homéricos pode ser definida como um grupo de palavras que são regularmente empregadas sob as mesmas condições métricas para expressar uma dada ideia essencial.”.

A aplicação desse conceito a fórmulas escritas pode ser realizada porque estas partem do mesmo princípio: a repetição de palavras em uma mesma ordem ou estrutura transmitindo uma ideia fixa. Dessa forma, a repetição confere à fórmula uma certa autoridade, uma “ressonância” que permite ao leitor conhecer o seu significado quase que imediato, mas também um vazio, criado por sua intensa repetição: justamente por essa característica fixa, em estrutura e em significado, Estelle Ingrand-Varenne (2012) afirma que há um paradoxo na fórmula, que é, ao mesmo tempo, dotada de significado e esvaziada deste. Por tanto ser repetida e facilmente compreendida, acaba quase ignorada, negligenciada, traída pelo costume.

Por isso, é importante ressaltar que a fórmula é um relevante dado histórico, por sintetizar em poucas palavras ideias complexas frutos de uma conjuntura específica. Além disso, também chamamos a atenção para o fato de a sua própria reprodução ser um testemunho da abrangência e da aceitação dessas ideias em determinada comunidade, possuindo assim forte conotação social e cultural. Igualmente, é preciso repensar a relevância do estudo das fórmulas no que tange à sua importância linguística. Bruno Bassetto (2013), na obra acima citada, afirma que os grafites compostos por fórmulas são aqueles que possuiriam menos valor para os estudos filológicos. Embora não possamos discordar que os grafites nos quais o sujeito carece de um repertório prévio manifestam uma “criatividade linguística” de forma muito mais notável, é preciso considerar que as fórmulas – para além de um significado histórico muito rico – também apresentam interessantes fenômenos linguísticos a serem observados.

Dito isso, em termos de análise histórica e sociocultural, temos em nosso *corpus* uma fórmula que atesta, primeiramente, a crença em uma interlocução direta com as almas dos apóstolos em um plano celeste, mas também, a função intercessora destes: eles não concedem o milagre, a proteção, ou a benesse solicitada; eles se lembram dos pedidos, eles oram pelos requerentes, eles conduzem o pedido a quem de fato os pode realizar, que é Deus. Linguisticamente, há dois fenômenos que chamam a atenção por sua recorrência: o primeiro é a ausência de aspiração no *h* inicial de *habeo*: essa característica da língua falada (BASSETTO, 2016) transparece nos grafites por meio da ocorrência da escrita do verbo sem o *h* inicial: são 24 inscrições nas quais o verbo foi grafado com a letra *h* e 17 inscrições com a grafia sem o *h*, sendo o “erro” ortográfico mais comum do conjunto de grafites.

26 No original: “The formula in the Homeric poems may be defined as a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea”.

O segundo está relacionado ao fato de que, mesmo com a existência da fórmula e de inúmeros exemplos no local à disposição para os novos visitantes, o verbo *habeo* apresenta outras conjugações: na grande maioria das inscrições, o verbo aparece conjugado regularmente na segunda pessoa do plural no presente do imperativo ativo, mas há 4 ocorrências do verbo na segunda pessoa do plural no futuro do imperativo ativo, *habetote*, e 4 na segunda pessoa do plural no presente do subjuntivo ativo, *abeatis*, nesse caso, sempre sem o *h* inicial. Esses elementos indicariam que, quando se trata de grafites, a existência de fórmulas não impediria os indivíduos de deixar transparecer por meio da escrita fenômenos fonéticos, como a ausência da aspiração do *h* inicial no Latim Vulgar, nem de expressar certa criatividade como, no caso, no que diz respeito à conjugação.

