

CARLOS RENATO R. DE JESUS
JOSÉ AMARANTE SANTOS SOBRINHO
VIVIAN GREGORES CARNEIRO LEÃO SIMÕES
(Orgs.)



ANAIS
I SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS DO AMAZONAS:
“Cultura Clássica e Gramática Ocidental”
VI ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE LATIM



UEA

UNIVERSIDADE
DO ESTADO DO
AMAZONAS

Anfiteatro Flávio (Coliseu) - Roma/Itália
Teatro Amazonas - Manaus/Brasil



Carlos Renato R. de Jesus
José Amarante Santos Sobrinho
Vivian Gregores Carneiro Leão Simões
(Orgs.)



I Semana de Estudos Clássicos do Amazonas:

“Cultura Clássica e Gramática Ocidental”

VI Encontro Nacional de Professores de Latim

24 a 27 de maio de 2016

ANAIS

Escola Normal Superior/UEA
Manaus-AM
www.magistri.org

Apoio



SOCIEDADE BRASILEIRA
DE ESTUDOS CLÁSSICOS



PPGL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Patrocínio



**SUPLETIVO
DO NORTE**
**COLÉGIO DO
NORTE**

Manaus – AM
2016

I Semana de Estudos Clássicos do Amazonas: “Cultura Clássica e Gramática Ocidental” & VI Encontro Nacional de Professores de Latim
(1.: 2017: Manaus, AM)

Anais da I Semana de Estudos Clássicos do Amazonas”: Cultura Clássica e Gramática Ocidental” & VI Encontro Nacional de Professores de Latim/ I Semana de Estudos Clássicos do Amazonas”: Cultura Clássica e Gramática Ocidental” & VI Encontro Nacional de Professores de Latim, Manaus, 2016 (Brasil) – Documento eletrônico. – Manaus: Escola Normal Superior/UEA, 2016 – Modo de acesso:

ISBN: 978-85-7883-374-9

1. Estudos Clássicos. 2. Estudos Clássicos – Cultura e Gramática Ocidental. 3. Estudos Clássicos – Ensino. I. Título.

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS

José Melo de Oliveira | Governador
Henrique Oliveira | Vice-governador
Robério Braga | Secretário da Cultura

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA

Cleinaldo de Almeida Costa | Reitor
Mário Augusto Bessa | Vice-Reitor
Wladimir Leite Correia Filho | Pró-reitor de Administração
Valteir Martins | Pró-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa
Luciano Balbino dos Santos | Pró-reitor de Ensino e Graduação
André Luiz Tannus Dutra | Pró-reitor de Extensão e Assuntos comunitários
Gláucia Maria de Araújo Ribeiro | Pró-reitora de Planejamento
Samara Barbosa de Menezes | Pró-reitora de Interiorização

ESCOLA NORMAL SUPERIOR - ENS

Prof^ª Dr^ª Eglê Betânia Portela Wanzeler | Diretora
Prof. MSc. Kelly Christiane Silva de Souza | Coord. de Qualidade de Ensino
Prof. Dr. Carlos Renato R. de Jesus | Coordenação Letras

COMISSÃO ORGANIZADORA

Carlos Renato R. de Jesus (UEA)
Fábio da Silva Fortes (UFJF)
Francisco de Assis Costa de Lima (UFAM)
José Amarante Santos Sobrinho (UFBA)
Macário Lopes de Carvalho Júnior (UEA)
Milton Marques Júnior (UFPB)
Patrícia Prata (UNICAMP)
Renato Ambrósio (UFBA)
Vivian Gregores Carneiro Leão Simões (UFRR)
Weberson Fernandes Grizoste (UEA)

COMITÊ CIENTÍFICO

Fábio da Silva Fortes (UFJF)
José Amarante Santos Sobrinho (UFBA)
Leni Ribeiro Leite (UFES)
Milton Marques Júnior (UFPB)
Patrícia Prata (UNICAMP)
Tereza Pereira do Carmo (UFPB)
Weberson Fernandes Grizoste (UEA)

Vivian Gregores Carneiro Leão Simões, Karina Santos da Silva e Elivelton Souza da Silva | Capa e Projeto Gráfico

Vivian Gregores Carneiro Leão Simões (Editoração)

A revisão dos textos é de responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
TRABALHOS COMPLETOS	8
“O problema dos universais nos estudos da linguagem: ockhamismo vs. Modismo” <i>Alessandro Jocelito Beccari</i>	9
“Retórica e poética nos clássicos latinos” <i>Cláudia Valéria Penavel Binato</i>	22
“Estudos sobre a Muhuraida e suas matrizes árcades” <i>Daniel Sicsú</i>	31
“Cartas dos séculos XIX e XX: expressões da nasalização no português do Amazonas” <i>Dayana Dias Assis</i>	43
“Sermão <i>De Excidio Urbis</i> e Sermão 81: o castigo divino ao povo da Roma antiga” <i>Eduardo Esteves de Macedo</i>	58
“A similaridade de Catulo e Propércio” <i>Elimary Picanço</i> <i>Adriana Souza</i>	68
“Anacreonte. Um poeta, uma dúzia de epitáfios” <i>Flávia Vasconcellos Amaral</i>	78
“Uma análise discursiva das paráfrases nos TCCs de acadêmicos do curso de Letras na perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional” <i>Karina Santos da Silva</i>	90
“Plínio, o velho: a vida de um erudito” <i>Lucas Amaya</i>	104
“ <i>Ad solos mares uel ad feminas pertinentia</i> : verbos com restrição de gênero em latim” <i>Lucas Consolin Dezotti</i>	113
“Dramaturgia, história e recepção: Plauto, Shakespeare e Gonçalves Dias” <i>Nívia Maria Messias Ribeiro</i>	123
“A tempestade a caminho do exílio (Tr. I, 2)” <i>Patricia Prata</i>	138
“Inserção da cultura Clássica Latina no ensino fundamental II: O teatro” <i>Sarah da Silva Peixoto</i>	155
“A tragédia tupiniquim no romance-epopeico-esfíngico de Suassuna” <i>Tereza Pereira do Carmo</i>	164

“Os Menecmos: um clássico desenvolvido na sala de aula” <i>Élida Moreira Silva</i> <i>Victória Borges Silva Chagas</i>	171
“Sobre ensino de Latim em Roraima: o teatro como recurso didático-pedagógico para o ensino de latim” <i>Vivian Gregores Carneiro Leão Simões</i>	185
“Prosa rítmica clássica na modernidade: o verso livre de Mário de Andrade” <i>Anne Caroline do Nascimento Ribeiro</i> <i>Carlos Renato Rosário de Jesus</i>	194
“Exposição dos conteúdos de Virgílio, de Fulgêncio, o Mitógrafo: estrutura da introdução” <i>Raul Oliveira Moreira</i>	205

APRESENTAÇÃO

É com satisfação que levamos a público estes Anais da “I Semana de Estudos Clássicos do Amazonas e VI Encontro Nacional de Professores de Latim”, realizados entre 24 e 27 de maio de 2016, nas dependências da Escola Normal Superior, da Universidade do Estado do Amazonas (ENS-UEA), em Manaus. O ineditismo de tal evento dessa natureza e porte na capital do Estado demonstra o vigoroso fortalecimento e expansão da área de Estudos Clássicos no Brasil. Com mais de 150 participantes, 47 comunicações orais e presença de representantes de cerca de 20 universidades de todo o país, essa primeira experiência no Amazonas inaugura uma nova rota no mapa acadêmico das pesquisas e trabalhos em estudos clássicos em terras brasileiras. Mais do que isso, pudemos constatar o crescente interesse dos alunos de graduação e pós-graduação da UEA nas oportunidades de pesquisa que a Antiguidade ainda hoje desperta. Foi visível a projeção que nossa jovem universidade conquistou ao sediar essa primeira experiência. E como resultado concreto daqueles dias de proveitosas discussões, palestras e cursos, expomos aqui 17 artigos referentes aos trabalhos ali apresentados. Constatamos textos de alunos de graduação e seus respectivos orientadores, bem como trabalhos de renomados e profícuos professores e pesquisadores da área de Educação, Literatura, Linguística e, claro, Antiguidade Clássica. Aos autores agradecemos a confiança e participação, com o que, não apenas enriqueceram academicamente o evento, mas principalmente, agora, deixam registrado, para o grande público, o alto nível do que vem sendo produzido no Amazonas e no restante do país.

Também é justo agradecer a todos os envolvidos nessa iniciativa. Desde os monitores, sempre incansáveis e atuantes, passando pelos inscritos e suas contribuições acadêmicas, até os palestrantes e ministradores de minicursos, todos trabalhando com recursos próprios, visto que o evento não dispunha de verba suficiente para arcar com os custos de passagem e estada. Mesmo assim, nosso evento pode contar com o apoio da própria Universidade do estado do Amazonas, com a direção da Escola Normal Superior, com os professores do curso de Letras da UEA, com os membros da comissão científica e com os integrantes da comissão organizadora, sem os quais nada teria acontecido.

A todos esses e aos privilegiados leitores destes Anais, agradecemos pela atenção demonstrada ao nosso evento, ao mesmo tempo em que desejamos uma ótima leitura e um excelente aproveitamento dos textos agora divulgados. Que a fruição das palavras a seguir desperte tanto entusiasmo na leitura, quando proporcionou a nós a satisfação em divulgá-las.

Os organizadores

TRABALHOS COMPLETOS

O problema dos universais nos estudos da linguagem: ockhamismo vs. Modismo

Prof. Dr. Alessandro Jocelito Beccari
(FCL-UNESP)
jbeccari1@yahoo.com.br

RESUMO: A pesquisa científica sempre assume entidades teóricas que colocam um problema recorrente para a epistemologia: a natureza dessas entidades (BORGES NETO; DASCAL, 2004, p. 31-65). Seriam elas, de alguma forma, reais ou não passariam de sinais ou reações da mente direcionados ou sintomáticos das coisas ou qualidades das coisas no mundo? Este artigo discute duas posições conflitantes a respeito dessa antiga questão: a realista moderada, da *Gramática especulativa*, de Tomás de Erfurt (*fl.* 1310), e a nominalista, da *Teoria da suposição*, de Guilherme de Ockham (*ca.* 1287-1347).

PALAVRAS-CHAVE: historiografia linguística; entidades teóricas; gramática especulativa; nominalismo.

1. INTRODUÇÃO

O problema dos universais foi um dos assuntos mais debatidos do pensamento medieval. Das possíveis soluções para essa questão, serão aqui consideradas sucintamente e de maneira introdutória, uma solução nominalista, inspirada no pensamento de Guilherme de Ockham, e a solução realista moderada a que adere um dos mais conhecidos gramáticos modistas, Tomás de Erfurt, autor do *Tratado sobre os modos de significar ou Gramática especulativa*, escrito por volta de 1310. Particularmente, será observado como as diferenças entre o nominalismo de Ockham e as teorias de Tomás de Erfurt têm origem na assunção de ontologias diferentes por parte de cada um desses dois pensadores.

A fim de ilustrar esses posicionamentos, utilizaremos como exemplo o nome adjetivo “sábio”, demonstrando como esse nome seria tratado de acordo com as ideias de Tomás de Erfurt e de Ockham. Antes disso, porém, será feita uma breve exposição de como esses dois teóricos entendiam os universais, ou nomes genéricos, e seus componentes, já que sua classificação dos nomes é de acordo com suas respectivas ontologias e visões a respeito da natureza dessas entidades.

A partir do estudo dessas diferentes assunções, espera-se que fiquem claras algumas das prováveis consequências desses compromissos ontológicos na classificação dos nomes adjetivos e substantivos de um modo geral. Para isso, serão apontadas as principais noções que fundamentam essas duas teorias da linguagem, do ponto de vista de suas respectivas ontologias e epistemologias.

2. O PROBLEMA DOS UNIVERSAIS: NOMINALISTAS VS. MODISTAS

O que denotam palavras como “homem”, “sábio”, “pedra”, “branco”, “cavalo” etc.? Essa pergunta está na origem da questão dos universais, que ocupou parte considerável da especulação filosófica medieval. A Filosofia Medieval apresentou, grosso modo, três soluções para esse problema, ou seja, três respostas para a pergunta sobre denotação dos termos abstratos: a realista (os universais existem), a nominalista (só existem indivíduos e propriedades constatáveis no mundo; os universais não podem ser observados, logo, não existem), a realista moderada (os universais existem na mente).

Os gramáticos modistas (1270-1350) assumiam a existência de entidades teóricas na mente e, portanto, são classificados como realistas moderados.

A fim de analisar nomes adjetivos como “sábio”, “humano”, “ateniense” etc., os modistas supunham a existência de modos mentais, que chamavam de “modos de entender” (*modi intelligendi*), que corresponderiam a “modos de ser” (*modi essendi*), a saber: as propriedades das coisas no mundo. Além disso, identificavam “modos de significar” (*modi significandi*), na linguagem, que eram equivalentes aos modos de ser, no mundo, e aos de entender, na mente.

Portanto, os modistas defendiam a existência de dois módulos mentais: o intelecto e a linguagem. Como resultado disso, além de identificar um grande número de modos mentais correspondentes às propriedades constatáveis, a ontologia modista permitia que se postulasse a realidade de modos de entender para as nulidades, as ficções e privações, como, por exemplo, respectivamente: o nada, a quimera e a cegueira.

Em sua *Ordinatio* (ca. 1317-8), o nominalista Guilherme de Ockham chama aquilo que os realistas denominam universal de um sinal (*signum*) fabricado pela mente a partir das semelhanças entre as coisas apreendidas pelos sentidos. Também na *Ordinatio*, Ockham denomina essa fabricação de *fictum* (“representado”), que é “uma cópia, isto é, uma duplicação (intelectual) da *res* (coisa) apreendida. Na mesma obra [...] afirma que o *fictum* é *quoddam idolum* (certa imagem) que espelha a realidade intuída” (SANTOS, 2005, p. 64).

O verbo utilizado por Ockham para descrever a ação imitativa do intelecto frente à coisa no mundo é *fingere*, que, segundo o *Dicionário latino-português* de Torrinha, tem, entre outras, estas duas acepções: “formar com qualquer substância plástica; representar” (1942, p. 337). De acordo com a primeira dessas acepções, que corresponde ao sentido de *fictum* na *Ordinatio*, um conceito pode ser entendido como uma representação de coisas do mundo, que é fabricada e moldada pelo intelecto a partir da substância da própria mente.

Se o posicionamento de Ockham frente aos universais, na *Ordinatio*, parece fazer dele um realista moderado, fica claro que não se trata do mesmo realismo moderado dos modistas, porque não se atribui qualquer realidade a entidades como os modos de entender (*modi intelligendi*), que são, na ontologia modista, os modos que manifestam as propriedades das coisas do mundo para o intelecto.

Para Ockham não existem universais, ou espécies inteligíveis, no mundo ou fora dele, como defendem os realistas, mas apenas *signa* (sinais), na mente, que fazem referências a conjuntos de coisas e a propriedades de coisas fora da mente. Sendo assim, os modos de ser (*modi essendi*) – que são, na verdade, constituintes dos universais –, não têm atribuição de existência e ficam, assim, completamente excluídos da ontologia de Ockham.

Em uma obra posterior à *Ordinatio*, o posicionamento antirrealista de Ockham fica ainda mais estabelecido: *Hoc tamen apud me omnino certum est, quod nec passiones animae nec univesales sunt aliqua res extra animam et essentia rerum singularium* “Isto, entretanto, me é totalmente certo: nem as afecções da alma nem os universais são alguma coisa fora da alma ou essência de coisas singulares” (*Expositio in librum Perihermeneias Aristotelis* I, 10, 371).

De acordo com Boehner e Gilson (1970 [1954], p. 538-40), as ideias de Ockham a respeito da natureza do universal, na mente, como *factum*, sofrem uma evolução em sua *Expositio in librum Perihermeneias Aristotelis* (*Exposição das Categorias de Aristóteles*), escrito entre 1321 e 1324. Na *Ordinatio*, Ockham considerara o universal como uma substância mental, como algo objetivo na mente. Na *Expositio*, entretanto, o pensador inglês passa a ver o universal apenas como um acidente ou qualidade da substância mental. Nesse novo sentido, Ockham passa a ver o universal não mais como possuidor de uma existência objetiva, mas apenas subjetiva accidental: é uma propriedade (acidente) cujo sujeito (substância) é a mente.

Na *Expositio*, o *factum* (“o representado”) passa a ser chamado de *conceptus* (“conceito”), que é entendido como aquilo que a mente concebe quando estimulada, ao longo do tempo, por coisas e/ou propriedades percebidas como semelhantes entre si pelos sentidos. O conceito é, pois, uma representação ou imitação da semelhança entre esses estímulos. Além disso, ressalte-se que a existência do conceito é apenas intelectual porque ele é uma qualidade, um acidente, da substância mental. Portanto, é uma memória de acidentes similares recorrentes, que a inteligência associa por suas semelhanças, que constitui um conceito: as muitas coisas brancas, ou brancuras, com que a mente se depara no mundo produzem um conceito a que se dá o nome “branco”, que é apenas o nome de todas as brancuras particulares com que o sentido da visão se deparou e foram recolhidas como estímulos na memória, modificando a substância

mental. Com isso fica clara a definição que aparece na décima terceira questão das *Quodlibeta septem* (uma série de disputas da mesma época da *Expositio* – 1321-4): [...] *universale non est aliquid extra animam; et certum est quod non est nihil; igitur est aliquid in anima non objective [...] (sed) subiective, et per consequens est una qualitas mentis* (“o universal não é algo fora da mente; certamente não é nada (= é alguma coisa); portanto, é algo na mente – não de um modo objetivo, mas subjetivo – por consequência, é uma qualidade da mente”).

2.1. Classificação modista de “sábio”

Segundo a classificação modista, o nome “sábio” possui cinco modos essenciais: 1) o modo de significar um ente (*modus entis*), que é seu modo mais geral, e que os nomes têm em comum com os pronomes; 2) o modo da apreensão determinada, que só é encontrado nos nomes; 3) o modo do comum, que é o modo essencial subalterno que compreende a subclasse dos nomes comuns; 4) o modo de aderir, que delimita os adjetivos; 5) “o modo de significar por meio do modo de denominar outro, de acordo com o que é comum a muitos (seres) de espécies diferentes” (ERFURT, 2013 [1310], p. 253), a saber: o modo especial de adjetivos gerais como “colorido”, “veloz” e “sábio”.

Além desses cinco modos essenciais, o nome comum “sábio” tem outros dez modos acidentais: um modo absoluto ou derivacional, que possibilita a distinção entre um tipo primitivo e uma forma derivada que o nome assume devido a seu significado: a distinção entre “sabedoria” (tipo) e “sábio” (forma) deve-se a esse modo. Note-se que o critério para distinguir tipo de forma é metafísico e não morfológico: a forma é partícipe da essência absoluta do tipo. Além desse modo acidental absoluto (derivacional), “sábio” possui três modos acidentais respectivos ou sintáticos: os modos do gênero, do número e da pessoa.

Por fim, a significação de “sábio” é constituída pelos seis modos acidentais respectivos dos casos, de que se derivam os seis casos da Gramática Latina Tradicional. Se, por um lado, os modos essenciais e o modo acidental absoluto dão à palavra (*vox*) “sábio” o estatuto de vocábulo ou item lexical (*dictio*), seus modos acidentais respectivos, por outro, permitem-lhe funcionar como uma parte do discurso (*pars orationis*)¹.

De acordo com o método classificatório de Tomás de Erfurt, a palavra “sábio” é classificada, portanto, como um “nome comum adjetivo geral”.

¹ Por conseguinte, segundo essa classificação, enumeram-se quinze modos de significar para o nome adjetivo “sábio”.

2.2. Ontologia dos termos teóricos ockhamistas

A resistência de Ockham em atribuir objetividade a qualquer coisa ou qualidade que não tenha referentes no mundo aponta para seus princípios de parcimônia ontológica, que se constituem no que a tradição chamou de “a navalha de Ockham”. Parte da ideia encontra-se em uma das fontes dos trechos supracitados, a *Ordinatio*, onde há uma frase que define a restrição desse princípio de parcimônia: *Nunquam ponenda est pluralitas sine necessitate* (“a pluralidade nunca deve ser proposta sem necessidade”). Segundo Gilson (1998 [1922], p. 797-8), essa máxima, interpretada de acordo com o empirismo de Ockham, equivaleria a dois princípios de parcimônia:

1. Só existem substâncias singulares e suas qualidades constatáveis.
2. Nada se acrescenta ao princípio anterior sem necessidade ([...] *non est ponendum sine necessitate* [...]).

Esses dois princípios empiristas estão sob a regência de um princípio supremo de economia ontológica e teórica: *Entia non sunt multiplicanda sine necessitate* (“as entidades não devem ser multiplicadas sem necessidade”). Segundo Boehner e Gilson (1970 [1954], p. 539-40), coerente com esse princípio, Ockham entende que os nomes de universais e *facta*, a saber: “homem”, “cavalo” etc. e “quimera”, “cinocéfalo” etc. não podem existir por si mesmos, ou corresponder, *stricto sensu*, a coisas singulares objetivas:

[...] em atenção ao princípio de economia, que proíbe multiplicar as coisas além do estritamente necessário à explicação dos fatos, adotou a chamada teoria da intelecção (*intellectio*). Segundo essa teoria, o universal outra coisa não é senão o pensamento (real) pelo qual as coisas são pensadas; o universal é, pois, um acidente da alma [...].

Da perspectiva ockhamista, o conceito, como acidente da alma (= da mente), só pode ser entendido como universal enquanto predicado universal: *tamen universalis per praedicationem non pro se sed pro rebus, quas significat* (“todavia, é universal por predicação, não por causa de si mesmo, mas por causa das coisas (do mundo) a que se refere”) (*Ordinatio*). Portanto, “homem” pode ser entendido como o nome de um predicado universal que a mente predica de todos os homens existentes e não uma coisa em si; em outras palavras, “homem” é o nome de um conceito e não de uma substância.

Na opinião de Ockham, os nomes (substantivos, adjetivos ou participios), classificados de acordo com a gramática de uma língua natural, como o latim, são representações convencionais ou nomes (imprecisos) de conceitos. Assim, as palavras, faladas ou escritas, não

refletem necessariamente nem as estruturas do pensamento nem a natureza do real. Portanto, a correspondência que o ockhamismo defende é de tipo “mente-mundo” e não “mundo-intelecto-linguagem”, como fazem os modistas.

As línguas naturais representam, na verdade, um dos grandes problemas a ser resolvido pela teoria da suposição, já que Ockham entende que as expressões da língua natural são geralmente sinais imprecisos que, apesar de sua imprecisão, estão subordinados a conceitos mentais precisos sobre indivíduos e propriedades do mundo (COVINGTON, 1984, p. 123-4). Na verdade, de acordo com o sistema de Ockham, a linguagem cotidiana, ou língua natural, é considerada, no mínimo, confusa, e a única linguagem capaz de discorrer sobre o mundo de maneira clara e precisa é o discurso do pensamento.

Como resultado de seus princípios empiristas, naturalmente, segundo Ockham, não existem diferentes maneiras ou modos de ser nas coisas que sejam observáveis nas palavras. Existem, na verdade: 1) coisas singulares; 2) propriedades dessas coisas singulares; 3) conceitos que remetem primária ou secundariamente a essas coisas e propriedades; 4) palavras, que são sons convencionais/sem significado intrínseco, cuja capacidade limita-se, na melhor das hipóteses, a sinalizar conceitos. Ademais, segundo Spade (2006, p. 100-17), o programa ockhamista reduz as dez categorias de Aristóteles a apenas duas: a substância e a qualidade, o que exclui o programa de correspondência estrito entre categorias, propriedades, modos, conceitos e palavras defendido por Tomás de Erfurt e os modistas.

Para Ockham, uma palavra pode ser analisada em apenas duas partes: um som convencional e o significado desse som. Além disso, cada significado ou conceito pode ser referido a um indivíduo ou a uma propriedade de um indivíduo no mundo. Com relação aos modos de significar, essa compreensão nominalista da palavra tem duas consequências: 1) como o som, em si mesmo, não tem significado nenhum, não pode ser reduzido a modos de significar; estes, obviamente, também não teriam qualquer significado; 2) como o sentido (sinal) ou conceito refere-se diretamente a uma substância ou a uma qualidade de uma substância constatável no mundo, não há necessidade de nenhum modo de entender que intermedeie essa referência. Como, de acordo com a restrição ockhamista de parcimônia ontológica apresentada acima, nada se deve acrescentar, sem necessidade, ao primeiro princípio, os modos de significar podem ser considerados supérfluos, e, portanto, devem ser descartados (COVINGTON, 1984, p. 120-2).

2.2.1. Classificação ockhamista de “sábio”

Como foi na seção anterior, segundo Ockham, um conceito faz referência a alguma coisa ou qualidade no mundo. De acordo com essa perspectiva, um conceito equivale, na mente, a aquilo que o franciscano inglês chama de conhecimento abstrativo (*notitia abstrativa*), que resume um conjunto de conhecimentos intuitivos (*notitiae intuitivae*) que a memória armazenou a partir de apreensões particulares, pelos sentidos de coisas ou propriedades semelhantes.

Na mesma perspectiva, a palavra é o termo (*terminus*) conotativo ou denotativo que também faz uma referência direta à coisa, porém, esta referência é subordinada ao conceito. A imprecisão da referência das palavras é evidência de sua subordinação aos conceitos.

Para ter uma ideia de como Ockham interpretaria e classificaria um nome como “sábio” e observar a diferença entre o tratamento ockhamista e a abordagem modista de Tomás de Erfurt, é necessário seguir os passos do que seria uma análise nominalista. Tal análise hipotética será feita, a seguir, no contexto de uma breve apresentação da evolução da teoria da referência nominalista: a teoria da suposição. Essa apresentação e a análise subsequente são introdutórias à teoria ockhamista e baseiam-se essencialmente na apresentação da teoria da suposição feita por Alain de Libera (1990, p. 35-41) e Perler (1995)².

No séc. XIII, a lógica reconhecia quatro propriedades para os termos de uma sentença: 1) a significação – a capacidade de um termo evocar um conceito na mente –; 2) a suposição – a capacidade que um termo categoremático³ tem de fazer referência a um indivíduo no mundo –; 3) a copulação – a função referencial de um termo categoremático dependente (adjetivo ou participio) que se liga a um termo categoremático independente –; 4) a apelação – a referência direta de um termo categoremático antecedido do pronome dêitico “este/a” a um indivíduo no mundo, i.e., sua função ostensiva: como em “este/esse/aquele é Sócrates” ou “este/esse/aquele é Platão” (PERLER, 1995, p. 139).

Para Ockham, a única propriedade dos termos que realmente pode ser utilizada em uma teoria de referência de condições de verdade (teoria da suposição) é justamente a suposição. Entre os tipos de suposição,⁴ Ockham aponta a suposição pessoal – que faz referência direta a

² Para uma discussão mais aprofundada dos tipos mais importantes de suposição reconhecidas pelos lógicos medievais cf. SPADE, 1982, p. 188-196.

³ Um termo categoremático é qualquer palavra que possa ser usada como núcleo do sujeito ou do predicado de uma proposição e que, isoladamente, signifique por si mesma (PERLER, 1995, p. 138).

⁴ Segundo Alain de Libera, na Idade Média classificavam-se três tipos de suposição: 1) a suposição material, como em “‘Sá-bio’ é um dissílabo”; 2) a suposição simples, como em “‘sábio’ é uma espécie”; 3) a suposição pessoal, como em “Sócrates é ‘sábio’” (DE LIBERA, 1990, p. 38-9).

uma e somente uma entidade predicável no mundo, “Sócrates”, por ex. – como única opção válida.

A suposição pessoal subdivide-se em uma díade: 1) suposição discreta e 2) suposição comum. Da suposição comum, por sua vez, derivam-se outros dois subtipos: a suposição determinada e a suposição indeterminada. As seguintes sentenças exemplificam cada uma desses três tipos de suposição:

- (1) Sócrates corre (suposição discreta).
- (2) Um sábio corre (suposição comum determinada).
- (3) O/Todo sábio corre (suposição comum indeterminada).

Em (1), a referência ao indivíduo é direta. Em (3), a referência é a todos, a cada um e a quaisquer sábios corredores. Em (2), a referência é a um sábio de um grupo de sábios, os quais parecem possuir propriedades semelhantes, isto é, “serem corredores” – (2) equivale a “um entre os sábios corre”. Como será visto nos parágrafos a seguir, a atribuição de um nome como “sábio” a substâncias possuidoras de propriedades semelhantes é arbitrária da perspectiva de um nominalismo estrito.

Note-se que, com a suposição comum indeterminada (3), tenta-se fazer a distribuição referencial do nome comum “sábio” a todos os sábios singulares, evitando-se, assim, o universal. De fato, essa subdivisão da suposição pessoal tem como função ir exaustivamente dos termos (nomes que fazem referência) aos referentes em si.

Que tipo de referência teria um termo como “sábio” no quadro da teoria da suposição? No empirismo ockhamista, uma proposição afirmativa singular é verdadeira se e somente se o sujeito e o predicado dessa proposição referem-se à mesma coisa no mundo. Por exemplo, na sentença:

- (1.1) Sócrates é um sábio.

O nome “Sócrates” corresponde a um termo categoremático absoluto, pois faz referência a uma substância constatável: Sócrates. Além disso, nessa mesma sentença, o nome “sábio” corresponde a um termo categoremático conotativo, porque, embora faça referência a Sócrates de maneira primária, também o faz de maneira secundária: refere-se a uma propriedade de Sócrates. Essa propriedade é apreendida como semelhante a propriedades similares que outros indivíduos parecem possuir. A partir dessas semelhanças sensíveis (constatáveis) entre propriedades que não se repetem de uma substância para outra, faz-se uma imposição

(*impositio*) de um nome arbitrário às substâncias que parecem possuí-las, a saber, o nome de uma qualidade: “sábio”.

Por conseguinte, do ponto de vista ockhamista, em (1.1), “sábio” é um nome que se refere a uma e somente uma substância real, de maneira primária, e a uma e somente uma qualidade real e inerente a essa substância particular. Nesse sentido, a sabedoria de Sócrates não é a mesma que a de Platão ou a de Aristóteles. O caráter do empiricismo ockhamista reside justamente nessa ênfase na singularidade das substâncias e de suas qualidades, ambas absolutamente particulares. De fato, a propriedade “ser um sábio”, em (1.1), não pode ser compartilhada (vista como universal), porque é inerente à substância “Sócrates” e não subsiste sem ela. Logo, “sábio”, em (1.1), não se refere a uma qualidade separada ou passível de ser compartilhada, mas única e exclusivamente a uma qualidade que não se repete e é empiricamente constatável como pertencente a um único indivíduo no mundo: Sócrates – embora haja outros indivíduos que possuam características empiricamente semelhantes à sabedoria de Sócrates, esta é basicamente diferente de qualquer outra.

Portanto, da perspectiva de um ockhamismo estrito, interpretar (1.1) como “Sócrates é um sábio entre outros sábios” é um entendimento impreciso. Para Ockham, esse tipo de imprecisão aponta para a limitação das línguas naturais. Na “mente”, e no mundo real, a sabedoria e todas as outras propriedades reais são inseparáveis das substâncias singulares constatáveis de que se predicam. Nesse sentido, em (1.1), o “um” de “um sábio” quantifica uma propriedade como inerente a uma substância numericamente una e indivisível.

Em resumo, de acordo com essa leitura da teoria da referência dos termos, o termo categoremático conotativo “sábio” em (1.1) tem suposição determinada ao atribuir a propriedade “ser um sábio” a um determinado indivíduo no mundo: Sócrates. Assim, segundo a teoria da suposição dos termos da proposição de Ockham, como discutida nesta seção, o adjetivo “sábio”, em (1.2), define-se como “termo categoremático conotativo de suposição comum determinada”.

Conforme observou Covington (1984, p. 123-4), como, para o nominalismo de Ockham, não há uma correspondência necessária ou precisa entre língua natural e mundo, a teoria da suposição admite um grande número de expressões sinônimas (COVINGTON, 1984, p. 123). Nesse sentido:

(1.2) Sócrates é um sábio.

Tem o mesmo valor de verdade que:

(4) Sócrates tem uma sabedoria.

Os modistas propunham a existência de diferentes modos de significar para explicar as diferenças de significado entre palavras como “sábio” e “sabedoria”. Ockham afirma que supostas diferenças como essas são, na verdade, apenas exemplos das confusões causadas pelo uso convencional das palavras das línguas naturais. Segundo o filósofo inglês, trata-se, na verdade, de uma ilusão, porque, em suas formas superficiais, ou convencionais, os nomes *sapiens* e *sapientia* diferem apenas nas terminações de seus radicais: *sapient-s*, *sapient-ia* e, assim, equivalem, aparentemente, a duas substâncias diferentes no mundo (mental ou real). Todavia, essas diferenças entre dois vocábulos do latim não existem na linguagem lógico-metafísica da mente, em que “sabedoria” e “sábio” referem-se a mesma qualidade particular e sua substância, que possui essa qualidade particular de maneira exclusiva. Portanto, esses nomes, de uma qualidade e de uma substância, são referenciáveis, no mundo, a uma qualidade de uma mesma substância singular concreta.

Percebe-se facilmente que a teoria da referência dos termos das proposições coloca em cheque o sentido de grande número de palavras do léxico e de distinções feitas pelas gramáticas das línguas naturais – a distinção entre adjetivos e substantivos abstratos como “sábio” e “sabedoria”, por exemplo.

Além disso, Ockham nega absolutamente uma correspondência unívoca de tipo “mundo-intelecto-língua natural” em sua teoria. Na ontologia de Ockham, as correspondências são estritamente entre termos e proposições da linguagem lógico-metafísica da mente e substâncias singulares e suas qualidades constatáveis no mundo.

Embora excluindo de sua ontologia todas as categorias aristotélicas com exceção da substância e da qualidade, Ockham, curiosamente, admite o uso da expressão “modos de significar”, em sentido metafórico:

[...] modi significandi non sunt aliquae res additae ipsis dictionibus, advenientes eis, sed est metaphorica locutio, dicendo quod dictiones habent diversos modos significandi, quia per talem orationem intelligitur ista oratio, ‘diversae dictiones diversimode significant illa quae significant.’

[...] modos de significar não são coisas que se acrescentam às próprias palavras, que lhes sobrevêm, mas dizer que as palavras têm diversos modos de significar é uma maneira de falar metafórica, porque, por tal sentença entende-se esta: ‘diferentes palavras significam de maneiras distintas o que significam [i.e., são expressões sinônimas e referem-se às mesmas coisas no mundo]’ (Suma de lógica III, 4,10).

O excerto acima demonstra claramente a incompatibilidade entre o modismo e o nominalismo a partir da diferença entre suas assunções ontológicas e epistemológicas fundamentais: para o nominalismo de Ockham, os modos de ser, de entender e de significar não precisam ser postulados – sendo eles, enfim, entidades teóricas descartáveis. A incompatibilidade entre os pressupostos ontológicos do nominalismo e do modismo permite concluir que o grande prestígio e influência – política⁵, inclusive – de Ockham na intelectualidade europeia contribuiu consideravelmente para fazer com que todo o edifício modista, como empreendimento produtivo, viesse rapidamente abaixo logo nas primeiras décadas do séc. XIV.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fim da originalidade modista está provavelmente associado à preponderância do nominalismo na Escolástica do séc. XIV. O debate entre nominalistas e realistas é visível nas páginas do *Tratado sobre os modos de significar ou Gramática especulativa* de Tomás de Erfurt. Exemplo desse debate são seus capítulos sobre os nomes de privações, negações e ficções, como “cegueira”, “ninguém”, e “quimera”. Ao ler esses capítulos, não se pode dizer que o modismo da primeira década do séc. XIV não reagisse às críticas que recebia dos nominalistas.

Como o nominalismo pressupõe uma referência estrita para os termos da proposição, nomes como “cegueira” e “ninguém”, segundo a perspectiva nominalista, não parecem fazer qualquer tipo de referência a substâncias ou qualidades no mundo, muito menos possuir modos de significar. Em seus capítulos sobre o nome, Tomás de Erfurt responde a essa questão ao afirmar que, nos nomes de privações, os modos de entender são idênticos aos modos de ser: *et quia eorum intelligi est eorum esse, ideo eorum modi intelligendi erunt eorum modi essendi* (“e uma vez que ser entendido é o seu ser, o seu modo de entender será o seu modo de ser”) (ERFURT, 2013 [1310], p. 232). Portanto, os modos de entender das privações, além de serem objetivos (reais), existem, segundo Tomás de Erfurt, apenas na mente e não no mundo, pois o que define uma privação é a ausência (ou inexistência) do seu oposto, nesse caso, a visão. Portanto, a teoria dos nomes de privações do *Tratado sobre os modos de significar* pode ser entendida como evidência de uma defesa do realismo moderado modista frente ao nominalismo.

⁵ Em sua época, Ockham foi um destacado polemista, não só nos estudos da linguagem e da filosofia, mas também nos de teologia moral e política. Há, por exemplo, escritos de Ockham em que este defende a autoridade do imperador contra a do papa reinante em sua época.

Em outra passagem (ERFURT, 2013 [1310], 244-6), ainda ao discutir os nomes de privações e de negações (como “nada”), Tomás apela para a distinção aristotélica entre contrários e contraditórios e sustenta que os contrários, como “tudo-nada”, existem, de fato, na mente, porque correspondem a contraditórios fora da mente: como “nenhuma coisa-tudo”, “alguma coisa-nada”. Ou seja, “nada” é contraditório de “alguma coisa”, no mundo, e contrário de “tudo”, na mente. Apesar de não citar os nominalistas de maneira direta nessas passagens, Tomás de Erfurt afirma que suas explicações sobre esses tipos especiais de nomes visam a proporcionar uma contra-argumentação a ser usada “caso alguém diga” (*si dicat aliquis*) que os modos das negações e privações, como “nada” e “cegueira”, simplesmente não correspondem a qualquer coisa ou qualidade positiva no mundo.

A teoria modista, como se viu ao longo deste artigo, pertence a um programa de correspondências estrito: todas as coisas que são significadas pela linguagem devem ser referenciáveis, de alguma forma, por meio dos modos de entender da mente. Assim, Tomás precisa provar que os modos de ser (mundo), de entender (mente) e de significar (linguagem), existem de fato. Sem essa existência positiva é impossível ao modismo demonstrar que há correspondências reais entre essas três instâncias. Na verdade, essa correspondência real, segundo o modismo, garante um discurso válido a respeito da realidade, quer dizer, um discurso científico.

Pode-se concluir, portanto, que Tomás de Erfurt fez uso de argumentação uma defensiva. Em um trabalho posterior a este, as linhas mestras dessa argumentação poderiam ser identificadas e comparadas aos tipos de contra-argumentações que modistas das duas gerações anteriores, e da mesma de Tomás – como Boécio da Dácia e Siger de Courtrai –, provavelmente também fizeram em oposição às críticas nominalistas à teoria modista.

Para finalizar, observe-se que Tomás de Erfurt, João Duns Scotus e Guilherme de Ockham foram contemporâneos na primeira década do séc. XIV. Enfatize-se também que a *Gramática especulativa* foi atribuída por muito tempo (até os anos 1920) a Duns Scotus. Essa atribuição – feita por Peirce e Martin Heidegger, inclusive – também mereceria estudos à parte. Esses fatores parecem pertinentes para um estudo mais aprofundado sobre o fim do modismo como movimento produtivo, bem como para uma maior clareza a respeito do advento do nominalismo como pensamento hegemônico na fase final da primeira Escolástica.

REFERÊNCIAS

BOEHNER, P.; GILSON, E. **História da filosofia cristã**: desde as origens até Nicolau de Cusa. Petrópolis: Vozes, 1970.

BORGES NETO, J.; DASCAL, M. De que trata a lingüística, afinal? In: BORGES NETO, J. **Ensaio de filosofia da lingüística**. São Paulo: Parábola, 2004. p. 31-65.

DE LIBERA, A. **A filosofia medieval**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

COVINGTON, M. A. **Syntactic theory in the high Middle Ages**: modistic models of sentence structure. Cambridge: Cambridge University Press, 1984

ERFURT, T. de. Gramática especulativa. In: BECCARI, A. J. **Uma tradução da Grammatica speculativa, de Tomás de Erfurt, para o português: acompanhada de um estudo introdutório, notas e glossário**, 2013. 500 f. Tese (Doutorado em Letras) Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Linguísticos. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

GILSON, E. **A filosofia na idade média**. São Paulo: Loyola, 1998 [1922].

DE LIBERA, A. **A filosofia medieval**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

OCKHAM, G. de. Expositio in librum Perihermeneias Aristotelis. In: **Opera Philosophica**. v. 2. GÁL, G. (Ed.). St. Bonaventure/New York: St. Bonaventure University/Franciscan Institute, 1978.

_____. Scriptum in Librum primum sententiarum sive ordinatio, prologus et distinctio prima. In: GÁL, G. (Ed.). **Opera theologica**. v. 1. St. Bonaventure/New York: St. Bonaventure University/Franciscan Institute, 1967.

_____. Seleção de obras. In: MATTOS, Carlos L. de (Trad.). **Os pensadores**: Tomás de Aquino, Dante, Duns Scot, Ockham: seleção de textos. S. Paulo: Abril, 1979. p. 345-410.

_____. **Summa logicae**. Disponível em: <http://www.logicmuseum.com/wiki/Authors/Ockham/Summa_logicae/Book_I/Chapter_3> Acesso em: 23 jul. 2016.

PERLER, D. Medieval language philosophy. In: KOERNER, E. F. K.; ASHER, R. E. (Org.). **Concise history of the language sciences**: from the Sumerians to the cognitivists. Cambridge: Elsevier, 1995. p. 137-44.

SANTOS, B. S. O universal como *intentio animae* em Guilherme de Ockham. **Síntese**, v. 32, n. 102, p. 61-76, 2005.

SPADE, P. V. The semantics of terms. In: KRETZMAN, N. (Org.); KENNY, A. (Org.); PINBORG, J. (Org.); STUMP, E. (Org.). **The Cambridge history of later Medieval Philosophy**: from the rediscovery of Aristotle to the disintegration of Scholasticism: 1100-1600. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 188-96.

TORRINHA, F. **Dicionário latino português**. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

Retórica e poética nos clássicos latinos

Prof.^a Dr.^a Cláudia Valéria Penavel Binato
(UNESP/Assis)
claudiapbinato@uol.com.br

RESUMO: Todos os tratadistas da literatura concordam que a Poética em todos os povos precede à prosa. Posteriormente, servindo-se dos recursos artísticos da poesia, a prosa tem início e se afirma. É no campo da Retórica que ocorre esse processo. Num primeiro momento, os oradores se inspiram nos poetas e, noutro, os poetas é que vão à oratória se especializar. Segundo Dante Tringali (1988), as relações entre Poética e Retórica se dão em duas fases: poetização da Retórica e retorização da poesia. O presente trabalho pretende expor aspectos que acentuam a retoricidade encontrados em uma nova tradução de *Ad Leoconoem*, de Horácio (Livro I, 11), em que o verbo *sapias* é deslocado da posição normalmente adotada.

PALAVRAS-CHAVE: retórica; poética; Horácio

INTRODUÇÃO

Uma vez que o homem vive em sociedade, existem os encarregados de administrar e criar leis. Estes devem recorrer à Retórica, são os oradores, em grego *Rhetores*. Conhecedores da beleza que existia nos poemas, eles procuraram dominar certos recursos poéticos para comover e cativar os ouvintes com a finalidade de persuadir, convencer.

Para tanto, procuraram aprender nos poemas as riquezas, os efeitos poéticos. Acabaram, assim, por criar escolas formadoras de oradores. Aconteceu, então, o inverso; como a Poética não dispunha de escolas próprias para a poesia, os poetas aprenderam as técnicas na escola dos oradores.

Conforme esclarece Dante Tringali (1988, p.108), existe uma relação entre Poética e Retórica, de tal forma que a Retórica se poetiza e a Poética se retoriza.

A Retórica para persuadir tem de usar recursos próprios. Primeiramente, todo discurso apresenta um *Tema*, um assunto, que, uma vez problematizado, passa a formar uma questão¹. De modo geral, aborda-se uma questão provável, empregando-se silogismos² ou argumentos retóricos. Isto se dá quando após uma premissa maior, acompanhada ou não de outra menor, segue óbvia a conclusão.

¹ Do latim *Quaestio*, do verbo *Quaerere*, procurar, indagar, investigar. A questão pressupõe sempre um assunto a ser examinado sob diferentes pontos de vista. Sem ela não existe processo retórico.

² Entimema (termo criado por Aristóteles), silogismo próprio da Retórica. Do grego *Enthymema*, raciocínio (preposição *en* + *thymós*, o que está na alma).

Um discurso retórico requer invenção (*inventio*³), disposição (*dispositio*), elocução (*elocutio*), memória (*memoria*) e ação (*actio, pronuntiatio*). Sintetizando, o orador reúne o material, organiza um plano, redige o trabalho, decora e pronuncia o discurso a um determinado público (TRINGALI, 1988, p. 61).

A *Inventio*, considerada o conteúdo lógico do discurso, constitui-se da procura do material e dos meios de torná-lo atraente e convincente. Os raciocínios prováveis que possibilitarão atingir o objetivo máximo da Retórica: a persuasão. Tão essencial à Dialética ou à Retórica é a descoberta de argumentos verossímeis que Aristóteles reuniu, em uma só disciplina chamada *Tópica*, todos os seus lugares-comuns⁴, ou seja, temas repetidos que poderão ser desenvolvidos: definição, divisão, etimologia, gênero, espécie, diferença, propriedade e circunstâncias das provas. (TRINGALI, 1988, p. 64).

É possível, então, encontrar provas da retorização de uma poesia como *Ad Leocoenoen*, por exemplo? Para responder, seria interessante examinar essa Ode sob esse enfoque:

1. O POEMA

Ad Leocoenoem

*Tu ne quaesieris scire nefas, quem mihi, quem tibi
Finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
Temptaris numeros. Ut melius quicquid erit pati!
Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam
Quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum, sapias, vina liques et spatio brevi
Spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida
Aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.
(Hor, I. 11)⁵*

1.1. Tradução do poema⁶

Antes, porém, é preciso cuidar de sua tradução.

Para Leocônoe

Não procure saber, não é lícito, Leocônoe,
Que fim reservaram, à minha, à sua vida os deuses.
Os números babilônios não consulte!
Toma tento⁷, veja como melhor suportar o que vier:
Conceda Júpiter muitos invernos ou o último, este,

³ Do latim *Inventio*, do verbo *Invenire*, encontrar, descobrir, achar.

⁴ Do grego *Tópoi* e do latim *Loci*. Conceitos gerais expressos de onde são tirados os argumentos.

⁵ CERTRANGOLO, Enzo. *Quinto Orazio Flacco. Tutte Le Opere*. Firenze: Sansoni Editore, 1978.p.20.

⁶ Tradução livre

⁷ Seja prudente! Haja com sabedoria!

Que agora arrefece o Tirreno⁸ nos rochedos opostos.
 Prepare o vinho e reduza a longa esperança a um
 Breve momento. Enquanto estamos falando,
 Fugaz, o tempo já nos terá escapado.
 Viva o hoje, não confie no amanhã.

1.2. Ordem das palavras no verso

Procura-se mostrar, nos versos de Horácio, a ordem das palavras mais próxima possível do português; ordem esta empregada na tradução de sua poesia. Todas as explicações sintáticas sobre a tradução serão expostas em notas de rodapé.

Ad Leoconoem

*Tu ne quaesieris⁹, Leuconoe, scire nefas¹⁰,
 quem¹¹ mihi, quem tibi finem di dederint,
 nec Temptaris¹² numeros Babylonios¹³.
 2.¹⁴ **Sapias ut melius quicquid¹⁵ erit pati:**
 Seu¹⁶ pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam¹⁷
 Quae¹⁸ nunc oppositis pumicibus¹⁹ debilitat mare Tyrrhenum²⁰.
 3.²¹ *Vina liques et spatio brevi spem longam reseces²²*
 4.²³ *Dum loquimur²⁴, fugerit invida²⁵ aetas²⁶:*
 5.²⁷ *Carpe diem²⁸, quam minimum crédula²⁹ postero³⁰**

⁸ Os etruscos eram chamados pelos gregos de *Thyrrenoi*, pelos romanos, de *Tusci* e a si mesmos se chamavam “Rassenas”. Daí o mar cujo litoral lhes pertencia chamar-se até hoje de “Tirreno” e a região onde se instalaram, primeiramente, de “Toscana”.

⁹ *Quaesi(v)eris*. Imperativo negativo equivalente à *nolli quaerere*.

¹⁰ Duas orações coordenadas negativas com uma intercalada *scire nefas*.

¹¹ *Quem* é complemento de *dederint* e inicia uma oração interrogativa.

¹² *Tempta(ve)ris*. Imperativo equivale a *nolli temptare*;

¹³ O primeiro período começa em “1. *Tu ne quaesi(ve)ris....*” e termina com a palavra *Babylonios*.

¹⁴ O segundo período começa em “2. *Sapias...*” e termina na palavra *Tyrrhenum*.

¹⁵ *Quicquid* é igual a *id quod*, sendo *id* objeto direto de *pati* e *quod* sujeito de *erit*.

¹⁶ Considerando-se esses dois versos como duas orações, *tribuit* estaria subentendido: *...Seu tribuit pluris... seu tribuit ultimam...*

¹⁷ Os dois versos seguintes são aposto de *quod*. Podemos considerá-los como uma única oração com dois objetos diretos disjuntivos.

¹⁸ Sujeito da oração adjetiva.

¹⁹ Locativo

²⁰ *Mare Tyrrhenum* está na função de objeto direto de *debilitat*.

²¹ O terceiro período começa em “3. *Vina liques...*” e termina com a palavra *reseces*.

²² Período composto de 2 orações coordenadas.

²³ O quarto período começa em “4. *Dum loquimur...*” e termina com a palavra *aetas*.

²⁴ *Dum loquimur*, oração temporal

²⁵ Pode ser traduzido também por invejoso, ilusório, ladrão, fugidio, traiçoeiro, enganoso.

²⁶ *fugerit invida aetas*, oração principal.

²⁷ O quinto período começa com “5. *Carpe diem...*” e termina com a palavra *postero*.

²⁸ Imperativo afirmativo

²⁹ O verbo *es* está subentendido

³⁰ Oração independentes coordenadas assindéticas.

Nesta nova tradução de *Ad Leucoconem*, destaca-se o verbo *sapias*, deslocado da posição normalmente adotada pelos tradutores das poesias de Horácio para a língua portuguesa. Neste verso, o verbo está no subjuntivo exortativo, traduzido por: Tome tento! O poeta recorre ora ao imperativo ora ao subjuntivo exortativo por necessidade métrica.

Ressalta-se, igualmente, que *ut* depende de um termo regente, *sapias*, e abre uma oração completiva modal.

1.3. Retorização de *Ad Leucoconem*

Apresenta-se abaixo uma análise retórica do poema *Ad Leucoconem* de acordo com o modelo indicado por Tringali (1988, p.202).

1) Como estaria a Retórica presente no poema?

A Retórica supõe sempre um discurso anterior ou posterior. Uma sinalização de um discurso anterior que leva Horácio a sentir-se na obrigação de fazer uma advertência a sua amiga seria uma possível fala de Leocônoe sobre consultas a cartas babilônicas a respeito da vida de ambos, o que aparece logo nos primeiros três versos:

“...*Tu ne quaesieris scire nefas, quem mihi, quem tibi
Finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
Temptaris numeros...*” (Não procure saber, não é lícito,
Leocônoe, que fim reservaram, à minha, à sua vida os deuses.
Os números babilônios não consulte!)

Estes versos também denotam um possível relacionamento amoroso entre os dois.

2) A quem se dirige esta Ode?

O poema é endereçado a Leôconoe, que pode estar representando todos que vivem preocupados com o futuro e não se dão conta de que a vida é breve.

3) Qual seria a Questão Retórica?

O Tema do poema, a Questão Retórica, é saber aproveitar a brevidade da vida. O poeta aborda o hábito a que é dada sua amiga de recorrer a sortilégios, a práticas divinatórias, que é contra a vontade dos deuses acentuado na palavra *nefas*³¹, coisa proibida pela lei divina.

³¹ *Nefas* é composto pela partícula *Ne* mais o verbo *fari* (falar) e significa o que não deve ser dito, pois ofende a lei dos deuses, a suprema lei. Tudo que ofende a natureza, ofende ao deus criador.

Apesar de parecer uma questão particular, o tema é recorrente entre os poetas. Horácio o usa para exortar: a vida é breve para todos, aproveitem.

4) Qual seria a Proposição?

A Proposição que se pretende provar sintetiza-se nesta sentença: o tempo é fugaz, a vida é breve.

5) Qual seria o Gênero³² do discurso?

Pode-se dizer que o poeta pretende exercer certa influência em sua ouvinte³³, aconselhando-a a se preocupar, de maneira sábia, apenas com o tempo presente; censura-a por tentar viver, antecipadamente, o futuro. Tais argumentos podem levar sua ouvinte a uma reflexão crítica, porém não se espera dela nada mais que um julgamento subjetivo a respeito do valor do discurso sobre como aproveitar a vida. Nota-se, assim, que o gênero discursivo que prevalece neste poema é o laudatório. Há, porém, algo de forense na repreensão às consultas que faz a interlocutora a respeito do futuro.

6) Invenção

A Invenção é a procura de provas com a finalidade de levar a ouvinte a mudar de opinião. No texto, o principal tipo de persuasão que se pratica é o racional (discurso persuasivo), pois o poeta pretende convencer *Leucônoe* mediante argumentos lógicos. O nome *Leucônoe* já é bem sugestivo, pois *Leukós* significa brilhante, lúcido, e *nôus*, mente. Horácio considera sua interlocutora inteligente, portanto, saberá aceitar suas recomendações. Depois, ele lança mão do tipo afetivo de persuasão, pela emoção, fazendo-lhe quase um apelo, um convite para preparar o vinho e reduzir sua longa esperança a um breve espaço de tempo, ao hoje; e, por último, a persuasão do tipo estético: pela beleza de seus versos.

7) As Provas Lógicas

As intrínsecas, próprias da Retórica, e as racionais que compreendem silogismo e exemplo e pretendem convencer.

³² Na Retórica Antiga os discursos poderiam ser classificados em um dos três gêneros: laudatório, forense e político. O laudatório é usado para louvar ou vituperar alguém ou alguma coisa e ao ouvinte compete aprovar ou não o discurso. O forense ou acusa ou defende alguém ou alguma coisa e o auditório, convertido em juiz, condena ou absolve o réu. Já, no discurso político, os ouvintes votam a favor ou contra conforme os argumentos apresentados.