2 Bilinguismo e fórmulas votivas

Um dos aspectos linguísticos mais notáveis desse conjunto de grafites é o bilinguismo que ocorre a partir das fórmulas votivas. O bilinguismo é um fenômeno extremamente complexo de ser estudado, seja em sociedades contemporâneas, seja na Antiguidade, porque envolve uma enorme quantidade de variáveis. Frédérique Biville (2008, p. 36, tradução nossa²⁷) afirma que:

Qualquer texto epigráfico “bilíngue”, seja qual for a natureza e o grau do bilinguismo, reflete uma situação enunciativa sempre única e original. É, portanto, imperativo questionar primeiro o contexto histórico e sociolinguístico em que foi produzido, perguntando quais eram, neste preciso contexto, a(s) linguagem(s) do poder e da administração, a(s) linguagem(s) da cultura e da comunicação, o nível da alfabetização da população e os relatórios dados, numéricos e relacionais, entre as comunidades linguísticas. Também é necessário questionar o *status* étnico, linguístico e cultural dos indivíduos envolvidos no processo de produção de texto [...].

Isso porque o bilinguismo é um fenômeno que possui um aspecto individual, mas também social, que pode abranger famílias, comunidades, cidades. Afirmar que o bilinguismo reflete “uma situação enunciativa sempre única e original” é considerar que o indivíduo que produz a escrita bilíngue o faz de acordo com suas capacidades linguísticas, mas também, em relação ao grupo social ao qual a inscrição é direcionada, ou que, de alguma forma, terá acesso a ela. Por exemplo, temos no mundo corporativo um tipo de bilinguismo que funciona como um código, uma linguagem hermética por meio da qual esses profissionais se comunicam, se reconhecem e se distanciam do restante da população: fazer uma *call*, terminar um *job*, estabelecer um *deadline*, se preocupar com o *brand management*; termos que vão além da

27 No original: “Tout texte épigraphique « bilingue », quels que soient la nature et le degré de ce bilinguisme, reflète une situation énonciative à chaque fois unique et originale. Il est donc impératif de s’interroger au préalable sur le contexte historique et sociolinguistique dans lequel il a été produit, en se demandant quelles étaient, dans ce contexte précis, les (la) langue(s) du pouvoir et de l’administration, les (la) langue(s) de culture et de communication, le degré d’alphabétisation de la population, et les rapports, numériques et relationnels, entre les communautés linguistiques. Il convient aussi de s’interroger sur le statut ethnique, linguistique et culturel des individus impliqués dans le processus de production du texte”.

necessidade comunicacional – uma vez que existem correspondentes em Português que expressam as mesmas ideias – ou da habilidade linguística dos indivíduos – porque seu uso não implica necessariamente a fluência em língua inglesa – mas funcionam como marcas distintivas de uma profissão e um estilo de vida.

A partir do exemplo acima, podemos perceber como qualquer enunciado bilíngue possui camadas de significados e de usos que vão além das aparências. No caso dos grafites do nosso *corpus*, adotamos alguns procedimentos a fim de tentar compreender a ocorrência desse fenômeno em tais circunstâncias. Iniciamos nossa análise com algumas considerações sobre as duas línguas envolvidas, o Grego e o Latim: se, por um lado, o Latim era a língua oficial do Império Romano e a língua majoritariamente empregada nos grafites do monumento, o Grego era um adstrato poderoso e imponente ao Latim, de tradição mais antiga, e que desfrutava de um *status* que o Latim nunca obtivera, o de língua franca em sua variante *Koiné* (BIVILLE, 2008). O Grego, além de ser a língua da porção oriental do Império, nunca foi nesta obliterado pelo Latim como ocorreu com as línguas pré-românicas ocidentais, mas continuou sendo a principal língua dessas regiões, além de possuir também enorme prestígio cultural entre os próprios latinos; os romanos cultos eram aqueles que sabiam o Grego e conheciam a cultura grega. Dessa forma, em Roma, o Grego possuía uma dupla existência enquanto língua de migrantes orientais, muitos como escravos, e enquanto língua símbolo de erudição para as elites.

Essa convivência entre as duas línguas gerou numerosos casos de bilinguismo grego/latino nas epígrafes, refletindo o intenso contato entre os dois idiomas nesse mundo que, por vezes, convém chamar greco-romano. Biville, em um esforço de análise desse tipo de contato linguístico, categoriza o fenômeno de acordo com o tipo de interação linguística ocorrida. Considerando o bilinguismo como o uso simultâneo de duas línguas em um mesmo local, uma mesma comunidade, ou por um mesmo indivíduo, o autor considera que existem dois tipos de emprego desses idiomas: o primeiro, que consistiria, diante das possibilidades, na escolha de um ou de outro idioma conforme as necessidades situacionais e conforme a disposição dos autores; e o segundo, que consistiria no bilinguismo clássico, ou seja, no uso de dois idiomas ao mesmo tempo. Esse segundo caso ainda se dividiria em outros dois, nos quais ou a informação aparece duplicada e traduzida, de forma mais ou menos literal, ou as duas línguas são utilizadas em um mesmo enunciado – sendo esse o nosso caso (BIVILLE, 2008). Há ainda os casos de transliteração, também presentes nos grafites do monumento e que, para Biville, são um tipo de bilinguismo em que apenas o código de gravação do enunciado é alterado, e não o seu sistema gramatical.

Passando agora aos exemplares de inscrições bilíngues encontrados no monumento, percebemos logo de início que este fenômeno ocorre, em geral, ligado à fórmula votiva do monumento e suas variantes. Embora o comprometimento dos grafites nos impeça de fazer uma análise perfeita, podemos identificar, pelos fragmentos que possuímos, graus de bilinguismo que compreendem tanto a tradução da fórmula votiva do monumento para o Grego, a transliteração da fórmula, ou a mistura dos dois idiomas em um mesmo enunciado. No primeiro caso, a tradução da fórmula ainda pode ser realizada de duas formas: na primeira, há a tradução da ideia da fórmula em um verbo grego que seja correspondente, na segunda, a fórmula é traduzida literalmente, palavra por palavra, conforme os exemplos a seguir:

[Πέτρε καὶ Παῦλε μνημον[εύετε] / [---]ινος [---] ICVR 12946.b
 [Πέ]τρε καὶ Πα[αῦ]λε / [εἰς μνία]ν ἔχετ[ε ---] / [---] ICVR 13075.a2

O primeiro exemplar apresenta a tradução da ideia da fórmula, na qual o verbo **μνημονεύω**, que significa “lembrar”, aparece na segunda pessoa do plural no presente do imperativo ativo como uma tradução da ideia presente na fórmula *in mente habete*, literalmente, “tende em mente”; já o segundo exemplar apresenta a tradução exata da fórmula latina, por meio do verbo ἔχω, que significa “ter”, conjugado no mesmo tempo, número, pessoa, modo e voz, a preposição εἰς e o substantivo **μνεία** (aqui com um pequeno deslize ortográfico) no caso acusativo, de acordo com a preposição, e que significa “lembrança”, “memória”. Os dois registros são encontrados, respectivamente, em oito e seis grafites, não sendo possível afirmar a preferência de um ou de outro pelos autores das inscrições em Grego no monumento; contudo, a existência de uma tradução exata da fórmula votiva em Grego pode indicar uma tentativa de conformidade com o padrão epigráfico da *Memoria*.

Por outro lado, temos os exemplares que misturam os dois idiomas em um mesmo enunciado sob o alfabeto Grego, os quais temos como registros:

[Πέτρ]ε κ(αὶ) Παῦλε / [iv με]ντε αβητ[ε] / [Στερ]κό[ρι---] ICVR 13076.b
 [Παυλε] ετ Πετρε / [iv με]ντε [v]ος αβε/[τοτε εἰς το]ὺς ἐῶ[νας] ICVR 13073
 [Πα]υ[λε ετ Πετρε] / [i]ν με[ντε αβετε] / Αὐφίδ[ιον υἰόν ---] / μου ICVR 13045.a
 [--- Πέτρε] καὶ Παῦλαι πετιτε ετ / αβετοτε iv [μεντε ---] ICVR 13077.b

Para compreendermos esse tipo de bilinguismo, relembremos que as inscrições que carregam a fórmula, em geral, se dividem em três partes: o nome dos apóstolos, o pedido e as pessoas beneficiadas por este; a partir dessa informação, podemos perceber que as inscrições acima trocam de idioma respeitando a divisão entre as partes. O primeiro bloco, composto pelo nome dos apóstolos, aparece em Grego ou em Latim, o que pode ser percebido

pelo conectivo *et/καί* e pela acentuação, a despeito de o vocativo dos nomes ser realizado igualmente nos dois idiomas. O segundo bloco, o do pedido, aparece sempre em Latim nesses casos, apresentando, curiosamente, um interessante grau de variação que contradiz a ideia de que grafites formulares seriam mais padronizados: nos dois casos, há variação de número na vogal *e* de *habeo*; em um, há o emprego do futuro do imperativo ao invés do presente; no último, há uma união entre o verbo *peto* no presente do imperativo e o verbo *habeo* no futuro do mesmo modo.