³³ E possíveis leitores...

a) Silogismo: forma dedutiva de raciocinar. Trata-se de um argumento retórico, dialético ou provável, mediante o qual, postas as premissas, chega-se racionalmente a uma conclusão, ou seja, a uma mudança de opinião.

A premissa maior: o tempo é fugaz.

A premissa menor: ninguém sabe quanto tempo tem de vida.

A conclusão: deve-se, então, aproveitar o tempo presente.

b) Exemplo: referencial externo à Retórica. A prova por meio de exemplos é indutiva e se baseia em raciocínios analógicos que se extraem da vida cotidiana, da natureza, da História. Todo exemplo equivale a um raciocínio. Confira no poema: o poeta e Leocônoe estão no inverno. Horácio usa esta estação do ano como alegoria da vida “... *Conceda Júpiter muitos invernos ou o último, este,...*” que está indo para o fim, conforme se deduz, pelo fato de a fúria das ondas já estar enfraquecendo seu embate contra as rochas “... *este [inverno], que agora arrefece o Tirreno nos rochedos opostos...*”. A palavra arrefece dá esta idéia de aproximação do término do inverno.

Vale ressaltar que, na Retórica Antiga, as figuras são empregadas pelo seu caráter persuasivo.

8) As Provas Psicológicas

São as que pretendem persuadir pela emoção, pelo sentimento, pela paixão. Os argumentos éticos fazem parte delas. O poeta pretende transmitir a imagem de si mesmo, revelando seus costumes, seu caráter e tentando despertar em sua ouvinte os sentimentos correspondentes. No verso “...Toma tento, veja como melhor suportar o que vier...” encontra-se uma verdadeira força moral, lembrando-se que, segundo Cícero, o orador deveria ser não só honesto, mas também sábio³⁴. Além disso, nota-se uma profunda ligação entre a vida de Horácio e o tema de seu poema: *carpe diem*, o que expressa toda a filosofia epicurista. Em vista disso, ele aconselha Leocônoe a ser prudente, sabendo como melhor enfrentar seja lá o que for e ocupando prazerosamente o tempo presente. Para tanto, há muitas possibilidades de entretenimento. O poeta sugere o vinho, sempre um bom companheiro nas horas agradáveis de celebração da vida. Horácio, porém, como um legítimo epicurista, comportou-se sempre sobriamente, conforme as orientações dadas por Epicuro, em sua filosofia, encontrada, em parte, na sua carta sobre a felicidade.

³⁴ *Apud* TRINGALI (1988, p.189).

Pelo exposto, pode-se dizer que há elementos retóricos, nesta poesia, dedutíveis pelo seu próprio conteúdo. O poeta usa de argumentos lógicos para convencer sua amiga a não se preocupar com o futuro e, sim, aproveitar o tempo de que dispõe. É melhor não pensar no amanhã (*es minimum credula postero diei*). Este pode não existir.

1.4. A poeticidade de *Ad Leoconoem*

Os estudos referentes à poesia denominam-se Poética. Da poesia não é possível uma única definição: pode-se dizer que é a arte de compor versos com emoção, com sentimentos da alma, com recursos imagéticos; é superação, sublimação, expressão do belo. Ela não se opõe à prosa porque há escritores que criam textos poéticos em prosa. Poesia é escrita geralmente em versos que significa “voltado”, do participio passado do verbo *vector*, *versum*, isto é, chegando-se a um determinado ponto, caracterizado pelo ritmo, volta-se para uma nova linha. Ao contrário de prosa, do adjetivo *prorsus* ou *prosus*; de *oratio prosa* ficou apenas *prosa* que subentende “que segue em frente” até o término da linha.

Horácio é um poeta sóbrio, parco no discurso poético (em palavras); ele procura ser exato na relação entre as palavras, no equilíbrio entre forma e conteúdo. É um poeta conciso, que se empenha em dar o devido valor a cada palavra, procurando o seu sentido exato. Por isso, não é possível suprimir nem acrescentar palavras a sua poesia: forma e conteúdo em total harmonia.

1.5. A métrica de *Ad Leoconoem*

Tipos de pé empregados no poema: esta ode foi escrita no asclepiadeu quinto, chamado “maior”, isto é, compõe-se de três coriambos precedidos por um espondeu e concluído com um jambo ou pirríquio³⁵, métrica³⁶ difícil de trabalhar.

Tū nē /	quaēsīērīs / scīrē nēfās/ quēm mīhī, quēm/	tībī
Espondeu	Coriambos	Pirríquio
Fīnēm/	dī dēdērīnt/ Leūcōnoē/ nēc Bābylō/	nīōs
Espondeu	Coriambos	Jambo

³⁵ VOLLMER, Fridericus. *Q. Horati Flacci. Carmina. Editio Minor Quarta*. Lipsiae in Aedibus B.G. Teribneri. MCMXXIX.pp. V-XVI.

³⁶ Trata-se de um ritmo tão difícil que Horácio se aventurou a ele apenas três vezes: Livro I .11 e 18 e Livro IV .10.

Explicações métricas:

- 1) O pé espondeu é composto de duas sílabas longas: = = (*Tū nē; Fīnēm*);
- 2) O coriambo, composto de duas sílabas breves, ladeadas por duas longas, que equivale a um coreu: = ♀ e um jambo: ♀ = (*quaēsīērīs; Leūcōnoē*);
- 3) O pirríquio é o pé composto de duas sílabas breves : ♀ ♀ (*tībī*);
- 4) O jambo, como dito acima, é composto por uma sílaba breve e outra longa: ♀ = (*brēvī*)

1.6. A escansão do poema

Tū nē quaēsīērīs scīrē nēfās, quēm mīhī, quēm tībī
Fīnēm dī dēdērīnt, Leūcōnoē, nēc Bābylōnīōs
Tēmtārīs nūmērōs. Ūt mēliūs quīcquīd ērīt pātī!
Sēu plūrīs hīēmēs sēu trībūīt Iūppītēr ūltīmām
Quāe nūnc ōppōsītīs dēbīlītāt pūmīcībūs mārē
Tyrrhēnūm, sāpīās, vīnā līquēs ēt spātīō brēvī
Spēm lōngām rēsēcēs. Dūm lōquīmūr, fūgērīt īnvīdā
Aētās: cārpē dīēm, quām mīnīmūm crēdūlā pōstērō

Além da beleza, do ritmo, da precisão vocabular, da forma e conteúdo, da escolha das palavras apropriadas e do sentimento, existem recursos poéticos empregados pelos autores, os *tópoi*, os lugares-comuns (ACHCAR,1994, p. 90), alguns deles são facilmente reconhecíveis nesta composição horaciana, como:

- 1) considerações sobre a instabilidade, a incerteza e a fugacidade da existência, geralmente com símiles do mundo natural como o poeta faz com o inverno representando os anos de vida, que a velhice arrefece, exatamente como se vê no poema, em que as ondas, batendo contra os rochedos opostos, arrefece a força do mar Tirreno;
- 2) advertência sobre a inutilidade das preocupações com o futuro;
- 3) advertência sobre esperanças descabidas;
- 4) *memento mori*, expresso no adjetivo *ultimam (hiemem)*³⁷;
- 5) conselho para resignar-se ao que os deuses nos reservam;
- 6) exortação ao gozo do presente, convite ao vinho, à festa, ao amor

³⁷ com ou sem imagens enfatizadoras.

O conteúdo da poesia é, portanto, ficção, criação da mente e poesia é a arte da expressão, sentimentos da alma. Poesia e prosa decerto coexistiram, mas não a prosa literária, especialmente a Retórica.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar Comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português.** São Paulo: Edusp, 1994.

CERTRANGOLO, Enzo. **Quinto Orazio Flacco. Tutte Le Opere.** Firenze: Sansoni Editore, 1978.

HORACIO. **Odes e Epodos.** ALMEIDA PRADO, Anna Lia Amaral de (Org.). Tradução e nota: ALMEIDA FERRAZ, Bento Prado de; Introdução: MEDINA RODRIGUES, Antonio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SANTOS, Moisés do Vale dos. **Razão e emoção na retórica de Aristóteles.** Curitiba, PR: CRV, 2014.

TRINGALI, DANTE. **Introdução à Retórica (A Retórica como crítica literária).** São Paulo: Duas cidades, 1988.

VOLLMER, Fridericus. **Q. Horati Flacci. Carmina. Editio Minor Quarta.** Lipsiae in Aedibus B.G. Teribneri. MCMXXIX.

Estudos sobre a Muhuraida e suas matrizes árcades

Daniel Sicsú
(UEA – Fapeam)
danielsicsu@hotmail.com
Prof. Dr. Weberson Grizoste (Or.)

RESUMO: O texto intitulado “Estudos sobre a *Muhuraida* e suas matrizes árcades” é resultado de uma pesquisa de iniciação científica realizada no Centro de Estudos Superiores de Parintins (CESP), a qual visa exaltar as matrizes árcades do poema *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens e justificar a junção da obra no cânone literário brasileiro, formando uma trilogia pré-indianista juntamente com os poemas *Caramuru*, de Santa Rita Durão e *O Uruguai*, de Basílio da Gama.

PALAVRAS-CHAVE: Muhuraida - Matrizes - Caramuru - O Uruguai - Cânone

INTRODUÇÃO

A conquista do território brasileiro sempre foi narrada sob uma perspectiva pacífica, em que o índio é colocado como um ser ingênuo, que precisa ser lapidado e catequizado para então ser salvo. Este artigo aborda essa conquista dos povos indígenas por meio de sua conversão ao cristianismo. Para tal, tem-se como foco estudar o poema *Muhuraida* ou *O Triunfo da Fé Na bem fundada Esperança da enteira Converção, e reconciliação da Grande, e feróz Nação do Gentio Muhúra*, de Henrique João Wilkens, o qual aborda essa conversão do chamado homem gentil a doutrina cristã como um fator preponderante da conquista portuguesa no Brasil.

Este estudo sobre a *Muhuraida* enaltece também suas matrizes árcades, as quais justificam sua adesão ao chamado cânone nacional. A partir disso, estabelece-se o poema como parte integrante da trilogia épica árcade brasileira ao lado de *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Para que esse estabelecimento da obra de Wilkens no cânone ocorra de fato, este artigo esmiúça as características de sua obra em paralelo as de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, com o objetivo de mostrar suas diferenças e enaltecer o que faz do poema *Muhuraida* um integrante do cânone.

Vale ressaltar que *Caramuru* e *O Uruguai*, assim como *Muhuraida*, são datados do século XVIII e foram publicados pela Imprensa Régia Portuguesa. O poema de Wilkens, porém, ficou esquecido até o século XX, quando surgiu o primeiro estudo sobre ele.

Mesmo trazendo o índio como enfoque, *Muhuraida* não o trata como herói, diferentemente de *Caramuru* e *O Uruguai* que o fazem. Nesse sentido, a diferença de ênfase ao índio será percorrida ao longo dos capítulos, evidenciando o tratamento da figura indígena como

antagonista do indígena e o branco como o protagonista no texto de Wilkens, enquanto nos de Gama e Durão é posto como herói, o centro das narrativas.

Um ponto a ser ressaltado é a abordagem presente nas três obras. A *Muhuraida* é a exaltação das conquistas portuguesas em território brasileiro que foram alcançadas por meio da evangelização dos índios. *Caramuru* trata da inserção do homem branco no mundo dos índios para então conquistá-los. *O Uruguai*, por sua vez, fala da conquista dos índios por meio das guerras, exaltando o poderio bélico de Portugal frente aos indígenas.

Assim, este artigo mostrará as razões pelas quais o poema de Henrique João Wilkens deve ser colocado no mesmo patamar dos de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, formando a trilogia épica árcade brasileira. Para isso, o trabalho terá discussões elencadas em quatro tópicos: no primeiro é discorrido sobre as matrizes árcades do poema *Muhuraida*; no segundo é uma análise sobre como as conquistas portuguesas são postas nos três poemas em questão; o terceiro o é uma abordagem sobre a visão acerca do homem americano; por último, o artigo faz uma abordagem sobre a canonicidade da *Muhuraida*.

MATRIZES ÁRCADES

A produção de obras poéticas árcades no Brasil iniciou no século XVIII, com o intuito de ser um contraposto à literatura Barroca, que prevaleceu no país nos séculos XVII e XVIII. Diferentemente das obras barrocas que prezavam por uma escrita recheada de paradoxos e metáforas, a linguagem implantada na literatura árcade, no século XVIII, visava uma produção mais simples, que resgataria os princípios da antiguidade propagados pelo renascimento.

Ao contrário da estética barroca que exaltava e valorizava ideais burgueses, o movimento árcade contrapunha-se aos ideais burgueses e exaltava a vida no campo. Nessa oposição, a cidade era posta como um lugar de perdição, enquanto o campo era tido como o lugar ideal para ser habitado. Diversos poetas são postos como ícones da estética árcade, mas exalta-se aqui Basílio da Gama e Santa Rita Durão com os poemas *O Uruguai* e *Caramuru*.

Tanto Basílio, quanto Santa Rita, são considerados pela crítica literária como os preconizadores da literatura indianista no Brasil. Isso porque seus poemas versam sobre a conquista de indígenas através do cristianismo. Vale ressaltar que o *Caramuru*, de Santa Rita, relata a inserção do homem branco no universo dos índios para então conquista-los no Nordeste, mais especificamente na Bahia; enquanto *O Uruguai*, de Basílio da Gama, também retrata a conquista do nativo, só que enfatizando na guerra entre índios e europeus na terra dos Sete Povos das Missões, atual região do Rio Grande do Sul, onde ocorre um genocídio dos nativos

para que as terras fossem conquistadas e fazendo valer assim o Tratado de Madri, que transferia a posse das terras da Espanha para Portugal.

Por serem considerados preconizadores da estética indianista na literatura brasileira, Durão e Gama tiveram reconhecimento da crítica literária e foram inseridos no cânone literário. Cereja (1995, p. 88), afirma que os dois poetas são considerados como ícones da poesia árcade porque apresentam o indianismo e a exotismo da paisagem no Brasil, além de legitimar o Império Lusitano na colônia. A temática indianista, de acordo com as colocações de Treece (apud WILKENS, 1993, p. 13), surgiu com o intuito de mostrar aos românticos que o tema tinha um grande potencial e era originalmente brasileiro.

Igualmente aos dois autores, Henrique João Wilkens, no poema *Muhuraida*, também exalta os aspectos acima citados. Fora isso, outro ponto em comum entre as três obras é o fato de as mesmas terem sido publicadas pela Imprensa Régia Portuguesa, a qual era responsável pela impressão de livros, jornais e panfletos desde 1808, quando a família real portuguesa instalou-se no Brasil.

Mesmo com tantas características em comum com os poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, a criação de Wilkens ficou mais de um século sem ser apresentada criticamente no Brasil (PÊGO, 2013). Segundo a autora, a *Muhuraida* demorou muito a ser publicada, pois foi composta em 1785, e publicada em 1819, 34 anos depois, em Lisboa. Pêgo considera que isso foi um fator preponderante para que o poema não tivesse evidência no cenário literário brasileiro, em vista que, quando foi feita a sua publicação, uma nova tendência literária estava surgindo na Europa e ganhando espaço: o Romantismo. Portanto, os poemas árcades começavam a ficar defasados. Ainda de acordo com Pêgo (Idem), somente depois do primeiro estudo sobre a obra de Wilkens em 1976, confeccionado por Mario Ypiranga Monteiro, que foi idealizada a publicação de uma nova edição, publicado em 1993 em Manaus, sob a responsabilidade da Biblioteca Nacional, Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Governo do Estado do Amazonas.

Fora a demora da sua publicação, outros fatores contribuíram para que o poema de Wilkens ficasse, de certa forma, escondido e esquecido pela crítica e público leitor de literatura brasileira. Bogéa (apud Treece, 2011) elenca alguns elementos que convergiram para que a *Muhuraida* não tivesse tanta repercussão como as obras *O Uruguai* e *Caramuru*. O autor coloca que há uma “[...] preocupação básica com um contexto estreitamente local e histórico e com a conjuntura operante de forças políticas e econômicas” (Idem, p. 137).

Portanto, de acordo com as colocações acima postas, a obra é restrita ao contexto amazônico, preocupando-se muito com a historicidade local, onde narra o processo de

conquista do povo Mura. Ainda segundo as colocações de Treece (in Bógea, 2011), aponta-se para a inexistência de elementos eróticos e amorosos no poema escrito por Wilkens. Este fator, então, foi essencial para que o poema ficasse esquecido, em vista que o mesmo narra essencialmente a colonização dos índios, frisando sempre a política colonizadora adotada por Marquês de Pombal na região amazônica.

Outro fator que deve ser evidenciado para explicar o porquê de a *Muhuraida* ter ficado na obscuridade por muito tempo é o seu caráter essencialmente religioso. Igualmente ao *Caramuru* e *O Uruguai*, o poema que versa sobre os muras também exalta a expulsão dos jesuítas, que deram lugar aos diretores de capitânicas designadas por Marquês de Pombal para colonizar e catequizar os povos nativos na colônia portuguesa. Sobre esse processo, Treece (in WILKENS, 1993, p. 14) comenta:

Não é nada acidental que o aparecimento do épico, forma narrativa comemorando os sucessos heroicos da história coletiva, tivesse coincidido com o último ciclo de desenvolvimento imperialista no Brasil, um projeto ambicioso no qual convergiram os grandes conflitos políticos e ideológicos da época.

O uso de narrativas épicas para exaltar as conquistas portuguesas no Brasil, conforme as colocações de Treece (Idem), foi uma estratégia para demonstrar o poder da colônia, tendo em vista que, mesmo com a expulsão dos integrantes da Sociedade de Jesus, o poder religioso ainda se fazia muito presente nas localidades habitadas por povos indígenas. Assim, o uso das obras seria uma forma de enaltecer a atuação das diretorias designadas pelo governo de Pombal junto aos povos indígenas, em vista que os mesmos estiveram, desde o descobrimento do Brasil, sob a tutela dos religiosos.

Tomando a *Muhuraida* como exemplo, fica evidente a importância dos poemas para evidenciar o trabalho desenvolvido nas capitânicas. O poema foi dedicado ao então governador do Estado do Grão-Pará, João Pereira Caldas, como pode-se ver na dedicatória. Igualmente ao poema sobre os Mura, Basílio da Gama, em *O Uruguai*, também dedicou sua obra a uma importante figura da colônia, que no caso foi o então Conde de Oeiras, nomeado no mesmo ano da publicação do poema (1769) como Marquês de Pombal. A dedicatória da *Muhuraida* e *O Uruguai* ao governador do Grão-Pará e ao primeiro ministro de Portugal, respectivamente, demonstra a clara intenção dos poemas de mostrar, por meio da literatura épica, o poder de Portugal e suas façanhas na colônia. Seguindo nesta linha, Grizoste classifica a obra *Muhuraida* como uma glorificação da política colonialista no Amazonas, que tirou o índio de seu estado

liberto e lhe tornou escravo, pois acreditava-se que os indígenas viveriam em um estado pagão, e o seu domínio seria considerado como tê-los colocado na luz, ou seja, no caminho cristão.

Ainda nesse contexto de dedicatórias, o único poema do que chamamos de trilogia árcade brasileira que não se encaixa no mesmo é o *Caramuru*, de Santa Rita Durão, em vista que o mesmo narra o processo de descobrimento e inserção do homem branco na Bahia, sem ser dedicado a Marquês de Pombal. Durão utiliza seu poema como uma espécie de homenagem e exaltação de Dom José, filho de Dom Pedro III e príncipe de Portugal, o qual é posto nos versos como o salvador do Brasil, aquele que seria o futuro rei de Portugal. É válido dizer que o enaltecimento do filho do então rei de Portugal não ocorre em forma de dedicatória, mas está inserido dentro no primeiro canto do poema.

Como dito acima, com a expulsão dos jesuítas, as diretorias designadas por Marquês de Pombal assumiram o papel de evangelizar os povos indígenas da colônia. As obras que compõem o que chamamos de trilogia árcade brasileira foram publicadas neste período de reformulação da colônia portuguesa na América do Sul e inauguraram a épica árcade brasileira que, por meio dos versos, versam sobre o índio brasileiro, a natureza e iniciam a chamada consciência nativista na colônia brasileira (CEREJA, 1995).

Apesar de terem na consciência nativista um ponto em comum, é importante frisar que *Caramuru*, *Muhuraida* e *O Uruguai* divergem em suas abordagens. O *Caramuru* versa sobre as aventuras do naufrago lusitano Diogo Álvares Correia na Bahia, além de valorizar a ação dos jesuítas com os indígenas. *A Muhuraida*, por sua vez, canta a política implementada pelo diretório escolhido pela coroa para colonizar e evangelizar o Amazonas, mais precisamente na região do Alto Solimões, habitada pelos Mura. Já *O Uruguai* narra o impasse entre os portugueses, indígenas e jesuítas, o qual resultou num genocídio dos nativos.

EXALTAÇÃO ÀS CONQUISTAS LUSITANAS

De diferentes pontos de vista, as obras que compõem a trilogia árcade brasileira versam sobre as conquistas lusitanas no território colonial. Enfocando na Amazônia, a *Muhuraida* narra o processo de colonização e evangelização dos índios na região do Alto Solimões, no Amazonas. Já o poema *Caramuru* versa sobre a conquista do índio na região nordestina, especificamente no Estado da Bahia. Por sua vez, *O Uruguai* trata sobre o processo de conquista e aniquilação dos indígenas na área denominada Terra das Setes Nações, denominada atualmente como o Estado do Rio Grande do Sul.

Ressalta-se que as obras que compõem o que chamamos de Trilogia Árcade Brasileira foram feitas com o intuito de exaltar as ações de colonização capitaneadas pela coroa

portuguesa sob o comando de Marquês de Pombal. Além de enaltecer isso, os poemas *Muhuraida* e *O Uruguai* depreciam as ações evangelizadoras e colonizadoras desenvolvidas na colônia portuguesa antes de a mesma ser comandada por Marquês de Pombal.

Na composição poética de Henrique João Wilkens a crítica ao modelo de evangelização e colonização dos jesuítas é evidente. A primeira evidência de que a composição poética é avessa ao jesuitismo encontra-se na dedicatória, que tem como destinatário o Capitão General e governador do Estado do Grão-Pará, João Pereira de Caldas, subordinado a Marquês de Pombal, que havia expulsado os jesuítas da colônia lusitana. Outro fator que pode ser observado diz respeito a como os mura são qualificados no poema, pois na terceira oitava do primeiro canto, o nativo é qualificado como ignorante, preso num mar de escuridão.

Mandai rayo da Luz, que comunica
A entendimento, acerto verdadeiro,
Espírito da Paz! que vivifica
A frouxa idea, e serve de roteiro
No Pelago das Trevas em que fica
O misero mortal, que em captiveiro
Da culpa, e da Ignorancia navegando
Sem voz, he certo, incauto hir naufragando

Ao tipificar o índio mura como um ser dominado pelas trevas, afundado na ignorância, Wilkens inicia seu poema criticando, mesmo que veladamente, a atuação dos jesuítas na região, em vista que os mesmos estavam no Brasil desde o século XVI (onde permaneceram até o século XVIII) com o propósito de evangelizar e dominar os índios, os quais eram considerados, desde o início da colonização, seres brutos e sem alma. A qualificação dos indígenas como tais é uma maneira de Henrique João Wilkens desconstruir todo o trabalho de evangelização e dominação feito na região pela Companhia de Jesus, em vista que as ações jesuíticas foram ineficazes e os índios continuaram, como é versado na terceira oitava do primeiro canto, presos ingenuamente na ignorância, que neste caso pode ser considerada como a ausência da graça divina.

Essa crítica à atuação da Companhia de Jesus no Amazonas até o século XVIII tinha o intuito de desmitificar tudo o que já havia sido feito na região, visando exaltar o processo de reordenação nas empreitadas colonizadoras e evangelizadoras alavancadas por Marquês de Pombal em território indígena em todo o Brasil. Essa questão é evidenciada n' *O Uruguai*, de Basílio da Gama, o qual versa sobre o procedimento de posse da terra dos Sete Povos das Missões, área que compreende atualmente o Estado do Rio Grande do Sul. O poema de Basílio narra a disputa entre índios, jesuítas e europeus na terra dos Sete Povos, que termina com a

dizimação dos indígenas que habitavam o território. Assim como na *Muhuraida* de Wilkens, Gama critica a atuação da Companhia de Jesus no sul do Brasil, como posto no excerto retirado do primeiro canto:

[...] Vós sois rebeldes,
Se não obedeceis; mas os rebeldes,
Eu sei que não sois vós, são os bons padres,
Que vos dizem a todos que sois livres,
E se servem de vós como de escravos.
Armados de orações vos põem no campo
Contra o fero trovão da artilheria,
Que os muros arrebatam; e se contentam
De ver de longe a guerra: sacrificam,
Avarentos do seu, o vosso sangue.
Eu quero à vossa vista despojá-los

Neste trecho, Basílio critica os jesuítas utilizando a figura do General Gomes Freire de Andrade, chefe do exército português na missão de retomada do território dos Sete Povos das Missões. Nos versos acima citados, o general diz aos índios que os missionários da Companhia de Jesus lhe faziam de escravos e que a ideia de liberdade não passava de ilusão. Além disso, o militar afirma que os religiosos usavam os nativos como escudo, em vista que eles quem lutariam na linha de frente para defender a ordem.

Remetendo às críticas feitas às ações desenvolvidas pela Companhia de Jesus na colônia, coloca-se aqui que Wilkens, nos versos *Muhuraida*, enaltece que essa ineficiência dos jesuítas na região amazônica refletia no próprio modo de vida dos nativos. No trecho do primeiro canto, posto abaixo, isso fica evidente.

Entre Naçoens imensas, que habitando
Estão a inculta Brenha, os Bosques, os Rios
Da doce liberdade disfructando
Os bens, os privilégios, e os desvios
Da sórdida avareza, e desprezando
Projectos de Ambição, todos impíos,
A barbara fereza, a ebriedade
Associáda se acha co'a liberdade.

Nesta estrofe, o Henrique João Wilkens qualifica mostra a ineficiência dos jesuítas no Amazonas, em vista que eles não conseguiram, no tempo em que estiveram com o controle da evangelização e colonização da região, modificar ao menos a forma como os índios nativos encaravam a vida. Segundo os versos acima postos, os muros continuavam sem nenhuma ambição por riqueza. Outro fator explicitado no trecho do poema é a caracterização dos nativos,

que mesmo com todas as ações de catequização, continuavam ferozes e alucinados, como classifica Wilkens.

Para contrapor esse insucesso dos jesuítas na região e elevar os diretórios, o poeta português rasga elogios e exalta a figura dos colonizadores/conquistadores da colônia em seus versos. Na estrofe V, do terceiro canto da *Muhuraida*, Wilkens enaltece de tal forma a figura do colonizador que chega a compará-lo com um deus:

E para que conheças as verdade
De tudo, que eu relato, vai correndo,
Vai logo; Ajunta os teus, com brevidade,
Veras, se he certo, o que te estou dizendo;
Vamos seguindo, em quanto há claridade,
O caminho da Aldea, em que vivendo
Tapuyas, como nos, mas satisfeitos,
A Leyy de hum Deos conhecem; Seus Preceitos.

A estrofe acima posta engrandece o diretor Mathias Fernandes, o qual é mencionado como o conquistador da Aldea, que antes de sua intervenção era um local onde os mura espalhavam a hostilidade e morte. Após a exaltação de Fernandes e das ações do diretório nas terras dominadas pelos nativos, Wilkens traça um panorama do que sucedeu a conquista do território na oitava VIII do mesmo canto.