Quanto ao terceiro bloco, presente apenas nos três primeiros exemplos e de forma fragmentada, temos no primeiro exemplo, que começa com o nome dos apóstolos em Grego, provavelmente um nome grego. Já no segundo e no terceiro, que até então pareciam exemplares da língua latina transliterada, a troca para o idioma grego é assegurada pelos termos “εἰς τοὺς ἑῶνας [sic]”, expressão comumente traduzida no Novo Testamento como “pelos séculos dos séculos” (Gálatas 5,1), e pelos termos “υἱόν” e “μου”, que respectivamente significam “filho”, no acusativo, e “meu”, genitivo singular do pronome ἐγώ. Seria interessante saber se no último caso haveria um retorno ao Grego ou não, de modo que apenas o bloco central – o da fórmula – estivesse em Latim, mas, infelizmente, não temos essa informação. Há ainda mais quatro exemplares que apresentam transliteração, mas que, por não possuírem justamente o último bloco de composição das inscrições desse tipo, também nos impedem de saber se haveria a troca ou não de idioma na parte final:

Πετρε ετ / Παυλε πε[τιτε ---] ICVR 13096.b

Πετρε ετ / Παυλαι / ιν με<ν>τε [---] ICVR 13077.a

[Παυ]λε ετ Πετ[ρε ιν μεν]/[τε α]βητε Ση[---] ICVR 13067

[Παυλ]ε ετ Πετ[ρε ιν μεν]/[τε ν]ος αβετε [ιν ορα]/[τι]ωνες βεστ[ρας] ICVR 12997.a

Apesar das dificuldades em se analisar a ocorrência do bilinguismo na Antiguidade, sobretudo em fontes tão fragmentadas, podemos, a partir do estudo dos exemplares acima, tecer algumas considerações. Como afirmou Ann Marie Yasin, o ato de gravar um pedido nas paredes do santuário tem como função principal a comunicação com o divino, mas, também, reflete o desejo de inserir-se em uma dada comunidade votiva: “Adicionar seus próprios rabiscos, seja simplesmente um nome ou um texto mais longo, ao grupo de grafites em um local sagrado era tanto um meio de se comunicar com o divino quanto de se juntar às fileiras de outros que já o fizeram anteriormente no mesmo lugar.” (YASIN, 2015, p. 46, tradução nossa²⁸).

28 No original: “Adding one’s own scrawl, whether simply one’s name or a longer text, to the cluster of graffiti at a sacred site was both a means to communicate with the divine and to join the ranks of others who have done so at the same place before. Yet through the words they wrote, certain individuals proclaimed an even more specified place within the community of Christian devotees to the shrine”.

É justamente esse o processo que podemos observar, de modo que, inclusive, a própria autora cita o monumento à *Memoria Apostolorum* como um exemplo de santuário no qual há o emprego de uma fórmula votiva específica que constitui uma comunidade devocional. Partindo desse contexto cristão de produção de grafites em grupo, passamos às reflexões sobre as habilidades linguísticas dos autores das inscrições: Antonio Enrico Felle (2012), que possui um artigo dedicado ao mesmo conjunto epigráfico, afirma que esse tipo de registro é testemunho de um Latim aprendido apenas na oralidade, e que, por isso, escrito em alfabeto grego por falantes do idioma helênico. Ele ainda afirma que, embora a qualidade geral dos grafites sugira um público com nível mediano de alfabetização, os grafites gregos transpareceriam uma capacidade de escrita mais limitada, restringindo-se mais do que os latinos às fórmulas do monumento e à onomástica (FELLE, 2012). Portanto, quando pensamos no duplo valor que o uso do Grego poderia possuir na sociedade romana – a língua de cultura da elite e a língua dos escravos e dos pobres – aparentemente é ao segundo grupo que os autores dos grafites gregos e bilíngues do monumento pertenceriam.