Tereis nos Pôvos vossos numerózos
Abundantes Colheitas sazoadas,
Vereis nos Portos vossos ventajózos
Comercios florecer, e procuradas
Serão as Armas vossas: Poderózos
Emfim sereis, Amáda, invejadas
Serão vossas venturas; finalmente,
Podereis felices ser eternamente.

Sobre essas conquistas portuguesas na colônia é pertinente dizer que as mesmas seguem os princípios do fator modelo de Virgílio. Segundo Grizoste esse fator segue a premissa de que “[...] quanto maior a desgraça que sobrevier, maior será a grandeza” (GRIZOSTE, 2009, p. 07). Nos poemas de Henrique João Wilkens, Basílio da Gama e Santa Rita Durão esse modelo encontra-se no decorrer do confronto europeu x índio, que submete o nativo a morte, sofrimento etc. para então ser evangelizado e alcançar a salvação ou graça divina proclamada pela doutrina cristã, seguida pela Coroa.

Fora essa exaltação das conquistas lusitanas no Brasil no período da colonização, é fundamental fazer uma contextualização sobre os extermínios praticados pelos colonizadores. No texto denominado como *Poema Muhuraida, a “glória” do extermínio de uma nação*, Carlos

Antônio Guedelha destrincha todo o poema de Henrique João Wilkens e comprova que houve um verdadeiro genocídio nesse processo, que se assemelha ao narrado no poema *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Guedelha é enfático ao dizer que o mura é qualificado como ladrões e vagabundos, enquanto o europeu colonizador assume o papel de vítima, que previne-se de todas as armadilhas forjadas pelos nativos na selva (GUEDELHA, 2012).

Corroborando com Guedelha, Eliane Pequeno afirma que a guerra travada contra os bravos índios foi uma das mais enfiurecidas no século XIX na região amazônica, levando em consideração que chegou-se a declarar abertamente o conflito nos *Autos da Devassa Contra os Índios Mura do Rio Madeira e Nações do Rio Tocantins*. Apesar do teor dos documentos, o imperador português Dom João VI não reconheceu a documentação, não autorizando a guerra contra os nativos. Pequeno diz que, mesmo com uma certa proteção do rei, os nativos ainda foram atacados por tropas coloniais e independentes, além de serem quase dizimados em decorrência de epidemias trazidas pelos europeus.

Nos poemas *Muhuraida*, *Caramuru* e *O Uruguai*, a figura do nativo brasileiro toma a forma de um ser demoníaco, que necessita ser domado para adaptar-se aos quereres dos europeus. Há uma inversão de valores nos poemas, porque os verdadeiros donos das terras da colônia (os índios) são caracterizados como vilões, enquanto os invasores (os europeus) são qualificados como mocinhos, os donos da verdade absoluta.

A VISÃO DO HOMEM AMERICANO

A tipificação do indígena como selvagem revela nos poemas a grande necessidade que os europeus tinham para dominá-los. Para tal, mostra-se nos poemas que utilizou-se como artifício a religião e o argumento de que eles necessitavam ser salvos de uma suposta dominação demoníaca para então terem a salvação divina ou a graça alcançada.

Nos poemas que foram objetos de análise deste estudo, nativo americano é classificado como ignorante, feroz, bárbaro, alucinado, miserando, bruto etc. Essa qualificação, tomando como base o que afirma Guedelha (2012), era uma estratégia de Wilkens, Gama e Durão para fazer uma relação de contraste entre os indígenas e os europeus. Com base nisso, o autor argumenta que o europeu tem sua imagem positivada, enquanto a do indígena é negativada.

É fundamental dizer aqui que nos objetos de análise deste estudo ocorre a introdução de uma temática indianista na literatura brasileira. Esse tipo de literatura lançada posteriormente à épica árcade tomava o nativo como um herói, um ser que representava a nacionalidade do país.

No caso da *Muhuraida*, *Caramuru* e *O Uruguai*, a figura do indígena é avessa a essa posta acima, por isso que são consideradas obras pré-indianista.

Diz-se pré-indianista porque foi a partir dessa literatura que notou-se toda a riqueza que havia por detrás das tradições nativas exaltadas nas obras que compõem o que chamaremos de trilogia épica árcade brasileira. Essa trilogia é composta pelos poemas analisados neste estudo: *Caramuru*, *Muhuraida* e *O Uruguai*. Essas obras poéticas versam sobre uma única temática (conquistas lusitanas na colônia) e possuem características como o enaltecimento da figura do europeu, adjetivação pejorativa dos nativos indígenas, depreciação das ações de colonização ocorridas na colônia antes da intervenção de Marquês de Pombal com os diretórios, dentre outras.

CANONICIDADE

Como foi exposto nas colocações acima feitas, os poemas *Caramuru*, *Muhuraida* e *O Uruguai* possuem características em comum, o que origina a trilogia épica árcade brasileira. Dentre essas características vale ressaltar a de que os mesmos abordam sobre o processo de conquista e dominação dos indígenas durante a colonização do Brasil.

Um ponto essencial a ser evidenciado diz respeito a publicação das três obras. Os poemas foram publicados pela Imprensa Régia Portuguesa, que foi criada em 1808 com o intuito de imprimir a legislação, documentos diplomáticos e quaisquer obras produzidas no reino Portugal. Frisa-se que a implantação da imprensa régia em território brasileiro manteve o controle e monopólio da coroa portuguesa sobre todo o material impresso produzido e publicado na colônia. Para que determinado material fosse impresso pela Imprensa Régia era necessário que o mesmo fosse submetido a uma análise minuciosa feita por uma comissão que verificava se nos impressos havia algo que fosse contra a coroa, a religião e os bons costumes. *Caramuru*, *Muhuraida* e *O Uruguai* passaram por esse processo de inspeção para então serem publicados pela tipografia.

Ainda que tenha passado por todos esses filtros, o *Muhuraida* não teve o reconhecimento devido e ficou esquecido pela crítica literária. Assim, ele foi excluído do cânone literário. Conforme Treece (apud WILKENS, 1993), o poema elaborado por Wilkens tinha todos os requisitos para ser reconhecido e estar em um mesmo patamar que *Caramuru* e *O Uruguai*. Ainda segundo o autor, um dos principais fatores para essa não-valorização é o ambiente narrado ao longo dos versos e estrofes do poema sobre os mura, pois a região amazônica era considerada no século XVIII como uma zona periférica no Brasil, ao contrário

das regiões nordeste e sul que são os ambientes onde se passa as ações do *Caramuru* e *O Uruguai*.

Uma questão que deve ser argumentado é o fato de que as obras da trilogia épica árcade brasileira têm uma pegada religiosa, não havendo elementos amorosos e eróticos que são de praxe ter em poemas épicos. Porém, na *Muhuraida* isso é mais forte, afinal ela versa de início ao fim sobre a brutalidade do indígena, a necessidade de sua conversão ao cristianismo e sua conversão. Por isso, talvez, que o poema não deve ter sido reconhecido, levando-se em conta que os outros dois também têm essa pegada que envolve questões religiosas, mas que não eram o ponto principal de suas narrativas. No *Caramuru*, por exemplo, a religiosidade tem o seu espaço, mas não é o foco principal da obra. N' *o Uragua*, idem, porque não toma a conversão dos índios ao cristianismo como temática principal.

A não-valorização e conseqüentemente a exclusão da *Muhuraida* do cânone literário brasileiro pode ter ocorrido devido a mudanças estéticas e conceituais do poema em relação aos outros dois. De forma geral, o cânone é um conjunto de obras que seguem um modelo padrão.

Para corroborar nessa discussão sobre a não-inserção do poema de Wilkens no cânone, explicita-se aqui as afirmativas de Harol Bloom, que evidencia a sua transformação em

[...] uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, [...] por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais (BLOOM, 2010, p. 33).

A afirmativa acima deixa claro que para um texto ou obra ser parte do cânone literário não é necessário somente seguir um modelo preestabelecido. É preciso atender os requisitos impostos por grupos que dominam o meio literário para ter esse reconhecimento. Para Kothe (1997), devido às restrições e requisitos que uma obra deve atender para fazer parte de um grupo seletivo no campo literário, o cânone pode ser considerado segregador, pois desagrega a literatura clássica ao ter tantas exigências que são impostas nem tanto pelo público leitor, mas por um número reduzido de críticos e escritores. Ainda segundo o autor, algumas obras não têm o devido reconhecimento porque não aderem ao que o sistema exige, por isso ficam no esquecimento como a *Muhuraida*.

Kothe critica ferrenhamente essa desagregação que o cânone cria na literatura, e diz que por isso a literatura brasileira deixa de ser brasileira porque está preocupada mais em atender aos pressupostos europeus do que criar uma identidade própria. O autor diz que o cânone “[...] pretende ser o ideal da produção literária do país, aquilo que, em sua classicidade, deveria

representar todas as classes sociais e ser lido por todas as classes escolares [...] O pressuposto de que nesses textos está contido o maior valor artístico da produção literária nacional é uma ilusão, um engano e um engodo” (KOTHE, 1997, p. 107).

Correlacionando toda a argumentação acima posta, chega-se à conclusão de que *Muhuraida* deva sim estar no cânone literário brasileiro porque, igualmente aos outros dois poemas, exalta a conquista portuguesa no território amazônico e mostra a superioridade dos lusitanos frente aos nativos. Outro ponto que deve-se destacar é o fato de que, assim como *Caramuru* e *O Uruguai*, a *Muhuraida* traça o panorama de acontecimentos ocorridos durante esse processo de conquista do território, além de enaltecer os trabalhos feitos pelos diretórios designados pela Coroa Portuguesa e tecer críticas a colonização e catequizações feitas pelos jesuítas antes da expulsão ordenada por Marquês de Pombal.

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- BÓGEA, José Arthur. «O Mura e a Musa». **Revista Passages de Paris** 6 (2011) p. 135-166.
- CEREJA, William Roberto. **Literatura brasileira: 2º grau**. São Paulo: Atual, 1995.
- DURÃO, Santa Rita. **Caramuru**. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- GAMA, Basílio da. **O Uruguai**, in TEIXEIRA, Ivan, **Obras poéticas de Basílio da Gama**. São Paulo, Edusp, 1996, 189-241.
- GRIZOSTE, Weberson Fernandes. **O Reflexo anti-épico de Virgílio no indianismo de Gonçalves Dias**. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra, 2009.
- GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. «Poema Muhuraida, a “glória” do extermínio de uma nação» **Revista Virtual de Letras (RevLet)** 1 (2012) p. 248-262.
- KOTHE, Flávio Rene. **O cânone colonial: ensaio**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- PÊGO, Tânia. «Muhuraida: entre a épica e a história, uma lição de nacionalismo». **Revista Alêre** 2 (2013) p. 153-176.
- WILKENS, Henrique João. **Muhuraida ou o triunfo da fé**. Manaus: Biblioteca Nacional/UFAM/Gov. AM, 1993.

Cartas dos séculos XIX e XX: expressões da nasalização no português *do Amazonas*

Dayana Dias Assis
(UFAM, Fapeam)

dayana.dias.assis@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Grace dos Anjos Freire Bandeira (Or.)

RESUMO: neste artigo, analisamos a presença da nasalização e outros metaplasmos nas cartas manuscritas da empresa J. G Araújo, acervo pertencente ao MUSA (UFAM). As cartas são um dos documentos de mais recorrência de uso da língua nas atividades administrativas no século XIX, as quais nos transportam para a cidade, a economia, as vivências sociais e linguísticas que se estabeleceram e contribuíram para o produto do ambiente linguístico textual do Amazonas. SILVA, Rosa Mattos. O Português Arcaico - Fonologia. São Paulo/Bahia: Contexto, 1991. VIARO, Mario Eduardo. Etimologia. São Paulo: Contexto, 2015.

PALAVRAS-CHAVE: cartas; metaplasmos; português do Amazonas.

INTRODUÇÃO

O estudo da linguagem, em face da língua portuguesa, concatena-se diretamente com a história do Brasil, sua configuração étnica e processo de povoamento. Neste contexto, este artigo, que é oriundo de um trabalho de iniciação científica, insere-se no projeto de pesquisa que tem como título “Cartas dos séculos XIX e XX: organização de um corpus diacrônico do português do Amazonas.”.

É comumente difundido que o Brasil é um país continental e que, também por isso, não se expressa em um único português. De fato, trata-se de um país gigante, com uma geografia que naturalmente impõe um comportamento linguístico que, embora atento às regularidades da Língua Portuguesa, “produz” falares e padrões de comportamento linguístico muito peculiares às comunidades de fala. É nesse sentido que propomos a descrição do português escrito no Amazonas dos séculos XIX e XX; aqui, em particular, em um dos seus aspectos fonéticos, ou seja, na identificação e descrição da forma de realização escrita do fenômenos linguísticos qualificados como nasalização e suas possíveis configurações- elemento linguístico que pode servir à investigação sobre uma possível variedade do português do Brasil, qual seja a do Amazonas.

O interesse na pesquisa deste tema decorre de sua relevância para a reconstrução do conhecimento das características da língua portuguesa do Amazonas dos séculos XIX e XX:

em especial, por se tratar de um estudo diacrônico que necessariamente principia com a seleção e organização de um conjunto de dados escritos. Neste caso, do material que é o maior acervo do MUSEU AMAZÔNICO: as cartas manuscritas da empresa J.G Araújo.

Este artigo, como supracitado, é decorrente de uma pesquisa que tem como objetivo geral identificar formas de realização da nasalização que sejam relevantes para a caracterização da variedade de português identificada no corpus. Os objetivos específicos consistem em descrever o fenômeno linguístico da nasalização presente nas cartas em estudo; e quantificar as variantes linguísticas de expressão da nasalização, codificando sua ocorrência, descrevendo o ambiente fonológico de sua realização e qualificando os metaplasmos ali desenvolvidos.

Ressaltamos que este artigo é uma face de um estudo realizado na modalidade de iniciação científica em que tratamos a nasalização como eixo central, contudo, aqui, privilegiamos o estudo do metaplasmo nasalização alinhado a outros metaplasmos, oriundos da análise de 15 cartas. Tal investigação integra-se ao projeto que tem como título “Cartas dos séculos XIX e XX: organização de um corpus diacrônico do português do Amazonas.” Subsidiado, por sua vez, ao grupo de pesquisa “Estudo do Português Falado no Amazonas e de Línguas Ameríndias, da Universidade Federal do Amazonas”. Grupo este cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil do CNPq.

DESENVOLVIMENTO

1. A LÍNGUA E O AMBIENTE SOCIAL

O homem é um ser social, comunicativo. A comunicação humana é realizada de várias maneiras, seja por meio de apelos visuais, auditivos, linguagem corporal, seja pela linguagem verbal. A linguagem verbal utilizada por toda uma comunidade é chamada de língua que, com seu sistema de símbolos vocais, possibilita a comunicação deste mesmo grupo social.

Labov (1972) adota a definição de língua numa perspectiva saussuriana, que consiste em percebê-la como fato social, mais especificamente, como um sistema convencional adquirido pelos indivíduos durante o convívio social, e, portanto, sujeito a variações de ordem fonológica, morfossintática, estilística e/ou semântica.

Temos a linguagem e a sociedade como elementos que se interrelacionam de tal modo que a concepção de um depende diretamente da outra. Com efeito, a finalidade básica duma língua é a de servir como meio de comunicação e, por isso mesmo, ela costuma ser interpretada como produto e expressão da cultura de que faz parte. Assim, a linguagem é inserida no contexto social.

A função social da língua(gem) é de favorecer contatos sociais e o papel social, por ela desempenhado, é de transmitir, também, informações sobre o falante de modo a constituir uma prova cabal de que existe uma íntima relação entre língua e sociedade.

É nesse sentido que para Labov (1972), numa língua que serve a uma comunidade complexa, a ausência de heterogeneidade estruturada é que seria disfuncional; o que, em outras palavras, reafirma Monteiro apud Hudson (1984), ao dizer estar absolutamente seguro de que não há sequer dois falantes que tenham a mesma linguagem, porque é impossível haver duas pessoas que tenham a mesma experiência linguística.

Por tudo isso, Mendonça apud Dorian (1994) propõe que, cada vez mais, aceita-se a ideia de que a heterogeneidade linguística reflete a variabilidade social e que as diferenças no uso das variantes linguísticas correspondem às diversidades dos grupos sociais com a sensibilidade que eles mantêm em termos de uma ou mais normas de prestígio.

2. VARIACÃO E MUDANÇA LINGUÍSTICAS

A variação e a mudança linguística têm relação com a linguística histórica, no que se refere à transição e a implementação de variantes, de um momento do sistema linguístico para outro. Tarallo (2005, pág. 24) revisita as questões que envolvem a dicotomia saussureana, para sublinhar a importância dos estudos sincrônicos (estudo transversal da língua em um determinado tempo) e dos diacrônicos (estudo longitudinal da língua através do tempo).

Tarallo (2005, pág. 49) afirma que a batalha entre variantes tem como desfecho uma relação de contemporização, estabilidade das adversárias num processo de subsistência ou coexistência, ou de morte, mudança em progresso. Em ambos os casos, as variantes dispõem de certas armas, isto é, dos grupos de fatores condicionadores linguísticos e não-linguísticos a este modelo de análise. Para a compreensão dos processos de variação e de mudança linguísticas, ele acrescenta outra dimensão: a história. Nesse sentido, o autor defende que essa dimensão se justifica porque a estrutura de uma língua somente será entendida como um todo à medida em que se compreendam efetivamente os processos históricos de sua configuração.

Segundo Tarallo (2005, pág. 50), o princípio de uniformidade rege as suas investigações, tendo-se em vista que as forças que atuaram no momento sincrônico presente são as mesmas que atuaram no passado. Dessa forma, é possível desenvolver a pesquisa sobre a história de uma língua, fazendo uma espécie de “viagem de ida e de volta”, do presente ao passado e de volta ao presente. Entretanto, o autor supracitado problematiza a questão de como

uma pesquisa que se refere à língua falada poderia integrar uma dimensão histórica, sobretudo com a ausência de registros orais (fitas gravadas) no passado.

Logo, ele afirma que a solução deste problema se dá com a realização de um recorte transversal, que consiste no acréscimo de uma dimensão histórica à análise linguística. Essa dimensão, mais necessariamente, o tempo aparente, diz respeito à divisão de grupos de informantes por faixa etária. Há ainda uma segunda dimensão, o tempo real, que, em linhas gerais, tem como suporte a análise de documentos como o Atlas linguístico, cartas pessoais/jurídicas, diários, textos teatrais e em prosa, dentre outros.

O acréscimo da dimensão histórica ao estudo da língua, tomando como base o aparente e o real, tem como desdobramento dois outros elementos no processo de análise: a transição (como e por quais caminhos a língua muda) e a implementação (por que, quando e onde determinada mudança ocorreu) de variáveis.

3. ASPECTOS DA FONOLOGIA HISTÓRICA: A NASALIZAÇÃO COMO METAPLASMO

A língua, viva como também é a sociedade que dela faz uso, sofre constantemente processos de mutação e evolução; dentre os quais os metagramas ou metaplasmos que são produto desse processo histórico de modificação dos vocábulos de um dado ambiente linguístico.

Metaplasmos são modificações fonéticas que sofrem as palavras na sua evolução. Os fonemas constituem o material sonoro da língua e este material esteve (ou está) como tudo o mais no processo cíclico da vida, sujeito às leis das transformações temporais, Coutinho (1974, pág. 168); neste contexto, inserimos a temática de nossa investigação, destacando a diferença entre a nasalidade e o metaplasmo nasalização.

O termo nasalidade designa a ressonância nasal devida ao escoamento do ar laríngeo pelas fossas nasais, durante a articulação de uma vogal ou de uma consoante. Reserva-se, às vezes, esse termo às consoantes, e o de nasalização às vogais. Em geral, esse termo designa os casos em que a ressonância nasal tem um valor fonológico, diferenciando-se, assim, da nasalização, ou seja, em cuja composição existe um formante proveniente da vibração do ar contido nas cavidades nasais. Dubois (2014, pág 307)

Spina (2008, pág.58) relata que na primeira fase do português arcaico, a nasalidade comunicada pelo - *n*- intervocálico à vogal anterior é o fenômeno muito recorrente, vejamos

exemplos, por ele apresentados, que atestam tal proposta: irmãidade, bõa, castellãaos, hũu, rraa, hũa, homẽes, huũ, nenhuũ.

Na segunda fase do português moderno, essa nasalidade, conforme Spina (2008, pág. 58) mantém-se, desaparece sem deixar vestígio, ou faz desenvolver um fonema nasal. Assim, temos:

*Mantém-se: lana > lãa > lã;
manu > mão;
vanu > vão;
iliunu > jejũu > jejũ > jejum;
sonu > sũo > sũ > som.

* Desaparece, sem deixar vestígio:
sinu > senu > sũo > seio;
arena > arẽa > área > areia;
corona > corõa > coroa;
luna > lũa > lua.

* Faz desenvolver um fonema nasal:
Nh (regina > rẽis > rainha > rainha; vinu > vĩo > vinho) e, muito raramente, talvez num só caso, m (ũa > uma).

Chama-se nasalização a ressonância nasal que acompanha uma articulação oral que tenha um valor fonológico ou que resulte da assimilação de uma vogal pela consoante seguinte. No plano diacrônico, a nasalização fonética pode ser o veículo de mutação fonológica, como a que resultou, em línguas neolatinas, na formação de um sistema de vogais nasais, no qual se atesta ainda a antiga presença de uma consoante cujo timbre nasal transferiu-se para a vogal precedente com um enfraquecimento progressivo da oclusão. Dubois (2014, pág. 307)

Segundo Rosa Virginia Mattos e Silva (2006) as vogais e os ditongos nasais do português resultam de vogais seguidas de consoantes nasais no latim. A supracitada autora demonstra que essas consoantes podem estar:

- Em posição implosiva, isto é, fechando sílaba, portanto homossilábica (lat. *dente-*, *cambiare*: port. *dente-*, *cambiar*);
- Em posição intervocálica, em que a consoante do latim vai desaparecer (lat. *Lana*, *manu*: port. *lã*, *mão*);
- Em posição implosiva final da palavra, ou seja, antes de pausa (lat. *amant*, *in*, *cum*: port. *amam*, *em com*);
- A nasalidade da vogal também pode resultar da contiguidade da consoante nasal que inicia a sílaba seguinte, ou seja, heterossilábica, que não desapareceu do latim para o português, como ocorrem em: lat. *amare*, *flamma*: port. *amar*, *chama*; *annu-*, *pannu-*: port. *ano*, *pano*.

Observa-se que, em todos os casos, a nasal sucede a vogal, por isso dizer-se que, regra geral, a nasalidade é regressiva no português.

Temos *amar*, *chama*, *ano* e *pano*: esses exemplos evidenciam a permanência da consoante nasal latina- do- *m*, do- *mn*- e do *-nm*-. No caso das duplas ou geminadas, simplificaram-se segundo a regra geral de simplificação das geminadas do latim para o português. Silva (2006, pág.68)

Segundo Silva (2006) a presença de uma nasal heterossilábica pode resultar, no português, na nasalização da vogal precedente. Atualmente há dialetos que nasalizam mais ou menos fortemente essa vogal e outros que não a nasalizam. Rosa Virginia Mattos e Silva dispõe que não tem como saber, com exatidão, se essas vogais seriam ou não nasalizadas no português arcaico. Pode-se admitir que essa variação fonética já existisse, distinguindo dialetos, já que o contexto fônico é propício à nasalização.

Essas vogais tratadas por Rosa Virginia Mattos e Silva (2006) são as *vogais nasalizáveis ou nasalizadas*, quando o dialeto nasaliza. Os dados nos exemplos supramencionados são os que identificam as vogais classificadas como vogais nasais. Logo, pode-se dizer que, no português arcaico, havia um sistema constituído de cinco vogais nasais, como dispõe Silva (2006) apud Teyssier [1982: pág. 28] e M. A. Ramos [1983: pág. 96]: /ã/, /ẽ/, /ĩ/, /õ/, /ũ/.

Neste contexto, Mario Eduardo Viaro, na obra *Manual de Etimologia do Português* (2013, pág. 93- 106), faz uma sucinta análise sobre as vogais nasais e sua origem, assim, destacamos:

- A vogal portuguesa /ã/, grafada *a*, *am*, *an*, *âm*, *ân*, *ám*, *án*, provém da nasalização de um *[a], motivada pela proximidade de uma consoante nasal terminando a sílaba, exemplo: CAMPVM > campo;
- A vogal portuguesa /ẽ/, grafada *em*, *en*, *ém*, *én*, *êm*, provém da nasalização de um *[e] ou *[ɛ], motivada pela proximidade de uma consoante nasal finalizando a sílaba ou da síncope de uma nasal intervocálica, exemplo: CALĒNTEM > quente, por meio das seguintes mudanças: *[ka'ente] > *[kɛnte] > ['kete] > [kête] > [kêt'i];
- A vogal portuguesa /ĩ/, grafada *in*, *im*, *ín*, *ím*, provém da nasalização de um [i], motivada pela proximidade de uma consoante nasal que termina a sílaba (INTEGRVM > inteiro) ou da síncope de uma nasal intervocálica, exemplo: FINEM > fñi > fim;
- A vogal portuguesa /õ/, grafada *om*, *on*, *õ*, *ôm*, *ôn*, *óm*, *ón*, provém da nasalização de um *[o] ou *[ɔ], motivada pela proximidade de uma consoante nasal travando a

sílaba, exemplo: COMPARARE> comprar ou da síncope de uma nasal intervocálica, exemplo: BONVM> bom;

- A vogal portuguesa /ũ/, grafada *um, un, ún, úm*, provém da nasalização de um *[u], motivada pela proximidade de uma consoante nasal terminando a sílaba, exemplo: NŪMQVAM > nunca ou da síncope de uma nasal intervocálica, exemplo: COMMVNEM> comum.

A presença no n e m intervocálico como agente motivador de nasalização vocálica/silábica é tratado por Spina (2008, pág 42) como síncope do n intervocálico e a consequente nasalização da vogal anterior registrava-se com uma forma menor do n, sobreposto à vogal nasalada. Posteriormente, o afastamento das extremidades deste n, foi convertido em sinal diacrítico, nascendo o til (~), cujo emprego se estendeu a outros casos da nasalização da vogal, substituindo muitas vezes o m e o n. Segismundo Spina demonstra tal explicitação nos seguintes exemplos: apartã, cõ, cães, grãde, maão, nõ, nẽ, uirõ.

Sobre o fonema nasalizado, Dubois (2014, pág. 308) descreve que é um fonema que se acompanha de uma ressonância nasal que possui traço fonético devido à assimilação de um fonema vizinho. Por assimilação, segundo Ali (197, pág. 84), entende-se por modificação de um som por influência do som vizinho que com ele passa a partilhar traços articulatórios, ou seja, torna-o foneticamente parecido ou igual a ele, e será uma assimilação progressiva quando o som sofrer influência do som anterior.

Viaro (2013, pág. 93) descreve que podemos identificar a assimilação progressiva configurando vogais nasalizadas pela influência do som de m ou n em:

MATREM> madre>*made> *mae> mãe;

MIHI > mi> mim;

NIDVM> *nio> niõ> ninho;

NEC > nem;

MULTUM> [mũjtu]> muito;

MEAM > mia > mĩa > minha.

O supracitado autor, também descreve sobre a nasalização vocálica em ditongos reais e aparentes, apontando que em Portugal, a vogal /ẽ/ se realiza como ditongo [ãj], de modo que a palavra também [tã'bãj] rima com mamãe, assim expõe os seguintes exemplos de inferência para o que fora exposto:

O ditongo [ãj], grafado ãe, provém de –ANE-, exemplo: CANES> cães;

O ditongo [ãw], grafado ão porvém de –ANVM, exemplo: MANVM> mão;

- ANEM, exemplo: PANEM> pam> pão;

-ONEM, exemplo: LECTIONEM>liçom> lição;

- VDINEM, exemplo: CERTITUDINEM> certidões> certidão, desde o século XVI. Viaro (2013, pág. 94)

RESULTADOS E DISCUSSÕES

À luz das teorias explicitadas na edificação deste artigo, podemos pontuar alguns resultados sobre os nossos dados, que são as cartas da empresa J.G Araújo, atualmente sob a guarda do MUSA (Museu Amazônico), instituição administrada pela Universidade Federal do Amazonas.

Selecionamos diversas cartas, contudo, escolhemos quinze para compor esta descrição. Sobre elas podemos considerar que foram redigidas em diferentes cidades, sendo a grande maioria assinada pelo seu remetente, e produzidas entre 1879 a 1899, fim do século XIX.

Nas cartas em estudo, encontramos aféreses (queda de fonema no início da palavra), tais como em *Scientes*, *Sciente* e *Hindo*.

“Desejo que meu amigo de comprimento no que lhe pesso na remessa dos alfinetes e linhas para as minhas cunhadas, hindo com direção do meo sogro Joaquim Pedro de Sousa”. O. Benjammim. Tabatinga, 11 de Dezembro de 1879.

“Ficamos scientes de que nos aviza, juntamente Vm. em Contraraũ anossa nota de pedido”. Santos CL^a. Thomas, 15 de Novembro de 1899.

Temos no *corpus* avaliado a presença de sínopes (subtração de fonema no interior do vocábulo): *Acceitar*; *Assumpto*; *Attestado*; *Atenção*; *Athe*; *Commandante*; *Elle*; *Ella*; *Encommenda*; *Factura*; *Occazião*; *Occasião*; *Occidente*; *Recommendações*; *Remetti*; *Thesouro*; *Villa*. Vejamos alguns trechos que as apresentam:

“Estou certo que meo amigo entregando tudo a elle (...) Recommendações que manda St^a Anna”. O. Benjammim. Tabatinga, 11 de Dezembro de 1879.

“Tenho em mão o favor de Vm. De 15 de Agosto próximo findo junto factura de meo pedido (...) Estando eu privado por molestia ora occazião da recepção das mercadorias (...) porque eu por estes dias levarei para fora da villa”. Julião Rodrigues P. Barcellos, 4 de Setembro de 1899.

As cartas dão conta também de exemplos de sinalefa ou elisão, como vemos a seguir: Delle; Della; Deste; Nesta.

“Nesta data tambem lhe enviamos um pedido e speramos que nos seja remmetido no vapor de março”. Sem remetente. Santa Izabel, 7 de Setembro de 1887.

Nas cartas é possível verificar a presença de prótese ou prótese (aumento de som no começo do vocábulo), vejamos alguns exemplos extraídos das cartas: Sta, Speramos, Sti.

“Como em mes de Dezembro speramos sti que em Dezembro tencionamos (...) spero que pagaram apassagem dele”. Santos CL^a. Thomas, 15 de Novembro de 1899.

Em caráter de citação, expomos que a nasalização é visível em exemplos extraídos das cartas, tais como: Indicãu, Maũ, Contraraũ.

“ Temos em nossa maũ seu estimado favor datado 8 do mes passado”. Santos CL^a. Thomas, 15 de Novembro de 1899.

“Ficamos scientes de que nos aviza, juntamente Vm. em Contraraũ anossa nota de pedido”. Santos CL^a. Thomas, 15 de Novembro de 1899.

Os gráficos que estão em seguida demonstram, quantitativamente, a distribuição dos metaplasmos encontrados nas cartas manuscritas pesquisadas.

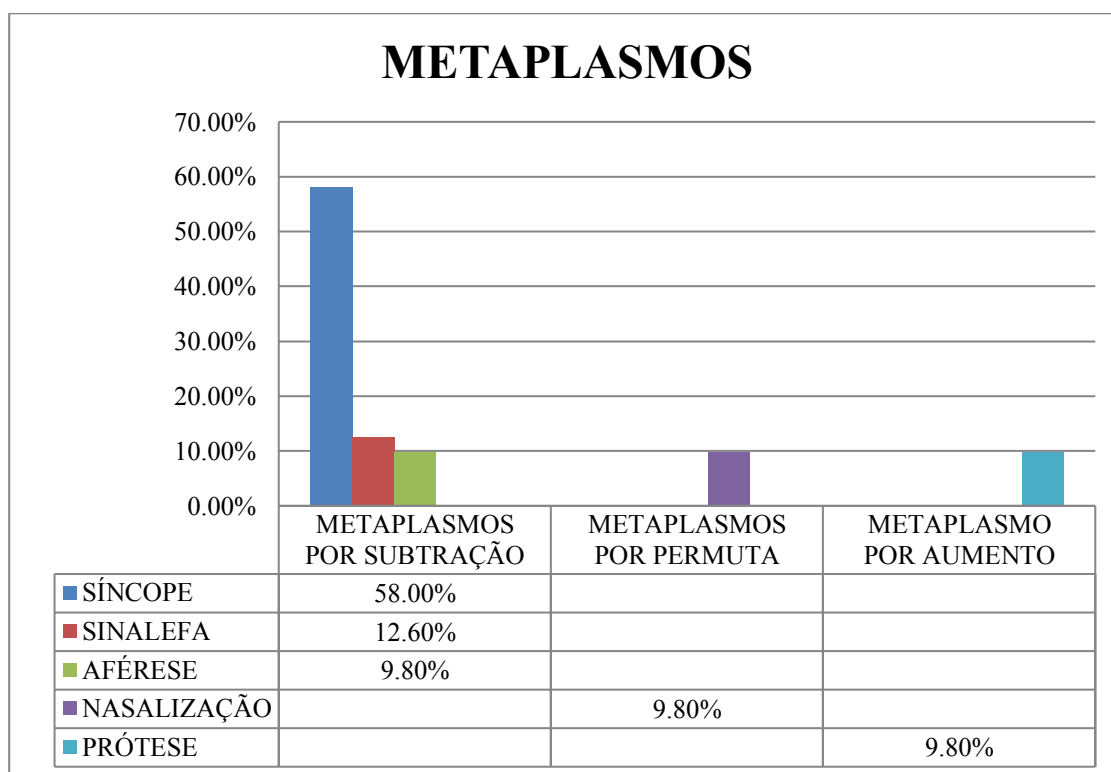


Gráfico elaborado pela pesquisadora deste artigo

Já o gráfico que está abaixo diz respeito ao fator Localização, promovendo uma descrição de algumas das cidades com que os irmãos Araújo faziam negócios.

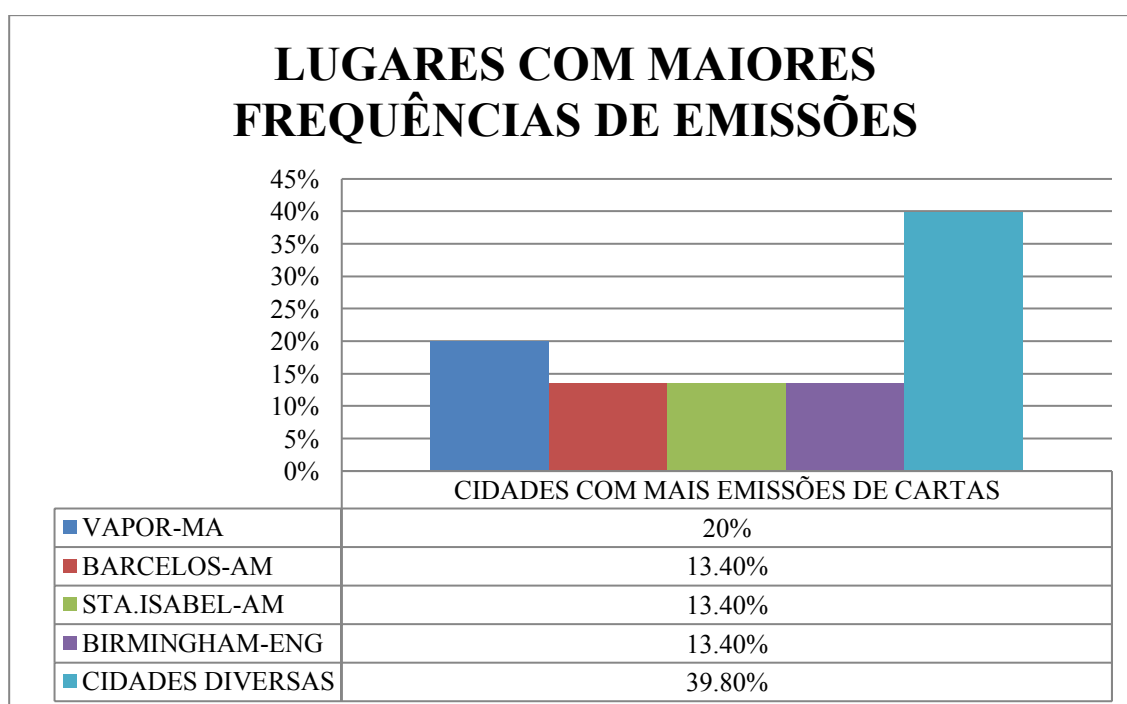


Gráfico elaborado pela pesquisadora deste artigo

Por fim, está o demonstrativo dos anos de escritura das cartas manuscritas, objeto de nosso estudo.

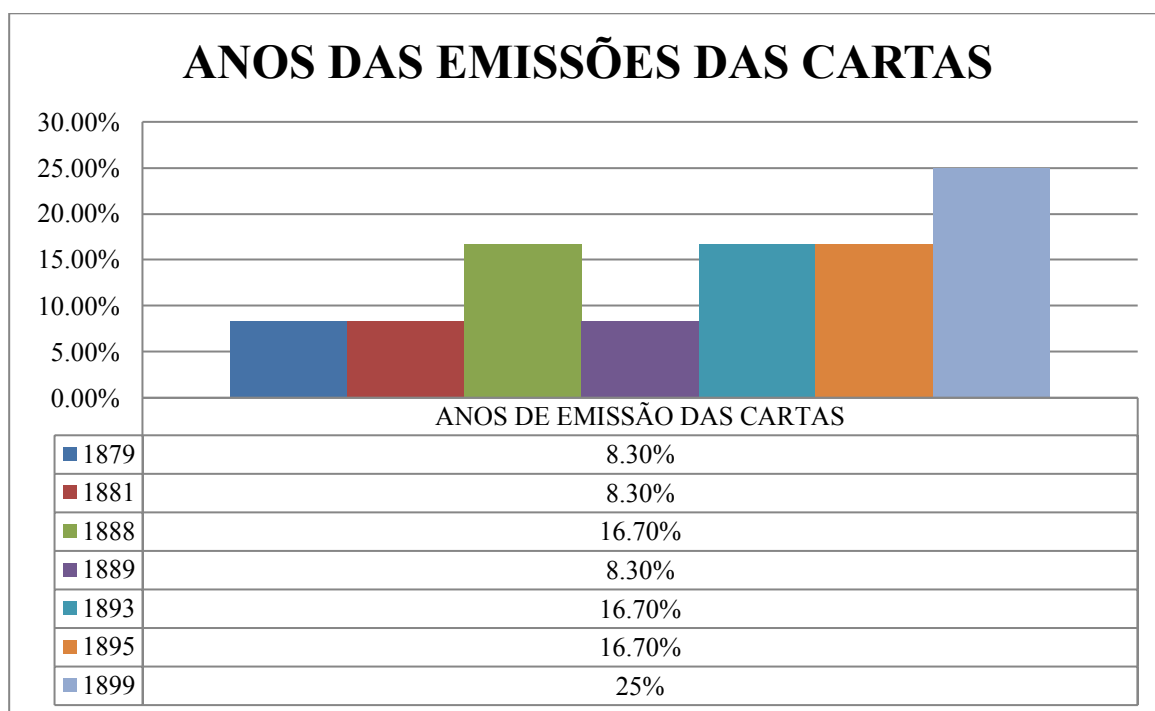


Gráfico elaborado pela pesquisadora deste artigo

Todos os dados dão conta da frequência com que os metaplasmos aparecem nas quinze cartas analisadas, compondo esta fase de análise do *corpus* desta pesquisa.

NOSSAS CONSIDERAÇÕES

A pesquisa sociovariacionista é um campo fecundo de percepções linguísticas e textuais. Inicialmente, as cartas são documentos que demonstram algumas das atividades administrativas do século XIX e que envolviam, essencialmente, a região norte do nosso país. Depois, essas cartas nos transportam para a cidade, para a economia, para as vivências sociais e linguísticas que se estabeleceram à época e contribuíram para o produto do ambiente linguístico textual do Amazonas.

Após a análise inicial das cartas, nosso corpus, pudemos identificar a ocorrência majoritária de metaplasmos por subtração.

Ressaltamos que este artigo é uma face de um estudo realizado na modalidade de iniciação científica, pois na continuidade deste projeto de pesquisa, e com a análise de um maior número de cartas, qualificaremos um maior número de metaplasmos e dar especial atenção à

descrição dos casos de nasalização – em relação a formas verbais, preposicionais, substantivas, adjetivas e todas as outras que se fizerem constar em nosso *corpus*.

Anexos

SANTA ISABEL DO RIO NEGRO, 17 DE MARÇO DE 1888

Santa Isabel 17 de Março de 1888

Mrs. Araújo Noras & Irmãos
Manaos

Am^{os} e Sr^{es}

Alguí Estive esperando
o Vapor até hoje de manhã, e como
não pudeu demorar mais pelo grande
transtorno que me causa esta
mora; pois deseja falar com Vm.
em vista disso. peço a Vm^{es} o favor
de me conseguir uma Paragem, de
Estado para o Vapor de Abria. desta
linha e bajo favor me serei a
Gratidão

Sem mais assunto p^o agora
Sou de Vm^{es} Am^{os} Att^{os} Sr^{es} O^{os}

Jose Antonio dos Reis

Representação do corpus- Acervo pertencente ao MUSA

MAUÉS, 20 DE JULHO DE 1889

Maués 20 de Julho de 1889
 Serr.^o Araujo Rossas, Thomã
 Amigos, Serr.^o Moanãos

Sta-me nas mãos seu estimado fa-
 vor de 9 do corrente, e do seu conteúdo
 fico scienti. Não fiquei nada satis-
 feito com a certeza que me deram de não
 terem recebido nenhum dinheiro meu
 do Thesouro, pois conheço a nenhuma
 conveniencia de negociantes pagarem
 aos professores do interior, toda-via, seu
 commellido que Vm.^{do} não me deixarão
 fazendo cruces.

Ao Sr. Antonio Manuel de Liqueira,
 portador da presente, me farão Vm.^{do} o favor
 de entregar-lhe trinta mil reis, que lhe sou
 devedor, e me delibetarem por esta imp.^{cia}
 No dia 10 d'este lhes remetti os attesta-
 dos do mes passado, sem carta, por
 motivo justificado, do que peço des-
 culpa.

Sou com estima e consideração
 De Vm.^{do} Am.^o
 Ahu.^o cr.^o att.^o

Representação do corpus- Acervo pertencente ao MUSA

REFERÊNCIAS

- ALI, Manuel Said, 1921-23, **Gramática Histórica da Língua Portuguesa**. (7ª edição). Rio de Janeiro, Edições Melhoramentos, 1971.
- COUTINHO, Ismael de Lima. **Pontos de Gramática Histórica. Linguística e Filologia**. 6ª ed. Rio de Janeiro-RJ: Livraria Acadêmica, 1974.
- DUBOIS Jean; GIACOMO Matée; GUESPIN Loius; MARCELLESI Christiane; MARCELLESI Jean- Baptiste; MEVEL Jean-Pierre. **Dicionário de Linguística**. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2014. LABOV, W. **Sociolinguistic Patterns**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- _____. **Principles of Linguistic Change**. Vol 1: social factors. Massachusetts: Blackell Oxford UK & Cambridge USA, 1994.
- _____. **Principles of Linguistic Change**. Vol 2: social factors. Massachusetts: Blackell Oxford UK, Cambridge USA, 2001.
- MONTEIRO, José Lemos. **Para compreender Labov**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- SILVA, Rosa Maria Mattos. **O português arcaico: fonologia, morfologia e sintaxe**. São Paulo: Contexto, 2006.
- SPINA, Segismundo. **História da Língua Portuguesa**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TARALLO, Fernando. **Tempos Linguísticos: itinerário histórico Da língua portuguesa**. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. **A pesquisa Sociolinguística**. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. (Org.) **Fotografias sociolinguísticas**. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP.
- VIARO, Mário Eduardo. **Manual de Etimologia do Português**. 2º ed. São Paulo: Globo Livros, 2013.

Sermão *De Excidio Urbis* e Sermão 81: o castigo divino ao povo da Roma antiga

Eduardo Esteves de Macedo
(CESP-UEA)

esteves.eduardo.m@gmail.com>

Prof. Dr. Weberson Fernandes Grizoste (CESP-UEA)

RESUMO: Este artigo faz uma análise do sermão *De Excidio Urbis* e Sermão 81 de Santo Agostinho sobre o declínio da cidade de Roma após o ano 400 d. C., além de uma análise das relações existentes entre o império romano e suas práticas em contraposições as doutrinas cristãs representada pelo bispo para explicar o declínio da cidade. O trabalho também enfatiza a perspectiva dos fatos históricos e o ponto de vista e interpretação de Santo Agostinho em seus sermões. O trabalho ressalta também uma relação histórica da queda de Roma com o alvorecer da Idade Média e a formação da Europa.

PALAVRAS-CHAVE: análise; agostinho; declínio; roma; europa.

INTRODUÇÃO

A decadência de Roma iniciou em meado dos anos 400 depois de Cristo e através da Bíblia Cristã, era enunciado o fim do mundo no livro de Daniel. Na verdade, para a perspectiva de Santo Agostinho, o fim do mundo não se tratava de uma devastação, mas de uma punição pelos atos conseguintes na Roma antiga (AGOSTINHO, 2010 p. 55-56, s. 7.8.). Desta forma não se caracteriza fim do mundo e sim uma transição ou renovação daquilo que ficou em ruínas através de uma simbologia cristã.

A principal orientação de Santo Agostinho dizia-se a respeito da forma de comportamento social humano conforme as medidas de Deus (AGOSTINHO, 2010, p. 50, s. 5.5.) e a forma de evitar escândalos, isto é, o mal comportamento e atentado contra Deus. Além disso, Agostinho faz referências críticas à fundação da cidade de Rômulo com deuses caídos derrotados em Tróia e trazidos por Enéias para a fundação da cidade o que mais tarde, segundo Urbano (2010, p. 16), fez com que Roma se desprendesse da vida cívica de rituais antigos e abraçasse a ideologia cristã se deparando então com uma nova aliança ideológica e política.

Para elucidar estas questões, Santo Agostinho usava-se de três personagens bíblicos e suas narrativas: Noé, Job e Daniel a fim de contextualizar o sofrimento do povo de Roma com o sofrimento dos personagens e assim lhes indicar o caminho da redenção, bem como livrar os

cristão da culpa pela queda da cidade (BARROS, p.17), uma vez que foi durante a proliferação do cristianismo que o império e a cidade tiveram seu fim.

A PERSPECTIVA DE SANTO AGOSTINHO SOBRE A QUEDA DE ROMA

Partimos da ideia de que Roma naquela época se tratava ainda como centro do império romano e por isso recebia imigrantes de muitas culturas, como os Godos e outros povos chamados de bárbaros vindos da África. Roma foi transformada, mais tarde, em palco de embates intelectuais e políticos que historicamente levaram-na ao caos e a sua desfragmentação (BARROS, 2012, p. 16) e Santo Agostinho em sua época era um expectador do declínio de Roma e seu império em decadência. Para

A cidade apresentava uma gama elevada de povos oriundos de outras áreas geográficas, culturais e ideológicas o que era considerado um perigo (URBANO, 2010, p. 16-17). Em 418, Estilício, tutor do imperador Honório e de origem bárbara, foi executado por traição, o que causou instabilidade na cidade e permitiu o seu saque, humilhação e incêndio (URBANO, 2008, p. 216). Desta forma entende-se que numa perspectiva histórica Roma possuía dois inimigos determinantes de sua queda: a crise da situação política e a miscigenação de povos.

Para Santo Agostinho (2010, p. 52-53, s. 6.6.), estas ocorrências na cidade não representavam algo como sua destruição, mas sim sua punição. Para isso, é importante frisar o jogo de palavras *destruir* e *poupar* utilizada por ele para esclarecer os fatos, esse jogo de palavras expunha oposições que mostravam aspectos severos de Deus em contrapartida a sua misericórdia e amor à sua criação (SANTO, 2005, p. 255). Roma, segundo Agostinho, é os seus cidadãos e não a cidade, já que a grandiosidade da cidade não se mede pela extensão de seus muros, mas pelo tamanho da sua população (AGOSTINHO, 2010, p. 53, s. 6.6.). Portanto, Deus poupou Roma da destruição porque por amor deu a chance da sobrevivência para seu povo, a fim de excitar o clamor e deixar as idolatrias aos deuses pagãos e suas práticas. Nesta perspectiva, Roma não corresponde a um espaço físico e sim um espaço social político. Esta implicância estende-se do *De Excidio Urbis* até ao Sermão 81, onde ele livra o povo cristão das acusações pagãs da queda de Roma e incita o clamor a Deus:

Ora, dizem por aí que foi nesses tempos cristãos que Roma caiu. Mas talvez Roma não tenha caído. Talvez tenha sido castigada em vez de aniquilada, talvez emendada em vez de destruída. Talvez Roma não morra se os romanos não morrerem. E na verdade não morrerão se louvarem a Deus. (AGOSTINHO, 2010, p. 79, s. 81.9)

Neste âmbito, Santo Agostinho distingue o que era Roma: construções físicas ou cidadãos e seus comportamentos. Se os cidadãos de Roma não tiverem um fim, necessariamente Roma não acabará. Agostinho, nesta passagem, enfatiza a ideia de que o clamor a Deus livra o povo romano da culpa. Além disso, a adoração às coisas terrestres feitas por Deus representa blasfêmia contra a divindade cristã, ocasionando assim o escândalo e, por conseguinte, seu castigo (AGOSTINHO, 2010, p. 76-77, s. 81.7.). Vale frisar que no Sermão 81, Santo Agostinho (p. 76, s. 81.7) releva o escândalo também sendo como amor às coisas terrenas, tratando-se, portanto, de um valor além do religioso, mas também ético (SANTO, 2005, p. 261). Sendo assim, deve-se observar que o povo romano deveria ter cuidados com as coisas que amassem na terra para que não se prendessem ao mundo “Babilônico” e assim, libertando-se dos valores mundanos, apropriando-se do Amor divino e alcançando a redenção (SANTO, 2005, p. 259-260).

O sermão *De Excidio Vrbs* representa mais uma profunda reflexão dos atos humanos de Agostinho para com os cristãos de Roma do que o conflito com os pagãos (URBANO, 2008, p. 218). Essas reflexões estendiam-se ao apego em demasia a “espécie de materialismo ético, que procura a felicidade na fruição de bens materiais” (SANTO, 2005, p. 263). Ou seja, uma questão evidente de um desequilíbrio de valores humanos na época. Estes valores remetiam ao que Santo Agostinho denominava a “essência do homem”. O bispo acreditava que a natureza humana só se revelara em profundo sofrimento, portanto, aquele que em sofrimento se revelava piedoso ou se corrigia alcançava a redenção e aqueles que eram ímpios, por sua vez, mereciam a condenação (AGOSTINHO, 2010, s. 9.9). O sofrimento, portanto, era uma forma de expor a essência humana. Esta colocação é visível quando Santo Agostinho contextualiza o sofrimento do povo de Roma com o sofrimento de Job. Nesta ocasião, é dito numa linguagem metafórica que todo membro que tem poder de persuasão para o mal é motivo de escândalo. Na narrativa bíblica, Job é excitado em meio às tripulações por sua mulher a blasfemar contra Deus. Agostinho determina que isso seja o que se passa com Roma na comparação do sermão 81.2 e 81.44 com o *De Excidio Vrbs isermão* 03 e 4.4.

As “medidas de Deus” ou o grau de comportamento humano enfatizadas por Santo Agostinho também se estendem não só aos escândalos como também à mentira, humildade e o comportamento do homem justo. Para que isso seja bastante evidente, o bispo propõe outra série de comparações de eventos, como no caso do *De Excidio Vrbs*, onde Roma e Sodoma têm elevações significativas para ele. Neste caso, Roma e Sodoma eram contrastes que remetiam novamente a ideia das medidas divinas buscadas por Deus nas respectivas cidades: “Ele (Deus) procura os justos segundo a lei divina e não segundo a lei humana” (Agostinho, *De*

Excidio Urbis, s. 2.2). Santo Agostinho orienta ao homem, como sendo filho de Deus, também o comportamento de um justo (s. 81, 6). Para chegar a isto novamente ele faz uma comparação, desta vez, entre Adão e Jesus para que o leitor possa distinguir qual era o justo (filho de Deus) e qual era o mentiroso (filho do homem).

Santo Agostinho em seus sermões esclarece que Deus é bom e justo e sempre ajudará aos homens, para isso, oferece-lhes bens. De forma implícita o bispo postula os bens materiais em contraposição aos bens espirituais. Com o desequilíbrio de valores em Roma e com as tensões políticas, ideológicas e culturais, a prova entre bens materiais e espirituais é posta em prática por intermédio divino. Podemos perceber isso ainda na narrativa de Job, a qual perdeu todos os bens materiais, isto é, sua instabilidade, riquezas, filhos, costume, mas que manteve aquilo que o mundo não poderia lhe tirar: a paz espiritual. Podemos observar que para Santo Agostinho, Roma carecia de fonte espiritual, estava em atribulações e somente Deus poderia purificá-la através do fogo e rebaixamento. Além do mais, a cidade estava em conflitos divididos entre aqueles terrenos e celestes, remetidos também a grande aglomeração de povos.

No âmbito das relações existentes, a fim de apaziguar os povos, Santo Agostinho lança mão de três narrativas bíblicas sucintas para elucidar ao povo que o castigo era consequência de seus atos, isto é, os seus pecados. As representações das figuras bíblicas eram uma contextualização elaborada por Agostinho no qual o povo pagão representava as difamações, escândalos e as adorações terrenas à cidade e seus objetos contra Deus; e o povo bíblico, isto é, os personagens e os cristãos, representavam o povo da Roma celestial. Vale ressaltar novamente que o sermão *De Excidio Urbis* e o Sermão 81 apresentam a oposição de palavras com sentidos diferentes. Essas palavras binômias são castigo/destruição, interior/exterior, passageiro/eterno etc. O jogo de palavras opostas é usado em demasia no Sermão 81 que exemplifica a narrativa de temor e fé, além dos escândalos:

“Qual então a diferença entre sofrimento e escândalo? No sofrimento dispõe-se a conservar a paciência, a perseverar na Constancia, a não abandonar a fé e a não consentir o pecado. Se guardares este proceder, ou se o tiveres guardado, o sofrimento não será para ti causa de ruína (...)” (AGOSTINHO, 2010, p. 65-66, sermão 81.2.).