Assim sendo, podemos supor que o uso do bilinguismo, nesse caso, seria uma forma de o indivíduo visitante do santuário se inserir em uma comunidade votiva essencialmente latina, mesmo que, para isso, alguns indivíduos precisassem recorrer ao código de escrita – o alfabeto – que eles dominavam para registrar a fórmula latina. Corroboram para essa análise os registros em que, após a fórmula latina, o autor retoma a escrita em idioma Grego, justamente no bloco que demanda um pouco mais de conhecimento linguístico, bem como os registros em que a fórmula é escrita em Grego, mas traduzindo palavra por palavra a fórmula latina. As inscrições em Grego que empregam o verbo *μνημονεύω*, de certa forma, também sugerem a inscrição na comunidade votiva do monumento, embora registrando a mesma ideia a partir de uma estrutura diferente.

Haveria, portanto, um desejo manifesto de inserção na comunidade votiva que passaria, primeiramente, pela realização de um grafite no local, com a possibilidade de registro da tradicional fórmula latina do monumento ou suas variantes; para os sujeitos de fala helênica, há, por outro lado, a possibilidade de representação da ideia manifesta pela fórmula em seu idioma próprio, a possibilidade de tradução da fórmula, mantendo-se sua estrutura original e, por fim, a transliteração da fórmula, mesmo que fosse necessário escrever o complemento do pedido em Grego. Podemos afirmar, dessa forma, que além da inserção na comunidade votiva, há uma tendência de que essa inserção seja realizada em Latim, como o idioma predominante no santuário, ou em maior ou menor grau aproximando-se deste.

Conclusão

A partir desse breve estudo, buscamos discutir a relevância das fontes epigráficas para os estudos históricos e linguísticos e, em especial, dos grafites: testemunhos de vozes do passado que não chegariam aos estudiosos do presente por meio das fontes textuais tradicionais, que costumam refletir a língua e o pensamento das elites. Seu estudo abre um mundo de possibilidades para as pesquisas que buscam investigar o cotidiano das camadas médias urbanas, bem como as características do Latim falado por essas massas. Buscamos também pontuar que o estudo de grupos de grafites compostos por uma mesma fórmula pode ser também muito promissor, pois, além de registrarem fenômenos sociais e culturais de determinados grupos – no caso, dos cristãos – também são importantes fontes para o estudo tanto do Latim Vulgar quanto de outros fenômenos linguísticos como o bilinguismo.

Em uma perspectiva interdisciplinar, os estudos linguísticos e não apenas conteudistas desses grupos de grafites nos ajudam a compreender o nível de erudição, a composição étnica, a origem geográfica e mesmo as relações sociais existentes dentro dessa comunidade inscrita nas paredes, enriquecendo a análise histórica e levantando novos problemas e novas hipóteses. Por fim, ressaltamos que os estudos epigráficos unem dois mundos, o da Linguística e da História, no esforço de explorar o que indivíduos comuns de sociedades passadas decidiram eternizar por meio das inscrições e o que isso nos conta de novo sobre o passado.

Referências

A BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 1985.

ALDROVANDI, C. E. V.; KORMIKIARI, M. C. N.; HIRATA, E. F. V. (Org.). **Estudos sobre o Espaço na Antiguidade**. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2011.

BAIRD, J. A.; TAYLOR, C. (Ed.). **Ancient Graffiti in Context**. New York: Routledge, 2010.

BASSETTO, B. F. **Elementos de Filologia Românica**: história externa das línguas românicas. v. I. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

BASSETTO, B. F. **Elementos de Filologia Românica**: história interna das línguas românicas. v. II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

BIVILLER, F. Situations et documents bilingues dans le monde gréco-romain. *In*: **Bilinguisme gréco-latin et épigraphie**. Actes du colloque organisé à l'Université Lumière-Lyon 2, Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux, UMR 5189 Hisoma et JE 2409 Romanitas les 17, 18 et 19 mai 2004. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux. p. 35-53. 2008. (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen. Série épigraphique, 37)

BROWN, P. **The Ransom of the Soul: afterlife and wealth in early Western Christianity**. Cambridge / London: Harvard University Press, 2018.