Como se pode ver, a representação de *virtude* é dada através da palavra paciência e, conseqüentemente, a ruína é efeito de escândalo – a falta de virtude/paciência, caracterizando a evidencia de contraposição de idéias e palavras. Além dessa questão, está implicitamente postado nos dois sermões característica do amor divino sobre o amor terreno. Tal ocasião é posta como oposições sofridas pelo povo romano que os remetiam a Roma celestial e a Roma

dos homens (Santo, 2005, p. 260). Ainda sobre a espécie de amor sobre o materialismo humano, Santos (2005, p. 263) explica que essa ocorrência “caba por descer de suas condições como seres espirituais e livres, tornando-se escravos de seres que lhes são inferiores”. Isto também é visível no Sermão 81.7, já que Santo Agostinho explica que amar o mundo é renegar o amor de Deus.

No Sermão 81.8, Santo Agostinho reforça a ideia de que o mundo, de antemão, já foi destinado a ser destruído então para a lógica do Santo, não há porque amar algo condenado a destruição. Resta, portanto, a orientação ao povo romano de que se mantenham vigilantes e a recomendação aos pagãos que o fim de Roma, e conseqüentemente o fim do mundo não é culpa do cristianismo.

O sermão *De Excidio Urbis* releva a comparação do povo de Roma com as narrativas bíblicas como forme de conduta humana que correspondiam às medidas divinas, desta forma, é possível dizer que Santo Agostinho apodera-se do discurso bíblico para persuadir o povo romano de que suas condutas teriam que ser próxima às condutas das personagens da Bíblia. A evidência disto revela-se quando Agostinho esclarece que Noé, Daniel e Job eram exemplos de varões de boa conduta (AGOSTINHO, 2010, p. 40-41, s. 1.1) que deveriam tomar os homens daquele espaço.

O *De Excidio Urbis Romae* e o Sermão 81 revelavam que a cidade de Roma não se tratava de uma cidade *invicta* e que tampouco era uma cidade protegida pelos deuses de Enéias, pois sofrera assolações que percorreram todos os seus pólos. No ponto de vista de Santo Agostinho, Roma como cidade fundada com apoio de deuses pagãos, também estava predestinada ao mesmo fim que Tróia teve:

“Os deuses em que os Romanos puseram sua esperança, precisamente os deuses romanos, em que os Romanos puseram sua esperança, vieram de Tróia que consumia em chamas, para fundar Roma. Os deuses romanos foram primeiro deuses troianos. Ardeu Tróia e Enéias levou consigo os deuses fugitivos” (Agostinho, s. 81.9).

Os romanos, segundo o bispo, depositaram esperança em deuses derrotados, logo Roma não se sustentaria e havia de cair. A esta altura, o próprio império romano já concentrava seu maior poderio acerca de Constantinopla, tornando Roma uma cidade que já não possuía grandes prestígios (URBANO, 2013, p. 229), sendo, portanto, passiva a fortes desventuras na parte

ocidental do império. O episcopal Santo Agostinho considerou estas ocorrências como indícios de um Apocalipse, não alegórico como narra a Bíblia, mas puramente transformacional.

A posição de Santo Agostinho em formular uma de pensamento sobre a queda de Roma era singular se comparado a outros pensadores, pois Santo Agostinho buscava uma justificativa da queda da cidade e procurava livrar o povo cristão das acusações do declínio. O povo pagão acusava os cristãos de terem feito Roma cair devido à adoração a Deus através do cristianismo (BARROS, 2012, p. 17). Neste caso, para Agostinho, Roma teve fim não por causa do cristianismo, mas porque além de ser uma cidade de pecados, injustiça e demais condutas, adorava os deuses troianos derrotados e isso era insulto a Deus.

Santo Agostinho ainda deixa claro que mesmo que Roma se “convertesse” e se tornasse cristã e difusora do Evangelho, esta ainda assim teria um fim inevitável por se tratar de uma obra humana (URBANO, 2015, p. 18-19), sendo assim:

“Ora, se até o mundo que Deus criou há-de ter um fim! Mas nem mesmo o que o homem fez caiu, senão quando Deus quis, nem o que Deus criou acabou, senão quando Deus quis. Se a obra humana não cai senão por vontade de Deus, quando poderá cair a obra de Deus por vontade do homem?” (AGOSTINHO, 2010, p. 79, s. 81.9).

Portanto, não seria uma consequência do cristianismo a queda de Roma, e sua eternidade nem seria consequência de deuses criados e adorado por homens. Até porque, em um grau comparativo, Santo Agostinho elucida a cidade de Constantinopla, onde a cidade se converteu pelo temor e por isso não foi destruída e o império do oriente não foi abalado, não sendo, portanto, um querer dos homens, mas sim de Deus.

O povo de Constantinopla obedeceu ao evangelho a fim de evitar a ira de Deus e, portanto, obtendo o livramento não só presente como o livramento futuro (AGOSTINHO, 2010, p. 54-55, s. 7.). Divergente de Constantinopla, o povo romano recusou os ensinamentos e por isso necessitavam de uma repreensão. Seu povo foi salvo porque uns fugiram, outros se abrigaram em igrejas, entretanto a cidade ficou em ruína, mais uma vez remetendo à falsa atribuição de *invicta*.

Para mostrar que Deus é justo, severo e piedoso, Santo Agostinho recorre ao grau comparativo às narrativas da Bíblia com os personagens Job, Noé e Daniel. Os três personagens tinham algo em comum com o povo romano: as tribulações e tormentos e necessitavam de paciência para não ceder aos insultos contra Deus evitando sucumbir à punição perpetuada e

assim provar que o amor a Deus permite a não carência de uma felicidade eterna (SANTO, 2005, p. 264).

A construção do *De Excidio Urbis* e do Sermão 81, tratando-se de metáforas ou alusões da bíblia cristã, revela um caráter hermético de Santo Agostinho com seus remetentes. Para oliveira (2013, p. 242), esse caráter era transfigurado através de simbologia, retórico e outros campos da linguagem. Além disso, ainda segundo Oliveira, a construção do *De Excidio Urbis* seria moldada por uma intercessão ou clamor que serviria de atrativo para as reflexões cristãs através do discurso.

Podemos observar na intercessão de Santo Agostinho uma relação com a simbologia, por exemplo. O símbolo serve também como uma ramificação alegórica, isto entra em evidência quando Santo Agostinho faz as comparações do povo Romano com as personagens bíblicas. O próprio Agostinho esclarece esse ponto de vista quando diz no sermão 81 (s. 81.4) que a palavra *escândalo* assume o papel de ofensa e maldade e que os membros do corpo, isto é, partes que o compõem podem ser utilizadas como intermédio de escândalo.

O escândalo na comparação de Job é representado por sua mulher como um membro de Job a qual ele ama (Agostinho, s. 81.4), mas sabe que a mulher está errada ao perceber que se ela importa apenas com aspectos materiais, tornando-a assim uma fonte de escândalo. No grau comparativo de Noé no *De Excidio Urbis*, Santo Agostinho usa o personagem como exemplo de varão e medida de Deus. E Daniel é exposto como humilde que confessa seus pecados. Sendo, portanto, os três personagens como representantes da medida de Deus.

A QUEDA DE ROMA E O ALVORECER DE UMA NOVA ERA POLÍTICA, IDEOLÓGICA E SOCIAL

O declínio de Roma em meado dos anos 400 d. C., abriu espaço para novas ocorrências no império romano. Para Barros (2012) Roma sucumbiu a uma era transformacional intitulada pela História como Idade Média que já possuía novas estruturas em decorrência daquelas usadas pelo império. A relação histórica entre o cristianismo, Idade Média e rupturas culturais estão entrelaçadas de forma dependente de modo a englobar todos os aspectos sociais envolvidos naquele contexto.

Iniciamos a partir da ruptura do império romano fragmentado em duas partes: império do ocidente de Roma e império do oriente de Constantinopla. De acordo com Dias (2013, p. 315) a queda do ocidente sediado em Roma ocasionou o estabelecimento de uma nova

estabilidade social intitulada “nações européias” que já embarcavam uma gama elevada de culturas fundidas. Neste âmbito, mais tarde, a igreja passou a ser a governanta no ocidente.

Santo Agostinho enfatiza no sermão 81 que “Talvez Roma não morra, se os Romanos não morrerem. (...) Pois o que é Roma, senão os Romanos?”. Essa ocasião é também reveladora de uma transcendência. Além disso, a própria alusão de pensamentos filosóficos e políticos de Santo Agostinho já nos remetiam a uma drástica mudança no quadro romano. Segundo Urbano (2012, p. 231) o bispo ainda presenciou o declínio total da cidade e suas ramificações. Todas estas ocorrências foram entendidas como um “apocalipse cristão” o que na verdade correspondia a transformação territorial e política. Este pensamento, de acordo com Dias (2013, p. 320-321), evoca Roma novamente como reerguida, transformada em uma cidade que sediaria um novo império na Europa, unificado por razões ideológicas.

Para se chegar a esse quadro descrito, Roma necessitou de profundas rupturas, o que na interpretação de Santo Agostinho é um “apocalipse” (Urbano, 2013, p. 231), haja visto que a cidade foi incendiada, massacrada e houveram muitos mortos. Historicamente Roma declinou no tempo de semeadura e expansão e fixação da ideologia cristã, talvez por isso a extrema necessidade de uma rápida resposta para o que estava acontecendo. Diferente de outras perspectivas e interpretações sobre a queda da cidade, Santo Agostinho tinha uma mais particular, voltada às escrituras proféticas bíblicas e ao apelo emocional, porém a história revela que a Antiguidade e a Idade Média tardia no ocidente exigiam drásticas mudanças para a formação do Ocidente Moderno (Barros, 2012, p. 9).

O novo Reino Europeu cristão em contraposição ao Império Bizantino pode ser visto como o antigo Império Romano fragmentado, configurando-se pela nova realidade civilizacional que firmou o período medieval. Essa nova imagem era concebida porque, de acordo com Dias (2013, p. 318), Roma serviu como a gênese de todos os fatos ocorridos, sendo assim, remetida a construção da Idade Média e da Europa por meio do declínio daquela que era uma das principais cidades-capital do império.

O declínio da cidade de Roma e respectivamente do Império do Ocidente, de acordo com Barros (2012, p. 10 *apud* Piganiol 1972, p. 466), não ocorreu como uma queda natural com crises de ideologias, militarismo e culturas mesmo que essas características criassem tensões dentro do quadro romano, mas com o avanço de povos bárbaros sobre a cidade que ocasionou seu “assassinato”.

A expansão do Império Romano estendeu-se por quase toda a atual Europa, e vinculado a crises políticas e ao domínio de várias capitais, o império fragmentou-se causando sua instabilidade. A primeira cidade a cair foi justamente Roma que estava situada na parte mais

vulnerável a invasões. Com a perda parcial do ocidente, o império do oriente reagiu criando a Província da Itália que era pertencente ao imperador de Constantinopla a fim de restaurar a ordem entre os romanos (Dias, 2013, p. 324). Historicamente a Província da Itália suportou a turbulência histórica levando o legado Romano à emergente Europa atual.

A instauração da Igreja Católica na Itália unificada com o império romano possibilitou a instituição religiosa o domínio sobre o Ocidente através da deposição do imperador Rômulo Augusto em 476 d. C., criado assim as primeiras conjecturas sobre a formação de vários reinos europeus (Barros, 2012, p. 75), assim elevando o império romano a outro patamar.

O império romano, apesar de ter sido bastante abalado, ainda se reergueu com apoio da Igreja. Um plano de conjuntura que podemos ressaltar sobre isso é que a ideia de “império” remete diretamente ao domínio sobre uma ou mais nações. Neste caso, deixou de existir o plano do império romano para que se formasse o império do papado da Igreja na era medieval. É visível que a Igreja em união com o então decadente império do ocidente pudesse formular novas composições, desta forma dando novas feições ao domínio romano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Roma e seu grandioso império sucumbiram às transcendências históricas e a Idade Média (DIAS, p. 321). E sob o olhar de um cristão e representante da igreja, a precariedade das coisas terrenas levou o povo da Roma antiga às consequências das virtudes que cultivavam. Era mais fácil, segundo Agostinho, aceitar o sofrimento e renegar a blasfêmia para assim alcançar a salvação na vida eterna, porém os ensinamentos do cristianismo eram negados, o que na perspectiva do bispo justificava tal ocorrência. Santo Agostinho propôs a série de sermões a fim de explicar os porquês de Roma ter declinado e através desses sermões justificarem o início de uma nova era cristã e imperial: a Europa. E o plano de fundo de tais acontecimentos era aquilo que a História chama de idade medieval.

O *De Excidio Urbis* e o Sermão 81 nada mais são do que uma justificativa ou um conjunto de respostas e reflexões acerca do contexto em que se encontrava Santo Agostinho como expectador da queda de Roma (Urbano, 2013, p. 235) e suas interpretações e seus discursos são carregados de metáforas e simbologias que sustentam sua argumentação e o seu convencimento. Santo Agostinho desempenhou um papel de grande importância para os cristãos, pois seu papel era livrar o cristianismo de quaisquer culpas a serem adotadas contra eles.

A tensão política do império romano e a sua grande expansão impulsionaram a sua fragmentação e a parte mais vulnerável, isto é, a parte ocidental foi a que mais cedo mudou

radicalmente a sua estrutura sendo mais receptiva às mudanças históricas por meio de uma decadência imposturada sobre ela.

Este trabalho concluiu que os sermões de Santo Agostinho e a historicidade de Roma estão intrinsecamente ligados a determinantes que influenciaram povos bárbaros, romanos e cristãos e que acarretaram ainda mais embates no início de uma nova era política, ideológica e social nomeada Europa.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **De Excidio Vrbis e outros Sermões sobre a Queda de Roma**. 1ª Ed., Edição: Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2013

BARROS, José d'Assunção. **Papas, Imperadores e Hereges na Idade Média**. Vozes, Rio de Janeiro, 2012.

DIAS, Paula Barata. **Espaços e Fronteiras do Mundo Romano na Antiguidade Tardia. Continuidade e Ruptura em Relação à Europa Actual**. Edição: Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2013.

SANTO, Arnaldo do Espírito. **Imagens do Amor em Santo Agostinho**. Edição: Imprensa da Universidade de Coimbra. Lisboa, 2005.

URBANO, Carlota Miranda. **A Queda de Roma e o Alvorecer da Europa**. 1ª Ed., Edição: Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2013.

_____. **O “De Excidio Vrbis” e outros sermões sobre a queda de Roma**. Tradução do latim, introdução e notas: C. M. Urbano. 1ª Ed, Universidade de Coimbra, 2010.

_____. **Santo Agostinho e o De excidio urbis Romae sermo1**. Editora Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia-Braga, 2006.

A similaridade de Catulo e Propércio.

Elimary Picanço
(UEA-CESP)

elimary_picanco@hotmail.com

Adriana Souza
(UEA-CESP)

adrianatvp1@gmail.com

Prof. Dr. Weberson Fernandes Grizoste (Or.)

RESUMO: O presente artigo tem como importância apresentar os escritos da literatura clássica de Catulo e Propércio, com o objetivo mostrar a similaridade entre as suas poesias, pois Catulo tem a sua musa inspiradora Lésbia e Propércio tem a Cíntia, enfatizando a arrebatadora paixão que os dois apresentam por suas musas, o amar até o limite do ódio, o amor doentio, os excessos em suas poesias comuns de uma poesia alexandrina.

PALAVRAS-CHAVE: similaridade; Catulo; Propércio; Lésbia; Cíntia.

A similaridade de Catulo e Propércio tem como objetivo pesquisar autores que falam sobre os autores, para encontrar pontos em que os dois apresentam similaridades em suas escritas, as suas paixões, o amor até o limite do ódio, provindas de suas influências alexandrinas. Um amor exagerado, sofrido, algo alienador. Para falar quem era Catulo torna-se difícil como diz Allen.

“Para a crítica antiga, a obra por si só era suficiente para o estabelecimento do estudo literário, sem que, para isso, fossem necessárias maiores pesquisas relativas à vida do autor. Allen demonstra, a partir de Quintiliano, que, para a crítica antiga, o interesse girava em torno do estilo dos elegíacos e não de sua personalidade” (ALLEN *apud* AZEVEDO, 2010, p. 15).

É bem mais fácil encontrar autores que falem dos seus escritos ou que trate de quem era Catulo para contextualizar e tentar entender o porquê da sua forma de escrita ou para justificá-la. A escrita deveria ser explicada por se só. Assim como a suposição que Katia Teonia Costa de Azevedo cita que estaria doente em dois de seus poemas, assim conclui-se que teria morrido naturalmente como o seu irmão também, poeta Herescu. (AZEVEDO, 2010, p. 18). Catulo fora influenciado pelos poetas alexandrinos apesar de fazer parte de um grupo jovem, trazia em seus versos assinaturas abolicionistas a qual não traduzia o espírito modernista.

Assim como Catulo e outros poetas, a biografia de Propércio é retirada de seus poemas como cita Cardoso, “Os dados “biográficos” de Tibulo, Propércio e Ovídio, apresentados por “biógrafos” desses poetas, foram extraídos muitas vezes do corpo dos poemas.” (CARDOSO, 2003, p. 128). Os poetas que contam parte da sua vida em seus escritos, inspirados na poesia

alexandrina quanto à preocupação com a forma em revelar a erudição em citar e preservar o passado, e nomes de outros autores, obras famosas e acontecimentos mitológicos (MONTEIRO, 2006, pp. 43,45). Propércio utilizava estes elementos para escrever elegias amorosas tendo como musa inspiradora Cíntia prometendo eternizá-la em seus poemas.

A Elégia de Propércio 2.1, cita nome de outros autores e suas obras, lugares e representações mitológicas em dois de seus poemas. Como a importante *Iliada* ao falar que iria compor imensas *Iliadas* a sua musa, se ela livre de seus véus lutasse nua com ele. E entre os lugares o Olimpo, Tebas, Xerxes, Egito, Nilo. Os representantes da Mitologia Apolo, Aquiles e Júpiter. E a musa Helena. No 2.34.45-94 aparece Homero, Virgílio, Eneias, *Ilíada*, Catulo, Helena, Calvo, Quintília, Galo e por último ele cita a si mesmo.

E livro de Catulo na página 49, no Carme 11, tendo como nome *Pedido a Fúrio e a Aurélio*, inicia com os dois nomes do título, e em seguida Hircânia, Sagas, Partos, César, Reno Gálico, Bretões. E os lugares Índia, Oriente, Arábia, Nilo. As figuras mitológicas em uma das suas aparições é Vénus no Carme 3 o *Epicédio a um pardal*. E duas vezes Júpiter um no Carme 70 tendo como título da *Juras da mulher* e no Carme 72 *Amar mais e Bem-Querer menos*.

O Catulo e o Propércio prometem eternizar suas musas inspiradoras, na Elegia de Propércio 2.25.3-4 diz que a beleza de Cíntia será famosa em seus livrinhos com a permissão de Catulo e Calvo. O qual no verso 2.32.45-46 faz referência a musa de Catulo a Lésbia que bem antes de Cíntia, Lésbia já agia impunemente, quem hoje a segue é menos odiosa. Sendo que Catulo fora uma inspiração para Propércio, o qual apresenta as mesmas características em sua escrita. Na 3.2.17-18 de Propércio, diz que feliz daquela que ele louvar em seu livrinho, pois o canto dele é o monumento a sua beleza. E para finalizar o 2.34.93-94 fala que *Cíntia vive louvada em versos de Propércio, se a Fama me aceitar entre os poetas*.

Segundo Azevedo (2010, p. 15), Catulo utiliza-se da retórica em sua escrita na construção da sua verdade, os fatos podem ou não ser reais, a partir da relação de troca com o seu público, com uma linguagem simples, procurando convencer o leitor. Similar à linguagem de Propércio que tenta convencer que ele sempre tem razão, em relação ao que ele fala sobre Cíntia, pois tanto Cíntia quanto Lésbia são as erradas na relação contraditória em que ao mesmo tempo o amam.

Maria Helena da Rocha Pereira fala das características da arte Alexandrinas dentro do texto de Catulo “Revelador de uma técnica apurada e requintada até aos últimos pormenores da expressão, mas também atravessado pelo calor da paixão e pela vivacidade de sentimentos irreprimíveis, que tomam voz com uma força pouca vezes ouvida em qualquer literatura.” (PEREIRA, 1989, p. 87). Utilizava-se de técnicas para escrever a paixão por Lésbia e Propércio

“Nos quatro livros de elegias compostos por Sexto Propércio, o tema principal é a arrebatada paixão do poeta pela desconcertante Cíntia, musa mundana, vaidosa e venal, graciosa e inconstante.” (THAMOS, 2006, p. 128). A arrebatadora paixão por Cíntia, em que Marcio Thamos a descreve como uma palavra em que exalta e em seguida uma que diz quem é essa verdadeira mulher, que não é descrita nos textos como a perfeição de mulher, mas perfeita para os escritos alexandrinos, pois “o poeta olha para grandes vates do passado e conhece a razão da sua grandeza: foi Cíntia quem tornou Própércio um verdadeiro poeta; Licóris foi fonte de inspiração para Galo; Némesis deu a fama a Tibulo; e Lésbia ditava os versos a Catulo.”(BRANDAO, 1998 [1967], p. 93). Cíntia a responsável por Própércio ser reconhecido como um verdadeiro poeta, com poemas de tons irônicos, o mesmo que a exalta e a humilha, por ele não ser correspondido, a quem deve a sua inspiração em Elegias de Sexto Propércio 2.17.17-18, fala que não mudara de amada.

“Mesmo que seja assim, não mudarei de amada,
Pois vai chorar ao ver que sou fiel.” (Propércio, 2014, 2.17. 17-18)

Propércio deixa claro à Cíntia que através do sofrimento dele ela chorará ao ver a sua fidelidade. Em muitos de seus poemas Propércio fala do seu sofrimento e pede aos deuses que ela sofra. E no Carme 87 em que Catulo resalta a dedicação que ele tinha por Lésbia a sua musa inspiradora.

“Nenhuma mulher pode dizer que foi tão amada,
De modo tão sincero, quanto por mim o foi a minha Lésbia.
Nenhuma lealdade houve tão grande em pacto algum
Quanta a que ao teu amor foi dedicada por mim.” (Catulo, 2005, Carme 87. 1-4).

Catulo fala que nenhuma mulher fora tão amada quanto Lésbia, uma lealdade que não houve em pacto algum e do quanto o seu amor foi dedicado a ela. Os dois poetas falam da lealdade, do amor em que apenas elas são amadas por eles, mostrando o lado irônico uma das características presentes nas escritas destes poetas. Segundo Zélia de Almeida Cardoso a fidelidade do amante, a lealdade como seu apanágio maior é mencionada a todo momento em seus poemas. Cíntia, o seu primeiro e último amor é a única, sua fonte de inspiração, vida, luz o tudo. E em contraposição é apresentada como mulher infiel, pérfida e mentirosa (CARDOSO, 2003, p. 133).

Maria Helena para falar dos modelos helênicos apresenta o nome dos menores e mais famosos poemas de Catulo e entre eles o que ela chama de o gracioso, o Epicédio pelo passarinho da amada (PEREIRA, 1989, p. 89), no livro odeio e amo tradução de José Ribeiro

Ferreira, o passarinho aparece no Epicédio a um pardal I e no Epicédio a um pardal II. No primeiro, o poema é menor, ele deseja ser o passarinho que brinca com sua amada e descreve a brincadeira do passarinho com a jovem e ao mesmo tempo conversa com o pardal e ao fim diz que quem dera ele pudesse divertir-se com a amada. E no segundo, conta que o passarinho de sua amada morreu, a quem ela amava mais que seus próprios olhos e agora chora Vénus e Cupidos. O qual era como filho e dirige-se ao caminho tenebroso de onde não voltará. O seu irmão foi arrebatado e assim o passarinho. E preocupa-se com a sua amada que por causa do passarinho está a chorar.

O Propércio na Elegias 2.3.1-44. Ele afirmava que não apaixonava-se, no entanto ele diz que enganou-se e tenta convencer-se de que não a ama, porém ele descreve características particulares da amada e cede aos encantos. A moça que ele amava tinha sintuosa e grandiosa beleza, porém ele diz que vinha depois de Helena e compara com inúmeras guerras provocadas por mulheres, não se importa de morrer pela pessoa que ama, por ser muito bonita, poderia tornar-se para toda uma representação de grande beleza.

O forte erotismo nos versus de Catulo “o poeta do amor arrebatado, o poeta dos versos que imortalizaram uma paixão irracional e avassaladora por Lésbia.” (ANDRE, 2006, p. 194). A evocação do prazer não é rara em Propércio. Em 2.14, por exemplo, evoca uma noite de amor inesquecível: *Quantos prazeres eu colbi na noite que passou! Hei-de tornar-me imortal, se uma segunda noite assim eu viver.* (PROPÉRCIO, 2.14. 9-10 *apud* ANDRE, 2006, p. 60). Os dois poetas apresentam em sua escrita versos que falam de seu vigor, Catulo diz no verso 32.7-8 em que dirige-se a Ipsitila. Segundo Carlos Ascenso André, que ela deve ficar em casa e preparar-se para ele para dez fudas em seguida. Propércio em 2.22.21-24 fala que fora capaz de cumprir uma noite inteira a sua função. “Em Catulo, Propércio, Ovídio, há lugar frequente à expressão do erotismo, umas vezes mais velozes mais desabrido; aqui e ali, chega, mesmo, a raiar a linguagem desbragada e, mesmo, obscena, mais próxima do que hoje chamaríamos pornografia do que sensualismo erótico.” (ANDRE, 2006, p. 59). A linguagem desbragada e obscena que não é apenas uma exceção dos escritos de Catulo e Propércio.

O amor quando deixa de ser amor e passa a ser ódio segundo Carlos Ascenso André é o “Amar até aos limites do ódio; mergulhar, vivo, nos mais fundos abismos da morte; olhar por dentro a luz intensa a adensar-se de trevas; clamar de tristeza e amargura em meio da euforia; quando a liberdade se anuncia, sentir os grilhões da escravidão” (ANDRE, 2005, p. 37). O amor que vai além dos limites do ódio em que Francisco de Oliveira em Amor na Sátira de Horácio e seus Predecessores em que o amor é como doença, uma insânia, amor pode ser fonte de tormento e incerteza em que o comportamento do amante implica na submissão à amada

(OLIVEIRA, 2009, pp. 21,22). O amor como doença em que Carlos Ascenso André fala que “Tibulo, Ovídio, Catulo, Propércio documentam múltiplos exemplos dessa opção pela entrega exclusiva ao amor, sem limites, determinados a sofrer os seus doces males e as suas encantadoras agruras, a experimentar as suas penosas alegrias.” (ANDRE, 2005, p. 40). O nome de um dos menores e dos mais importantes e um representante do modelo Helenístico e o responsável pelo surgimento expressão concisa e densa o Odeio e amo, *Odeio e amo. Perguntarás como isso possa ser. Não sei; mas sinto-o, e é um tormento* (PEREIRA, 1989, p. 89). O amor até o limite do ódio como doença em que em muitos de seus versos apresenta o amor sem limites, responsáveis pelo exagero em suas escritas. “Os excessos de Catulo, a clamar beijos mil, noutros mil repetidos e por mais de mil ou cem multiplicados, mais que as areias do deserto, são disso um exemplo.” (ANDRE, 2005, p. 41). E no Carme 7 que tem como título Excessos da Paixão no livro Odeio e amo fala.

“Perguntas-me, Lésbia, quantos beijos teus
me bastam e me parecem excessivos.
Quão grande número de grãos de areia,
na Líbia, cobre Cirena rica em Laser
entre o Oráculo de Júpiter abrasador
e o sagrado sepulcro do velho Bato;
quantos astros, quando silencia a noite,
observam os amores furtivos dos homens;
tantos são os beijos que deves dar ao delirante
Catulo para ter que lhe baste e o satisfaça.
Tantos que nem os curiosos os possam contar
nem a língua invejosa desejar má sorte.” (Catulo, 2005, Carme 7. 1-12).