BROWN, P. **The Cult of the Saints: Its rise and function in Latin Christianity**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

CHARTIER, Rr. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Miraflores: DIFEL, 2002.

D'ENCARNAÇÃO, J. **As pedras que falam**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

EDB. Epigraphic Database Bari. **Documenti epigrafici romani di committenza cristiana (sec. III-VIII)**. Disponível em: <http://www.edb.uniba.it>. Acesso em: 05 dez. 2021.

FARIA, E. **Dicionário Latino-Português**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas; Livraria Garnier, 2013.

FELLE, A. E. Alle origini del fenomeno devozionale cristiano in Occidente: le inscriptiones parietariae ad memoriam Apostolorum. *In*: COSCARELLA, A.; SANTIS, P. de (Ed.). **Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione** Atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana. Università della Calabria, 2012. p. 477-502.

FUNARI, P. P. **A vida quotidiana na Roma Antiga**. São Paulo: Annablume, 2003.

GEERTZ, C. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUARDUCCI, M. Il culto degli apostoli Pietro e Paolo sulla via Appia: riflessioni vecchie e nuove. **Mélanges de l'Ecole française de Rome**. Antiquité, tome 98, n. 2. p. 811-842, 1986.

INGRAND-VARENNE, E. Formule épigraphique et langue: le cas de hic jacet. *In*: LOUVIOT, E. (Ed.). **La Formule au Moyen Âge**. Brepols, 2012. p. 171-190.

KIRSCHBAUM, E. S. I.; JUNYENT, P. E.; VIVES, P. J. **La Tumba de San Pedro y las Catacumbas Romanas**. Madrid: La Editorial Católica, 1954.

LAUWERS, M. **O Nascimento do Cemitério: lugares sagrados e terra dos mortos no ocidente medieval.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 2015.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon.** Oxford: Clarendon Press, 1996.

MILNOR, K. **Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii.** Oxford; New York: Oxford University Press, 2014.

OMENA, L. M. de; FUNARI, P. P. A. (org.). **Práticas Funerárias no Mediterrâneo Romano.** Jundiaí: Paco Editorial. 2016.

LOUVIOT, E. Pour une approche interdisciplinaire de la formule médiévale. *In*: LOUVIOT, E. (Ed.). **La Formule au Moyen Âge.** Brepols, 2012. p. 7-12.

SILVA NETO, S. da. **História do Latim Vulgar.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1957.

SHALINS, M. **Ilhas de História.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SPERA, L. The Christianization of Space along the via Appia: Changing Landscape in the Suburbs of Rome. **American Journal of Archaeology**, v. 107, n. 1, p. 23-43, jan. 2003.

STYGER, P. **Il monumento apostolico a San Sebastiano sulla Via Appia.** Roma: P. Sansaini, 1921.

YASIN, A. M. Funerary Monuments and Collective Identity: From Roman Family to Christian Community. **The Art Bulletin**, College Art Association, v. 87, n. 3, p. 433-457, set. 2005.

YASIN, A. M. Prayers on Site: The Materiality of Devotional Graffiti and the Production of Early Christian Sacred Space. *In*: EASTMOND, A. (Ed.). **Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval Worlds.** Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 36-60.

Sobre o organizador

Adílio Junior de Souza

Doutor e mestre em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (Proling/UFPB); é especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa e graduado em Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Atualmente, ingressou no estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com o projeto “Tópicos avançados de Linguística Românica: o uso do latim como fonte para a Linguística Histórica”, supervisionado pelo professor Dr. Alberto Miranda Poza. É professor temporário de Língua Latina e História da Língua Portuguesa no curso de Letras da Unidade Descentralizada de Missão Velha – CE (UDMV/URCA). Foi bolsista CAPES durante o mestrado em Linguística no Proling/UFPB (2014/2015). Participa do Grupo de Pesquisa Teorias Linguísticas de Base – TLB (UFPB/CNPq/2021-vigente), do Núcleo de Pesquisa em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola (UFPE/CNPq/2019-vigente) e do Núcleo de Pesquisas em Ensino de Línguas e Formação Docente (UVA/CNPq/2020-vigente). Coordenou o Projeto Estudos Clássicos (URCA/2016-2018). Desenvolve pesquisas em Linguística, Filologia e Língua Latina. É autor/coautor de artigos e capítulos em periódicos e em livros na área da Linguística, Literatura e Filologia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5545-6441>