Os excessos de Catulo em que ele se imagina pedindo para Lésbia perguntar a ele, quantos beijos a ele basta, em que o mesmo responde, os que o baste e o satisfaça.

Segundo Carlos André os poemas de Catulo apresentam uma estrutura retórica interessante em que a grandeza no amor, algo que acontece de forma hiperbolizada, quando sai intensificada pelos instrumentos de comparação, a técnica que vinha fazendo escola. Propércio outro dos poetas do arrebatamento amoroso, na elegia sexta do segundo livro o ciúme, desconfianças, medos, hesitações. Em que num simples carinho, posto que de irmão, criança e parente, vê nele a presença dissimulada de um rival, a ofuscar-lhe a sua imagem. Uma Roma depravada, onde a luxúria domina e tudo apela à experiência desregrada dos prazeres sensuais. Em que nada o fará arredar da constância do seu amor. A mesma força expressiva encontrada em Catulo, no diálogo em oposição, contraditório, reforçada em duplicações. E não menos contraditório no fim de uma elegia eivada de dramatismo. Um amor violento sem significar violência física, exacerbado, um amor que arde, celebrado em múltiplos versos, como virá

séculos mais tarde cantado por poetas do Renascimento, o amor que consome o poeta-amante em chamas assim pisa as fronteiras da lucidez e se desenha um terreno propício a contradições quase absurdas, a que faz conviver, em uma só pessoa o amor e o ódio, usando palavras de pares contrários. Propércio na sua obra documenta uma história de amor eivada de contradições onde o amor e ódio alternam repetidamente, em momentos sucessivos de uma forma desordenada e incoerente, como se desafiasse o leitor, ou convidasse a desvendar o absurdo da paixão. A paixão por Cíntia um fascínio irresistível, marcado por desejo e sensualidade. Uma paixão física materializada no corpo e nos sentidos alternando com o temor. Uma mulher altiva, autoritária, prepotente, senhora de um humor fácil, inconstante nas reações e relações. O autor diz que Cíntia é pérfida, falsa, fingidora e perjura. Ele assume a constância, a fidelidade, submissão com intuito de rejeita-la e depois a ela se submeter. Que é fria, calculista, dominadora e em seguida é sentimental, emotivo e submisso as leis do amor (ANDRE, 2005, pp. 42-44). Catulo e Propércio exageram ao falar que uma noite com a amada valeria por muitas noites.

Catulo fora apaixonado por uma mulher a qual denominou de Lésbia, pois seu nome verdadeiro era Clódia, comum na escrita alexandrina em que as letras deveriam ser parecidas. Uma amante que não correspondia o tamanho do seu amor. Porém, a ela dedicou a sua poesia e seu livro vindo a torna-lhe reconhecido, tendo o amor como o mais puro e sincero.

Propércio com seu espírito contraditório e paradoxal, apresentando amor na agressão, ternura na raiva, compraz-se emotivamente quando é alvo dos piores ataques de fúria. O amante é injuriado, espezinhado, humilhado. Ressalta afirmação de amor e de fidelidade, em contraste com a brutalidade dos gestos de Cíntia. Mas ressalta, também e acima de tudo, a atitude do homem, a roçar o masoquismo, quando faz suas vontades e a descreve, como se em fulguração, a raiva da amada. Uma espécie de oscilações emocional do poeta entre a paixão por Cíntia e o desejo de dela se libertar. Catulo é um exemplo característico que ama com a irracionalidade da paixão, no seu íntimo, o que ama com a irracionalidade e o que lucidamente entende estar na hora de renunciar, de pôr fim a tudo. No constante diálogo entre a voz e a razão, entre a força do amor e paixão e a lucidez imposta pelo amor-próprio ferido. Uma doença que corrói. Pela relação dialógica que mantém com a primeira resposta da voz do amante à voz da razão e o confronto de vontades, a do amante e a da amada. Catulo e Propércio apresentam uma expressão coerente do paradoxo amor e ódio, que não pode ser chamada de coerência por não apresentar lucidez e irracionalidade (ANDRE, 2005, p. 45-61).

Segundo Zélia de Almeida Cardoso, Propércio utiliza da ironia e brincadeira, tratando de questões como o amor, fidelidade, a morte, os deuses, a religião, a guerra e o nacionalismo,

proporcionando aos leitores diferentes temas que correspondem a diferentes interpretações (CARDOSO, 2003, p. 128). Catulo e Propércio utilizam destes elementos em que transforma o texto em uma espécie de jogo de palavras para causar diferentes reações nos leitores. Pois, o que é apresentado por eles de forma séria proporciona o cômico na relação poeta e leitores.

Carlos Ascenso André diz que Catulo não apresenta pudor ou receio de excessos de linguagem e ao comentar sobre Propércio, diz que cada homem carrega consigo desde o dia do nascimento qualidades e defeitos na qual hão-de vir a ser ao longo da vida o que chama de marca identificadora. E a característica que melhor o distingue é a propensão para o amor e as consequências da prática do amor são visíveis no corpo, no rosto. A amada pode atestar a sua capacidade, pois a palidez talvez não seja verdadeira por a sua energia e vigor, compara-os aos de Júpiter, que ordenou o prolongamento da noite para mais tempo poder partilhar o leito de Alemana e desfrutar do seu corpo, seguro de que as forças lhe não faltariam; considera-se tão vigoroso como Heitor, na companhia de Andrômaca; eis, pois, um novo Aquiles e um Heitor no amor (ANDRE, 2006, p. 81). O amante ser um guerreiro e compara a um soldado em campo de batalha para S. Lilja “além de combater “contra” a amada, para a vencer, o amante combate ainda por ela, quando tem de enfrentar rivais” (S. LILJA *apud* ANDRE, 2006, p. 82). O amante deve impressionar e ainda lutar por ela, pois o amante não deve sair envergonhada pelo outro, como nas batalhas tem que lutar um bom combate como Pereira fala sobre a amante Cíntia “A própria ligeireza de Cíntia, a leviandade que se não cansa de apregoar, impõem-lhe uma resistência semelhante à de um bom soldado” (ANDRE, 2006, p. 82). O vigor de Cíntia semelhante a um soldado. E que o feito não é menor que a conquista de uma cidade. *O espetáculo não foi menor do que a conquista de uma cidade* (PROPÉRCIO *apud* ANDRE, 2006, p. 89). É comparado a um grande feito a uma conquista grandiosa.

Segundo Carlos André, a relação sexual que inclui sedução e troca, a fruição mútua, Ovídio condena o comércio do prazer, o sexo comprado, e Catulo rejeita com uma mordacidade que lhe é bem característica, a prostituição. Catulo será um dos exemplos mais elucidativos. Aurélio e Fúrio haviam-no acusado de falta de pudor na sua linguagem poética, mas o pudor esclarece, não fica bem em aos seus versos estes devem antes ser licenciosos e estimular o apetite dos homens. E é o melhor exemplo entre o conjunto de poetas da poesia licenciosa, de linguagem despudorada, muitas vezes a raiar a obscenidade. E ele apresenta exemplos os primeiros é Vibénio e o filho que são bem conhecidos, um pela mão desavergonhada e ou outro por um rabo insaciável. E um outro sujeito e de sua amante, partilhada com um rival, um tipo mal cheiroso, diz que se aventura a espetáculo sórdido de cada vez que com ela faz sexo (ANDRE, 2016, pp. 58-93). Segundo Francisco de Oliveira ao falar de Horácio apresenta como

exemplo Própércio, sobre a oposição aos perigos do adultério. Um relacionamento matrimonial prolongado de encontros casuais para satisfazer necessidades físicas através de sexo comprado, que consagraria a ausência do *topos* do adultério, de acordo com o ensinamento de Epicuro (OLIVEIRA, 2009, p. 41) O Propércio condena o sexo comprado e fica feliz porque com ele é diferente. Como apresenta na Elegia de Propércio.

“Nenhuma noite com presentes eu comprei:
Tudo que tive foi da tua vontade.
Se muitos te queriam – só tu me quiseste:
Como posso esquecer os teus cuidados.” (Propércio, 2014, 2.20. 25-28)

Ele demonstra felicidade, pois em seguida ele cita que a sua lealdade será sempre a mesma. Porque para Propércio Cíntia era uma interesseira que se vendia em troca de algo de valor, mais que com ele fora diferente, Cíntia ficou porque quis, e com isso ele deduziu que ela o amava por ele ser o único. No anterior a esse o 2.16. Ele diz que ela pesa ao bolso dos amantes e ao mesmo tempo fala aos outros que eles querem comprar amor com presentes. Para ele uma amante deveria envelhecer em casa e não dormir com um sujo nem que fosse por vestidos, esmeraldas ou topázios brilhantes para não causar ira do trovão, pois há castigo e por esse motivo a amante não deve querer vestidos de Sídon para não ter Austro nebuloso.

José Luís Lopes Brandão fala que Marcial assim como Catulo, tentou cantar uma Lésbia que tinha o cabelo mais louro que o de uma nórdica. Uma mulher desavergonhada que não resguarda os atos íntimos e faz amor *incustoditibus et apertis limniibus*; e o chama de depravada porque bebe água depois de *fellare*, e além disso tem uma *facies imperiosai* que inibe o pênis do poeta, e por ter as nádegas avantajadas tem problemas para sentar e se levantar é velha, embora o não admita, e nunca que nunca se dá gratuitamente. Pois Marcial teve como inspiração a musa de Cornélio Galo a Licóris e a formosa Glicera, e entre elas Lésbia, assim usa-se dos mesmos atributos de Catulo em sua escrita (BRANDÃO, 1998 [1967], p. 98). Ele diz que Licóris é velha, pois todas as suas amigas já teriam morrido e, além disso, é desdentada e tenta por todos os meios ficar branca. Algumas são velhas, mas não assumem e têm pretensões e Lésbia que mente a idade apesar de ser bela, mas só de corpo como o nome sugere Lídia só que apenas quando está calada.

Carlos André ao falar do amor homossexual diz que na Antiguidade clássica era uma prática que fazia parte do cotidiano e era encarado naturalmente pela sociedade, um amor mútuo entre jovens livres do mesmo sexo. No qual quem exercia a penetração era o dominador, quem a sofria era o dominado, independente do sexo. Sendo que tratando de masculinidade social equivalia para o dominante. A pederastia era uma tradição grega e como tal assumida em

Roma e a relação de poder fazia toda a diferença. A distinção não era entre macho e fêmea, entre homossexual e heterossexual, mas sim entre quem tinha e quem não tinha poder, entre ativo e passivo. O que era um objeto de sarcasmo de Catulo e mais tarde em Marcial era a sujeição de um corpo, fosse igualmente livre ou não. Entre parceiros sexuais e uma certa hierarquização de poder, Catulo mesmo na sua ligação com Lésbia, assume um papel discutível, do ponto de vista da sua masculinidade, ele é o dominado e ela a dominadora, na relação com a amante ele subverte o papel que, em princípio, deveria ser o seu. Catulo vive seus amores homossexuais e heterossexuais de um modo igual. A Lésbia é o amor da sua vida e por Juvêncio um outro Love affair, menos elevado, mas não por não ser mulher, de um ponto de vista emotivo e sexual Catulo é bissexual por ser difícil de aceitar que o seu afeto por Juvêncio fosse do tipo paternal. Sendo que Catulo ridiculariza a atitude dos homens que aceitam ser sexualmente dominados por outros. Faz uso de palavras do vocabulário sexual com conotação precisa um e outro não-de ser subjugados pelo poeta com quem ameaça forçá-los a ter com ele, sexo anal e sexo oral, sendo sempre ele quem exerce a penetração. É o que a poesia convém, ser ligeira e brejeira a ser capaz de promover a excitação dos homens seus leitores (ANDRE, 2006, p. 175-203). Dependendo de quem queria demonstrar o poder era o dominante independente do sexo.

Portanto, o artigo a similaridade de Catulo e Propércio por meio de pesquisa para encontrar pontos em comum sobre os dois. Tem Lésbia e Cíntia como as principais similaridades. O Catulo veio primeiro e serviu de inspiração, Propércio esse é um motivo pelo qual a sua escrita é semelhante. A sua paixão, o ódio e amor, no amor, os exageros, o sofrimento alienante e as suas influencias alexandrinas. Os poetas que a sua escrita justifica-se por si só e os seus dados bibliográficos são retirados de seus poemas. Apresentando exemplos de lealdade e fidelidade do amante. Cíntia e Lésbia sendo de cada um o único amor e fonte de inspiração, vida, luz o tudo. Os dois apresentam características visuais de suas amadas. Contendo erotismo de forma irônica, exemplos de vigor, relação de poder em relação ao sexo. O amor como doença, insânia, e que pode ser fonte de tormento e incerteza que o comportamento do amante implica na submissão à amada. Poemas carregados de dramatismos e contradição. De um amor violento sem significar violência física. E exemplos que representam o vigor do amante e que rejeita o sexo comprado.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carlos Ascenso, **Caminhos do amor em Roma: sexo, amor, paixão na poesia latina do século I a. C.**, Lisboa, Cotovia, 2006, 57-95; 175-203.

ANDRÉ, Carlos Ascenso, «*Tanto de meu estado me acho incerto*» contradição do Amor, de Catulo a Ovídio», **Ágora. Estudos Clássicos em Debate** 7 (2005) 37-63.

AZEVEDO, Katia Teonia Costa de. **Coma Berenices**: Uma leitura do poema 66 de Catulo, Katia Teonia Costa de Azevedo. - Rio de Janeiro: UFRJ, FL, 2010.

BRANDÃO, José Luís, **Da quod Amem: amor e amargor na poesia de Marcial**, Lisboa, Colibri, FLUC, 1998, 93-117.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **Ironia e humor nas elegias de Propércio**. Letras Clássicas, n. 7, 2003, 127-150.

CATULO, **Odeio e amo**, trad. José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Minerva, 2005.

MONTEIRO, Beatriz Sobral. **Os caminhos e os descaminhos da leitura de Propércio Livro I- Elegias I, II, VII, VIII e XII**, Beatriz Sobral Monteiro – Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de, **Amor na sátira de Horácio e seus predecessores**, PEREIRA, M. H. R., FERREIRA, J. R., OLIVEIRA, F. (coord), Horácio e a sua perenidade, Coimbra, CECH, 2009, 21-53.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, **Estudos de história da cultura clássica**, vol. 2, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 13-34; 39-92.

PROPÉRCIO, Livro II in **Elegias**, trad. Guilherme Gontijo Flores, Belo Horizonte, Autêntica, 2014, 88-197.

THAMOS, Márcio. Propércio, I 1; I 2; I 7; I 12, Algumas Elegias do Livro de Cíntia. **Letras Clássicas**, n. 10, 2006, 215-224.

Anacreonte. Um poeta, uma dúzia de epitáfios.

Flávia Vasconcellos Amaral
(USP-Capes)

flaviavasconcellos@gmail.com

Prof. Dr. Daniel Rossi Nunes Lopes (Or.)

RESUMO: O livro VII da *Antologia Grega, epigrammata epitymbia*, abarca epitáfios fictícios, cujos protagonistas são ilustres “mortos” como Homero, Safo e Anacreonte, o qual recebeu doze epitáfios compilados em sequência, sendo metade deles de Antípatro de Sídon (séc. II a.C.). Considerando que os epigramatistas compilados ao longo do tempo na *Antologia Grega* estavam inseridos em um sistema de emulação que fazia a intersecção entre o cânone e o que se produzia na contemporaneidade, esta comunicação objetiva analisar os epitáfios de Anacreonte na tentativa de estabelecer paralelos entre a poesia lírica desse poeta e os epitáfios dedicados a ele escritos posteriormente.

PALAVRAS-CHAVE: Epigrama; Antologia Grega; Anacreonte; Epitáfio.

Pelos fragmentos que temos notícia, Anacreonte, poeta mélico de Teos, em atividade em 550 a.C., muito versou sobre dois grandes temas e seus desdobramentos: Éros e vinho. Diferentemente dos outros poetas mélicos que trataram desses dois temas, por exemplo, Safo e Alceu, Anacreonte tratou o binômio erótico-amoroso pelo viés hedonista, i.e. "a celebração dos prazeres da vida e dos prazeres conviviais - do simpósio, quero dizer - está no centro do corpus preservado, o que levou à construção de uma imagem de *bon vivant* na sua recepção, desde a Antiguidade¹". Vejamos alguns fragmentos que trazem algumas das futuras associações que outros poetas farão com Anacreonte:

356²

(a)

ἄγε δὴ φέρ' ἡμῖν ὦ παῖ
κελέβην, ὅκως ἄμυστιν
προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγγέας
ὔδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου
κυάθους ὡς ἀνυβρίστως
ἀνὰ δηῦτε βασσαρήσω.

(b)

ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὔτω
πατάγω τε κάλαλητῶ
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνω
μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.

¹ RAGUSA, 2013, p.174.

² Idem p. 181.

(a)

Traz-nos, ó menino,
a tigela, para que de um gole
eu possa beber; e verte dez copas
de água, mas cinco de vinho,
para que de novo, sem desmedida,
eu possa bacantear.

(b)

Vem de novo, que não mais assim,
com estrépitos e gritarias,
pratiemos o beber cítio sobre
nosso vinho, mas em meio a belos
hinos bebericando...

359 'Hdn.' *Fig. (Rhet. Gr. viii 599s. Walz)*³

Κλεοβούλου μὲν ἔγωγ' ἐρέω,
Κλεοβούλω δ' ἐπιμαίνομαι,
Κλεόβουλον δὲ διοσκέω.

A Cleóbulo eu desejo,
por Cleóbulo estou louco,
para Cleóbulo olho a fitar...

395 Stob. 4. 51. 12 (v 1068 Hense)⁴

πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἤδη
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,
χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἦβη
πάρα, γηραλέοι δ' ὀδόντες,
γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς
βίотου χρόνος λέλειπται·
διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω
θαμὰ Τάρταρον δεδοικώς·
Αἶδεω γάρ ἐστι δεινὸς
μυχός, ἀργαλῆ δ' ἐς αὐτὸν
κάτοδος· καὶ γὰρ ἐτοῖμον
καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.

Grisalhas já minhas
têmporas, e a cabeça, branca;
a graciosa juventude não mais
está presente, e velhos, os dentes,
e não mais muito tempo

³ Idem p. 187.

⁴ Idem p. 190.

de doce vida resta.
 Por isso gemo,
 amiúde temendo o Tártaro;
 pois terrível é o recesso
 de Hades, e atroz a rota
 lá para baixo. É certo a
 quem tiver descido não subir.

A visão de Anacreonte como poeta simposial e hedonista ganhou ainda mais força por conta de uma compilação de aproximadamente 60 poemas chamada *Anacreontea*, preservada em um manuscrito do século X da nossa era e que, até metade do século XIX, era atribuída ao poeta Anacreonte⁵. Entretanto, devido aos meticulosos estudos voltados à antiguidade clássica naquele século, pouco a pouco constatou-se a autoria múltipla desses poemas à moda de Anacreonte e é tido que tal compilação abarca poemas do século II a.C. ao VI d.C., período contemporâneo aos epítáfios que trataremos aqui. Porém, antes de adentrarmos a nossa matéria, eis um poema da *Anacreontea*, que abarca os temas expostos nos fragmentos acima e que, de certa forma, farão parte também dos nossos epítáfios:

48⁶
 ὅταν ὁ Βάκχος ἔλθῃ
 εὐδουσιν αἰ μέριμναι,
 δοκῶ δ' ἔχειν τὰ Κροίσου.
 θέλω καλῶς αἰεΐδειν,
 κισσοστεφῆς δὲ κεῖμαι,
 πατῶ δ' ἅπαντα θυμῶ
 ὄπλιζ', ἐγὼ δὲ πίνω.
 φέρε μοι κύπελλον, ὦ παῖ·
 μεθύοντα γάρ με κεῖσθαι
 πολὺ κρεῖσσον ἢ θανόντα.

Toda vez que Baco chega,
 adormecem as preocupações
 e sinto possuir os bens de Cresos.
 Desejo com graça cantar!
 Coroado de hera vou para a cama
 e espezinho tudo em meu coração.
 Prepara o vinho! Eu cá bebo!
 Traz-me uma taça, rapaz!
 Ébrio de todo ira para a cama,
 quão melhor é do que já morto?

⁵ GENTILI, 1958, p. 10. Para maiores informações sobre a organização dos poemas da *Anacreontea* e sobre a obra do poeta Anacreonte, vide ROSENMEYER, 1992.

⁶ JESUS, 2009, p. 131-132.

O livro VII da *Antologia Grega*⁷, monumental coleção de epigramas gregos dos mais diversos temas compilada ao longo de mais de 16 séculos⁸, traz mais de 700 epigramas funerários (certamente na esmagadora maioria fictícios), sendo que 12 deles são dedicados ao poeta Anacreonte. Porém, ele não é o único homenageado, pois entre os mais diversos “ilustres” protagonistas estão Homero, Hesíodo, Álcman, Safo, Sófocles, Platão etc.

Considerando que o gênero epigramático tem na sua origem o epigrama fúnebre e a inscrição em monumentos públicos, ou seja, um gênero essencialmente feito para ser lido, e, levando em conta também que a transição ou a adoção desse tipo de escrita breve e concisa culmina em um novo gênero de poesia com auge no período alexandrino com as obras poéticas de Asclepiades e Calímaco, precisamos compreender esses epigramas a partir de alguns pressupostos intertextuais que são primordiais na relação entre o poeta, o seu contexto, os seus pares, o gênero e o advento do livro àquela época.

O advento do livro é essencial para a relação que vai se estabelecer entre os poetas e todo o legado dos séculos anteriores quando pensamos no período alexandrino, principalmente tomando como ponto de partida a Biblioteca de Alexandria. A preservação das obras literárias dos séculos anteriores não apenas garante a variedade, mas também suscita a reflexão acerca dessas obras, seja para a compreensão lexical e sintática de passagens já tidas como difíceis pela distância temporal desses textos (por parte dos sofistas e filósofos, por exemplo) ou seja para a preservação e fonte de novos poetas (por parte dos bibliotecários e também poetas alexandrinos)⁹. Vale dizer que apesar de anacrônico, uso a ideia de gênero aqui meramente para facilitar o nosso propósito, mas é fato que os antigos não se limitavam às amarras delimitadoras que por questões histórico-culturais impomos a eles.

Em um contexto de acesso a esses livros pela leitura silenciosa individual e pelas leituras públicas, os poetas conheciam não apenas o legado arcaico-clássico, mas também as obras de seus pares. Tal contato de mão-dupla, de um lado com a já consagrada tradição modelar e de outro com a nova produção literária, será o terreno fértil dos poetas alexandrinos, o qual não se restringirá apenas a Alexandria e a Pérgamo, mas se estenderá no tempo e no espaço séculos depois¹⁰.

⁷ *The Greek Anthology*, with an English translation by W. R. Paton, in five volumes; vol. I, Cambridge: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1980; vol. II, 1970; vol. III, 1983; vol. IV, Cambridge/ London: Harvard University Press, 1991; vol. V, Cambridge: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1979.

⁸ Para mais informações acerca dos arranjos das antologias, vide CAMERON (1993) e GUTZWILLER (1998).

⁹ Sobre esse contexto e sobre a crítica clássica, vide PFEIFFER (1968).

¹⁰ Sobre a tradição e inovação dos poetas helenísticos, vide FANTUZZI & HUNTER (2005).

Depois de todo esse contexto traçado e de tais pressupostos analíticos, atentemo-nos aos epítáfios para Anacreonte no intuito de verificarmos como poetas de séculos distintos escrevendo em uma mesma língua, usando o mesmo metro – o dístico elegíaco – tratam a mesma matéria levando em consideração também a ideia de que a inovação do fazer poético naquele momento se devia à habilidade do poeta em retrabalhar matérias de forma intertextual, ou seja, era preciso que se reconhecesse o palimpsesto deixado por outras obras no poema. De tal maneira, a inserção desses novos poetas em uma tradição tão gloriosa se dava justamente com apoio nela.

Os epigramas do Livro VII da *Antologia Grega* que discutiremos levam a ordem da edição da Loeb¹¹, porém faremos aqui uma leitura que agrupa os epigramas de acordo com os pontos que desejo destacar. No meu ponto de vista, essa sequência de epigramas dedicado a Anacreonte tem como fio condutor o desejo dos epigramatistas de perpetuarem o fazer poético do poeta mélico. Para tal, os poetas tratam de criar a imortalidade de Anacreonte usando elementos de sua própria poética, seja daquela presente nos fragmentos, seja da presente na *Anacreontea*: Éros, vinho e a morte.

O primeiro destaque que gostaria de dar está no que chamarei de reconstrução do espaço mortuário no intuito de manter as condições para que o poeta possa continuar suas canções mesmo depois de morto. Nos epigramas 23, 24 e 31 o espaço tumular traz heras, pétalas, prados purpúreos, vinho, videira, cachos de uvas, orvalho, leite, rios de néctar ambrósio e murta. Do epigrama 23, o dístico final destaca que o novo cenário mortuário vai propiciar que as cinzas e ossos exaltem prazer:

23 – ANTÍPATRO DE SÍDON

θάλλοι τετρακόρυμβος, Ἀνάκρεον, ἀμφὶ σὲ κισσός,
 ἄβρά τε λειμώνων πορφυρέων πέταλα:
 πηγαὶ δ' ἄργινόντος ἀναθλίβονται γάλακτος,
 εὐῶδες δ' ἀπὸ γῆς ἠδὺ χέοιτο μέθυ,
 ὄφρα κέ τοι σποδιή τε καὶ ὀστέα τέρψιν ἄρῃται,
 εἰ δὴ τις φθιμένοις χρίμπτεται εὐφροσύνα.

Que hera quadrirâmica, Anacreonte, cresça ao teu redor,
 e também lindas pétalas dos purpúreos prados;
 que fontes de alvo leite venham à tona,
 que vinho aromático da terra jorre
 para que tuas cinzas e ossos prazer exaltem
 se é que dos percedores se aproxima alguma felicidade.

¹¹ Supracitada.

Já no epigrama 24, destaco o terceiro dístico central que entre toda a descrição do cenário reconstruído mostra que o mesmo corrobora para a permanente vigília do poeta:

24 – SIMÔNIDES

Ἡμερὶ πανθέλκτειρα, μεθυτρόφε, μήτερ ὀπώρας,
οὔλης ἢ σκολιδὸν πλέγμα φύεις ἔλικος,
Τηίου ἠβήσειας Ἀνακρείοντος ἐπ' ἄκρη
στήλη καὶ λεπτῷ χῶματι τοῦδε τάφου,
ὡς ὁ φιλάκρητός τε καὶ οἰνοβαρῆς φιλοκώμοις
παννυχίσιν κρούων τὴν φιλόπαιδα χέλυν,
κῆν χθονὶ πεπτηῶς, κεφαλῆς ἐφύπερθε φέροιο
ἀγλαὸν ὠραίων βότρυν ἀπ' ἀκρεμόνων,
καὶ μιν ἀεὶ τέγγοι νοτερὴ δρόσος, ἧς ὁ γεραῖος
λαρότερον μαλακῶν ἔπνεεν ἐκ στομάτων.