E-mail: adilio.souza@urca.br

Sobre os autores

Ângela Lima Calou

Graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará (Cariri), mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN – Campus Caicó). Interessa-se pelos temas: Filosofia Moderna e Literatura Russa do século XIX; modernidade, racionalidade e emancipação; experiência e niilismo; Schopenhauer, Dostoiévski e Walter Benjamin.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2661-9146>

E-mail: angelacalou@yahoo.com.br

Cícero Émerson do Nascimento Cardoso

Doutorando em Letras – Tradição e Modernidade e Mestre em Letras – Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa e Graduado em Letras, pela Universidade Regional do Cariri (URCA). É Professor de Língua Portuguesa da rede pública de ensino do estado do Ceará e Professor de Literatura do curso de Letras da Universidade Regional do Cariri (URCA)–*Campus Missão Velha*. É membro do NETLLI – Núcleo de Pesquisa em Estudos Linguísticos e Literários e atua como Parecerista das revistas eletrônicas do NETLLI: 1) *Macabéa* e 2) *Miguilim*. É autor dos livros: *Breve estudo sobre corações endurecidos* (2011); *Romanceiro do Norte Juazeiro* (2014); *A Revolta de Antonina* (2015); *O Casarão sem Janelas* (2018) e *O baile das assimetrias* (2021).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6590-6442>

E-mail: emersoncardoso.cardoso@hotmail.com

Isadora Lima Ramalho

Graduada em 2018 em Letras Português/Francês pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Em 2019, recebeu a distinção acadêmica “Cum Laude”. De 2016 a 2018, foi bolsista do Programa de Iniciação à Docência (PID), sendo monitora das disciplinas de Latim I e II. Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET). Sua pesquisa, que pertence à área da Tradução Intersemiótica, tem como foco a análise da adaptação da epopeia *A Eneida*, de Virgílio, para o formato de radionovela.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3191-7420>

E-mail: isadoraramalho96@gmail.com

Letícia Maria Quintella Viana

Licenciada em Letras Clássicas (Grego e Latim) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Mestranda em Teoria da Literatura, com ênfase aos estudos da retórica e oratória romana, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE). Cursa Especialização em Linguagem e Práticas Sociais, estudando a poesia de Torquato Neto, pelo Instituto Federal de Pernambuco (IFPE). Ademais, é membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC) e atua como 1ª Secretária na Associação de Jornalistas e Escritoras do Brasil, seção Pernambuco (AJEB/PE).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3928-8323>

E-mail: leticia.mqv@hotmail.com

Marta Maria Aragão Maciel

Graduada em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e doutora em Filosofia pelo Programa de Doutorado Integrado UFPB-UFPE-UFRN. Leciona atualmente como professora substituta junto ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7192-3185>

E-mail: maciel_mart@yahoo.com.br

Robson Rodrigues Claudino

Graduado em Licenciatura em Letras-Português pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Dedicou-se ao estudo do latim ainda na graduação, se propondo a trabalhar com Cláudio Claudiano no seu TCC. Em 2017, recebeu uma bolsa de seu orientador para frequentar o curso de verão de latim da *Schola Classica*, no Rio Grande do Sul. Entre agosto de 2018 e julho de 2020, atuou como professor substituto de latim no Departamento de Letras da UFPE. Atualmente, é mestrando em Letras (estudos clássicos) pelo programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8951-6465>

E-mail: robbiehashi@gmail.com

Vanessa de Mendonça Rodrigues dos Santos

Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em História Social pelo PPGHIS/UFRJ, doutoranda em História Comparada pelo PPGHC/UFRJ, graduanda em Letras Português/Grego pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), pesquisadora do LHIA/UFRJ. Desenvolve uma pesquisa interdisciplinar entre História e Letras Clássicas, com foco no estudo do Cristianismo romano durante a Antiguidade Tardia por meio de fontes epigráficas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1084-0735>

E-mail: vanessamrsantos@gmail.com

Publique seu e-book com a gente!





 Letraria[®]