Fascinante videira que dá vinho, mãe do verão,
tecendo rede de gavinha retorcida e recurva
seja vigorosa sobre a alta estela do teio Anacreonte
e sobre a terra leve desta tumba
para que o amante de puro vinho inebriado
toque em vigília a lira amante dos jovens
e que mesmo sob a terra na cabeça carregue
pendentes cachos esplêndidos de uva
e que sempre o regue úmido orvalho mais que o velho
docemente destilava dos macios lábios.

O epigrama 31, por fim, coloca na cena pastoril os amores da *persona* e lendo o último dístico, percebemos o espaço de Deméter em jogo:

31 – DIOSCÓRIDES

Σμερδίη ὧ ἐπὶ Θρηκὶ τακεῖς καὶ ἐπ' ἔσχατον ὄστευν,
κώμου καὶ πάσης κοίρανε παννυχίδος,
τερπνότατε Μούσησιν Ἀνάκρεον, ὧ πὶ Βαθύλλῳ
χλωρὸν ὑπὲρ κυλίκων πολλάκι δάκρυ χέας,
αὐτόματά τοι κρῆναι ἀναβλύζοιεν ἀκρήτου,
κῆκ μακάρων προχοαὶ νέκταρος ἀμβροσίου
αὐτόματοι δὲ φέροιεν ἴον, τὸ φιλέσπερον ἄνθος,
κῆποι, καὶ μαλακῆ μύρτα τρέφοιτο δρόσῳ:
ὄφρα καὶ ἐν Δηοῦς οἰνωμένος ἀβρὰ χορεύσης,
βεβληκῶς χρυσέην χειῖρας ἐπ' Εὐρυπύλην.

Pelo trácio Esmerdis teus ossos se derretem,
rei de todas as festas noturnas,
deleite maior das Musas, Anacreonte, por Bátilo
muitas vezes derramaste puras lágrimas em cálices.

Que fontes de vinho puro por ti jorrem
 e dos deuses, rios de néctar ambrósio.
 Que jardins tragam violeta, a flor amante da noite
 e que façam crescer murta com orvalho fino
 para que até no lar de Deméter inebriado dances,
 tomando em teus braços Eurípilo dourado.

Nesse pequeno trio de epigramas pudemos ver uma tentativa de prolongamento da vida do poeta no espaço mortuário com reconfiguração do mesmo ao ser descrito como um espaço que contém o suficiente para o seu cantar: lira, espaço floril, amantes, orvalho e sobretudo vinho.

Os epigramas 23b, 25, 27, 29 e 30 ressaltam o fazer poético sempre presente na vida do poeta e incessante mesmo no Hades, sendo que o 23b trata da matéria poética “em vida” e os demais do canto pós-morte:

23b – SIMÔNIDES

ὦ τὸ φίλον στέρξας, φίλε, βάρβιτον, ὦ σὺν ἀοιδᾷ
 πάντα διαπλώσας καὶ σὺν ἔρωτι βίον.

Lira amiga, meu chapa, amaste e
 toda a vida navegaste com o canto e amor.

No epigrama 25 destaco os dísticos de abertura e fechamento:

25 – SIMÔNIDES

οὔτος Ἀνακρείοντα, τὸν ἄφθιτον εἵνεκα Μουσέων
 ὕμνοπόλον, πάτρης τύμβος ἔδεκτο Τέω,
 ὃς Χαρίτων πνείοντα μέλη, πνείοντα δ' Ἐρώτων,
 τὸν γλυκὺν ἐς παίδων ἡμερον ἡρμόσατο.
 μοῦνος δ' εἰν Ἀχέροντι βαρύνεται, οὐχ ὅτι λείπων
 ἠέλιον, Λήθης ἐνθάδ' ἔκυρσε δόμων
 ἀλλ' ὅτι τὸν χαρίεντα μετ' ἠιθέοισι Μεγιστέα,
 καὶ τὸν Σμερδίεω Θρηῖκα λέλοιπε πόθον.
 μολπῆς δ' οὐ λήγει μελιτερπέος, ἀλλ' ἔτ' ἐκεῖνον
 βάρβιτον οὐδὲ θανὼν εὔνασεν εἰν Αἴδη

Anacreonte, poeta hínico imortalizado pelas Musas,
 esta tumba de Teos, sua terra, recebeu.
 Ele, ao doce querer por rapazes, adaptou
 os cantos das Graças e dos Amores.
 Sozinho no Aqueronte é oprimido não porque deixou
 o sol e lá na casa de Letes foi parar,
 mas porque o gracioso Megiste entre os solteiros

e o desejo pelo trácio Esmerdis deixou.
Não parou de cantar a música doce como o mel,
e nem morto no Hades pôs a lira de lado.

Em 27, destaque também o dístico inicial e final:

27 – ANTÍPATRO DE SÍDON

εἷς ἐν μακάρεσσιν, Ἀνάκρεον, εὖχος Ἴωνων,
μήτ' ἐρατῶν κώμων ἄνδιχα, μήτε λύρης:
ὕγρα δὲ δερκομένοισιν ἐν ὄμμασιν οὖλον αἰείδοις,
αἰθύσσων λιπαρῆς ἄνθος ὑπερθε κόμης,
ἢ ἐπρὸς Εὐρυπύλην τετραμμένος, ἢ ἐ Μειγιστῆ
ἢ Κίκονα Θρηκὸς Σμερδίω πλόκαμον,
ἢ δὲ μέθυ βλύζων, ἀμφίβροχος εἶματα Βάκχῳ
ἄκρητον λείβων νέκταρ ἀπὸ στολίδων.
τρισοῖς γάρ, Μούσαισι, Διωνύσῳ καὶ Ἔρωτι,
πρέσβυ, κατεσπείσθη πᾶς ὁ τεὸς βίωτος.

Entre os felizes, Anacreonte, louvor dos jônios
e perto dos amantes festivos e da lira sempre estejas
e que cantes com olhos lacrimosos
girando a flor retorcida ainda no cabelo
para Eurípalo, ou para Megiste
ou para o cacho do trácio Esmerdis,
derramando doce vinho com as vestes plenas de Baco
espalhando puro néctar de suas dobras.
Pois pela tríade: Musas, Dioniso e Eros,
velho, toda a tua vida foi gasta.

Diferentemente dos epigramas anteriores, o 29 e o 30 trazem a morte equiparada ao sono. No epigrama 29, o uso do verbo que abre os três primeiros versos do epigrama no presente pode ser significativo, pois o seu uso reflete uma condição permanente como uma descrição de cena pós simpósio, na qual os participantes dormem após toda bebedeira e cantos entoados. Apresenta-se também o elemento erótico ao colocar Esmerdis, como receptor dos cantos de amor de Anacreonte e por trazer Eros com sua seta e arco, sendo Anacreonte o alvo. A morte metaforizada pelo sono não deixa de ser uma forma de perpetuação e continuidade do canto do poeta, portanto:

29 – ANTÍPATRO DE SÍDON

εὐδεις ἐν φθιμένοισιν, Ἀνάκρεον, ἐσθλὰ πονήσας,
εὐδεις δ' ἢ γλυκερῆ νυκτιλάλος κιθάρη:
εὐδεις καὶ Σμέρδις, τὸ Πόθων ἔαρ, ᾧ σὺ μελίσδων
βάρβιτ' ἀνεκρούου νέκταρ ἐναρμόνιον.
ἢ ἰθέων γὰρ Ἔρωτος ἔφυς σκοπός: εἰς δὲ σὲ μοῦνον

τόξα τε καὶ σκολιάς εἶχεν ἐκηβολίας.

Dormes entre os mortos, Anacreonte, depois de fazer o bem.

Dorme a doce cítara de canto noturno
e dorme também Esmerdis, primavera dos Desejos.

Para ele, tiraste néctar ao tocar a sua lira.
O centro do alvo de Eros dos solteiros foste:
na tua direção sozinho arco e boa pontaria ele tinha.

30 – ANTÍPATRO DE SÍDON

τύμβος Ἀνακρείοντος: ὁ Τήιος ἐνθάδε κύκνος
εὔδει, γῆ παίδων ζωροτάτη μανίη.
ἀκμὴν οἱ λυρόεν τι μελίζεται ἀμφὶ Βαθύλλῳ
ἴμερα, καὶ κισσοῦ λευκὸς ὄδωδε λίθος.
οὐδ' Αἴδης σοι ἔρωτας ἀπέσβεσεν, ἐν δ' Ἀχέροντος
ὄν ὅλος ὠδίνεις κύπριδι θερμότερη.

A tumba é de Anacreonte. O cisne teio aqui
dorme e a sua mais pura loucura por meninos também.
Ele ainda canta o seu desejo por Bátilo à lira
e o alvo mármore exala uva.

Nem Hades extinguiu os seus amores e no Aqueronte
ainda imaculado sofres nas dores de Cípris.

A interpelação ao transeunte nos epigramas 26 e 28 é um dos *tópoi* do epigrama funerário grego. O intuito desses *tópoi* é fornecer algumas informações necessárias ao subgênero (nome do morto, local de nascimento etc.) e muitas vezes a interpelação possui uma ordem de ação a ser executada pelo transeunte¹². Nos dois primeiros dísticos do epigrama 26 temos o pedido de libação, prática que era, segundo a arqueologia funerária antiga, recorrente nos sítios tumulares. Entretanto, vale a pena notar que a prática que no mundo real seria ritualística, no epigrama 26 se torna mais um elemento perpetuador da vida de Anacreonte, pois ele não deseja ter uma “vida” longe de Baco como os dotados de fala, destaque portanto o último dístico, ou seja, ele se aparta dos dotados de fala, porém deles depende para continuar o seu fazer poético.

26 – ANTÍPATRO DE SÍDON

ξεῖνε, τάφον παρὰ λιτὸν Ἀνακρείοντος ἀμείβων,
εἴ τί τοι ἐκ βίβλων ἦλθεν ἐμῶν ὄφελος,
σπεῖσον ἐμῇ σποδιῇ σπεῖσον γάνος, ὄφρα κεν οἶνω

¹² Para mais informações sobre a interação entre a lápide e o transeunte e outros elementos do epigrama funerário, vide TUELLER (2008).

ὄστ' ἄρα γηθήσῃ τὰ μὰ νοτιζόμενα,
ὥς ὁ Διωνύσου μεμελημένος εὐάσι κώμοις,
ὥς ὁ φιλακρήτου σύντροφος ἀρμονίης
μηδὲ καταφθίμενος Βάκχου δίχα τοῦτον ὑποίσω
τὸν γενεῆ μερόπων χῶρον ὀφειλόμενον.

Ei de fora que passa pela pétrea tumba de Anacreonte,
se algo de bom em meus livros te serviu,
libe minhas cinzas com vinho para que
meus ossos gozem por ser regados
para que eu, devoto dos festins báquicos,
eu, que cresci amante do vinho e da música,
nem morto tolere esta terra apartada de Baco
a qual é devida às gerações dos dotados de fala.

28 – ANÔNIMO

ὦ ξένε, τόνδε τάφον τὸν Ἀνακρείοντος ἀμείβων,
σπεῖσόν μοι παριῶν εἰμὶ γὰρ οἰνοπότης.

Ei de fora, ao passar pela tumba de Anacreonte,
liba um beberão: eu.

O tom jocoso do verso final do epigrama 28, mostra uma nova faceta de Anacreonte até então não trazida à tona nesses termos: o fato de eles ser um beberão. Ora, em se tratando de um poeta que trata da matéria simposial e que em muitos de seus fragmentos e dos que encontramos na *Anacreontea*, não é de se espantar que a *persona* do dístico se coloque de tal maneira.

Por fim, os últimos dois epigramas que trataremos nessa breve incursão pelos epitáfios de Anacreonte, temos talvez uma marca mais admoestatória já de um poeta bem posterior, Juliano, prefeito do Egito:

32 – JULIANO, PREFEITO DO EGITO

πολλάκι μὲν τόδ' ἄεισα, καὶ ἐκ τύμβου δὲ βοήσω:
' πίνετε, πρὶν ταύτην ἀμφιβάλῃσθε, κόνιν.'

Sempre cantei e da tumba gritarei:
“Bebei antes desta cinza vestires!”

33 – JULIANO, PREFEITO DO EGITO

πολλὰ πῶν τέθνηκας, Ἀνάκρεον. ἀλλὰ τρυφήσας:
καὶ σὺ δὲ μὴ πίνων ἴξαι εἰς Αἴδην.

Morreste de tanto beber, Anacreonte. Mas bem viveste!
E tu que não bebes, irás para o Hades também.

Em 32, Anacreonte ganha voz e o segundo verso do dístico é uma clara exortação ao “suposto” transeunte que estaria lendo a lápide para que ele beba, pois o que o aguarda é uma veste de cinzas. Em outras palavras, ressoa aqui o *carpe diem*. Apesar de apontar para o futuro certo do leitor, o epigrama não deixa de lado o elemento de eternidade do canto do poeta pelo verbo *boáo* no futuro no final do primeiro verso.

Já o epigrama 33 parece ser uma resposta do transeunte/leitor, que, por supostamente conhecer o repertório de Anacreonte como bem vimos no epigrama anônimo de número 28, por exemplo, sabe da bebedeira presente nas canções de Anacreonte e constata que naquela tumba o poeta jaz por conta de sua bebedeira, mas reconhece que ele viveu bem apesar de tudo. Poderíamos ler último verso como uma resposta do morto que alerta que bebendo ou não o caminho do Hades é igual para todos.

Além de os fragmentos de Anacreonte e os poemas da *Anacreontea* nos mostrarem o teor simposial, erótico e muitas vezes pastoril da obra do poeta de Teos, não podemos ignorar que a sua recepção moderna também passa pelos epigramas da *Antologia Grega*, que, por um lado reforçam os temas já consolidados de associação com o poeta, e por outro lado deixam algumas marcas próprias.

Espero que tenha conseguido apontar, mesmo com a brevidade do espaço a mim destinado aqui, que cada poeta a sua maneira confere imortalidade à poesia de Anacreonte. No meu ponto de vista, os epigramas conferem a continuidade do fazer poético do poeta de forma metafórica, pois quem lê os poemas sabe que a argumentação de que mesmo morto ele ainda toca a lira no Hades ou que ainda sofre as dores de Cípris não é plausível. Entretanto, no momento que esses poetas escolhem Anacreonte como protagonista e o colocam no cenário fúnebre como um morto que não cessa o seu canto mesmo na morte, na verdade os próprios poemas são a continuação da obra de Anacreonte. Dessa maneira, a continuidade de Anacreonte não só está descrita, mas é também o próprio poema, mesmo que sua composição seja de séculos bem distantes do poeta teio. Levando o argumento até as suas últimas consequências, nossa presente discussão desses epigramas nada mais é do que a maior prova da imortalidade de Anacreonte e seu imaginário.

REFERÊNCIAS

Edição da *Antologia Grega*:

The Greek Anthology, with an English translation by W. R. Paton, in five volumes; vol. I, Cambridge: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1980; vol. II, 1970; vol. III, 1983; vol. IV. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1991; vol. V, Cambridge: Harvard University Press/ London: William Heinemann, 1979.

CAMERON, A. **The Greek Anthology from Meleager to Planudes**. Oxford: Oxford University Press, 1993.

FANTUZZI, M. & HUNTER, M. **Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

GENTILI, B. **Anacreonte**. Introduzione, testo critico, traduzione, studio sui frammenti papiracei. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1958.

GUTZWILLER, K. **Poetic Garlands – Hellenistic Epigrams in Context**. Berkeley: University of California Press, 1998.

JESUS, C. A. M. **Anacreonte – Poemas à maneira de Anacreonte**. Coimbra: Fluir Perene, 2009.

PFEIFFER, R. **History of Classical Scholarship**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

RAGUSA, G. **Lira Grega: Antologia de poesia arcaica**. Organização e tradução de Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2013.

ROSENMEYER, P. **The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

TUELLER, M.A. **Look who's talking. Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Epigram**. Hellenistica Groningana. Leuven: Peeters, 2008.

Uma análise discursiva das paráfrases nos TCCs de acadêmicos do curso de Letras na perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional.

Karina Santos da Silva
(Letras - UEA)

karinasantos_16@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a Vanúbia A. L. Moncayo (Or.)

RESUMO: Utilizar de artifícios para compor o entendimento de um conteúdo ou de apenas uma passagem dele é considerado comum no meio acadêmico. As paráfrases são os instrumentos principais dessa atividade, traduzindo os pensamentos e ideias de estudiosos para uma dada produção textual. O objetivo deste trabalho é analisar os processos aplicados nas paráfrases, a fim de verificar a carga semântica carregada por esses processos, nas paráfrases, se ela é semelhante aos dos textos de origem. Para tanto, os pressupostos da Linguística Sistêmico Funcional, sobretudo, a parte que engloba a transitividade, servirá de ferramenta metodológica para a análise das paráfrases.

PALAVRAS-CHAVE: LSF, Paráfrases, TCCs

1. INTRODUÇÃO

É comum quando se faz uma pesquisa incluir pressupostos estudados por teóricos para se complementar a ideia em processo de criação. Os trechos retirados na maioria das vezes vêm acompanhados de suas identificações, caracterizando paráfrases, sendo elas ideológicas ou estruturais (MEDEIROS,2006).

Segundo Fuchs (1985), a paráfrase teve seu aparecimento linguístico na década de 1960, em função do triplice desenvolvimento da pesquisa: matéria de tratamento automático de textos, estudos sistemáticos das relações entre frases e alargamento das preocupações semânticas.

A autora ainda considera que a paráfrase é uma noção difícil dentro da linguística, pois ela possui características opostas, no sentido de “consciência linguística dos locutores” da atividade linguística do sujeito do enunciado e de manter relação entre o texto-fonte e suas reformulações.

A forma como as paráfrases são feitas varia de pessoa para pessoa, pois podem ser aplicadas em forma de reprodução (reescrita do período original com palavras semanticamente sinônimas), comentário explicativo (explanação das ideias do indivíduo que o escreve), o

desenvolvimento (paráfrase de ampliação de ideias seguida por exemplificações), o resumo e a paródia (MEDEIROS, 2006).

A paráfrase de reprodução, segundo o autor, por exemplo, é a reprodução de um texto, consistindo em fazer a troca de palavras do texto original por palavras simples, escolhidas pela pessoa que irá repassar a ideia do texto original.

As paráfrases são instrumentos de reformulação de textos originais de um determinado assunto e são colocadas em parágrafos para mostrar complemento de ideia e também para se evitar casos de apropriação de ideias já abordadas anteriormente, denominados de plágio, que pode vir a causar a anulação de trabalhos caso sejam detectados.

Diante do exposto, este trabalho propõe-se analisar os processos contidos nas paráfrases de 3 (três) TCCs, escolhidos de forma aleatória, a fim de verificar a carga semântica carregada pelos processos nas paráfrases, se são semelhantes aos dos textos de origem. Os TCCs selecionados pertencem ao curso de Licenciatura em Letras-Língua Portuguesa e suas Literaturas da Universidade do Estado do Amazonas, sendo todos da área de linguística e dentro do período de 2010-2012. Ademais, também foram pesquisadas as fontes de origem das paráfrases selecionadas, para que se fizesse a relação de carga semântica de ambas as situações.

Após as escolhas das paráfrases para serem analisadas, foi feita a busca dos textos originários de cada uma, para que pudessem passar pelo processo de análise de seus componentes e por fim, serem confrontadas com os textos de origem,

A base teórico-metodológica que regeu a elaboração desta pesquisa foi a da linguística sistêmico-funcional, fundamentada por Halliday (1984, 1994), especificamente no que concerne o estudo dos processos dentro do sistema de transitividade, que se aloca na metafunção ideacional, cujo objetivo é estudar os meios de transmissão de sentido do discurso apresentado por um emissor para um receptor.

Os processos estudados trazem consigo as características expressas nos verbos quanto à sua aplicação em um contexto, para que os participantes se relacionem com as metas, tendo como resultado a clareza da mensagem ao ser transmitida para o interlocutor.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Compreendendo a Paráfrase

A definição de paráfrase varia de autor para autor, mas a mensagem é a mesma para todos que a define. Para Sant'Anna (2007), por exemplo, paráfrase é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Para Medeiros (2006), paráfrase é traduzir

as palavras de um texto por outras com sentido equivalente, mantendo, porém, as ideias originais. Para Fuchs (1985), define a paráfrase de modo mais claro, apresentando que ela é uma atividade efetiva de reformulação pelo qual o locutor restaura o conteúdo de um texto base sob a forma de um texto secundário.

A ideia de estudo das paráfrases repousa nos estudos semânticos que descrevem a sinonimização, pois a partir desses estudos, pode-se compreender, em primeira visão, como pode ser aplicada a paráfrase num texto.

Fuchs (1985) analisa o uso das paráfrases no aspecto metodológico dentro do que ela chama de paráfrase linguística e constata alguns aspectos positivos sobre como abordar o uso sinonímia sintática, sendo que a autora considera seu uso em modo parcial.

A autora também relata em seus estudos, quatro categorias nas quais a paráfrase começa a se desmembrar: locutivo, pragmático, referencial e simbólico, onde suas aplicações chegam a ser semelhantes, dentro do contexto de aplicação e estudo da paráfrase e sua formação. De um modo geral, cada uma dessas categorias trazem consigo o encaixe de equivalência sintático-semântico quando a paráfrase é colocada em uso, por métodos básicos aprendidos no ato de aprendizado da gramática normativa.

A forma como a paráfrase é aplicada varia de acordo com seu tipo para que não possa ter um comprometimento ao texto na qual é aplicada, caso uma das formas seja colocada de forma inadequada.

2.2. Tipos de Paráfrase

Como uma categoria de estudo da textualidade, Medeiros (2006) aborda que a paráfrase também apresenta suas subdivisões para se adequar ao texto que vá ser aplicado, sendo classificadas em:

2.2.1 Reprodução

Segundo Medeiros (2006), a reprodução implica em reescrever um texto, consistindo em trocar as palavras do texto original por palavras mais simples, mas de cunho próprio de quem escreve, para manter o sentido do texto referencial. Pode ser usado no mesmo contexto e situação. Contudo, para que não possa acarretar em uma cópia da abordagem do texto base, sugere-se que esse tipo de paráfrase seja pouco utilizado, sobretudo em trabalhos acadêmicos, pois ao passar por avaliação mais precisa, possa sinalizar um caso de cópia ilegal, denominada plágio.

2.2.2 Paródia

A paródia, segundo Moisés (1985) apud Medeiros (2006), é toda composição literária que imita o tema ou forma de uma obra séria, explorando os aspectos cômicos e satíricos. Para

Medeiros (2006) apud Hutcheon (1989, p.48), a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica.

2.2.3 Comentário explicativo

O comentário explicativo, conforme Medeiros (2006), desenvolve conceitos, argumenta o que está subentendido em um texto referencial, ou seja, é uma reescrita do texto original que visa esclarecer os sentidos e unifica as ideias tanto do texto original quanto de quem o parafraseia.

2.2.4 Resumo

A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) define resumo como uma apresentação concisa dos elementos principais de um texto. Medeiros (2006) faz uma nova conceituação para este tipo de paráfrase: “Resumo é uma apresentação sintética e seletiva das ideias de um texto, ressaltando a progressão e a articulação delas.” (p.137).

2.2.5 Paráfrase de ampliação

A paráfrase de amplificação é semelhante ao comentário explicativo, pois também aborda no corpo do texto transcrito mais explicações que poderiam ter sido abordadas pelo autor e que passa a ser exposto pelo indivíduo no qual se utiliza deste tipo de paráfrase para complementar seu discurso escrito.

3. BREVE HISTÓRICO DA LINGUÍSTICA SISTÊMICO FUNCIONAL

A Linguística Sistêmico Funcional (LSF) é uma nova área da linguística que analisa a funcionalidade linguística da linguagem do indivíduo, levando em conta o contexto nela aplicado. Esse novo ramo da linguística foi teorizado por Michael Halliday (1925-) na década de 1950, nos Estados Unidos.

A língua é considerada sistêmica, como vários teóricos que a estudam fazem essa consideração, pois possui uma visão de que a gramática é um sistema de escolhas que podem ou não ser arbitrárias, e também é considerada funcional por possuir um meio para explicar as implicações das regras dentro do sistema, explicações estas formuladas por estudos de teóricos funcionalistas da época.

A LSF teve seu reconhecimento a partir das pesquisas profundas feitas por Halliday nos anos de 1980, quando o teórico distinguiu duas vertentes: a vertente formalista e a vertente funcionalista, onde a primeira preza pela estrutura autônoma da língua em relação ao modo independente de uso e a segunda preza a língua não mais como um elemento autônomo como

os formalistas viam, mas que ela “possui estrutura mais fácil de se manipular, acompanhada de outras formas de comunicação dentro das estruturas gramaticais”.(SHLEE *et al.*,2012)

A partir das análises dessas vertentes, Halliday aborda que “uma gramática funcional é essencialmente uma gramática ‘natural’, no sentido de que tudo nela pode ser explicado, em última instância, com referência a como a língua é usada” (Schlee *et al.*,2012, p. 2027). Abordagem esta que foi resultado da distinção das vertentes formalista e funcionalista. Desse modo, a implicatura do estudo da gramática proposta por Halliday passa a ser parte indissociável do esquema estrutural do discurso em si.

Germano (1997) se utiliza de uma explanação de Halliday quanto à formação estrutural da oração por meio das metafunções *ideacional, interpessoal e textual*: “Halliday (1985:53) estabelece o “princípio de que uma oração é o produto de três processos simultâneos. É ao mesmo tempo a representação de uma experiência, uma troca interativa e uma mensagem”. Ainda segundo a autora, a transitividade implica na ideia de extensão a uma outra entidade ou meta, como é o caso dos verbos transitivos, cujas ações ou efeitos são levados a outros participantes, enquanto que verbos intransitivos, sem meta, não apresentam extensão nenhuma.

As metafunções para Halliday são as estruturas essenciais para a composição do discurso, pois a partir delas, seus sentidos quanto à transmissão de informação serão claros e coesos. A metafunção ideacional, dentro dos estudos do linguista, é o modo como são representados os acontecimentos do dia a dia, por meio dos componentes: *processos, circunstâncias e participantes*.

A metafunção interpessoal já preza a relação de interação dos participantes do discurso, isto é, o emissor da informação e seu receptor, além de refletir pontos essenciais na análise dessa discussão, que seria as ações dos atuantes do discurso e a natureza do assunto da discussão, dando origem aos componentes *oferta, comando, pergunta e declaração*.

A última metafunção, que é a textual, tem como alvo principal de análise a oração em si, com os componentes *Tema e Rema*, onde o tema é a parte inicial da oração e o rema é seu complemento, trazendo a lembrança da estrutura das orações subordinadas (oração principal + oração subordinada).

3.1 O Sistema de Transitividade

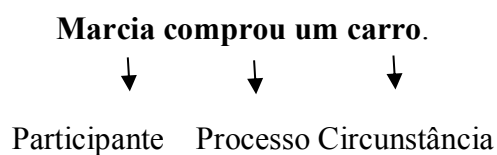
A transitividade na teoria da LSF (Linguística Sistêmico-Funcional), desenvolvida por Michael Halliday (1925), tem como foco os estudos dos processos nos quais os termos das sentenças possuem classificação de acordo com o processo neles aplicado. O ST (sistema de transitividade) mostra o campo, o meio e o modo como o discurso fora montado e como cada

estrutura que está em sua composição desempenha sua função, desde determinar o praticante da ação, a ação propriamente dita e o resultado dela, sempre prezando pela descrição do fato que está acontecendo ou que aconteceu. Esses elementos que fazem sua composição, campo (field), modo (mode) e meio (tenor), refletem em cada estrutura da oração aplicada em um determinado discurso, dando assim a estrutura base para que se tenha relacionado todos os componentes da oração com seus determinados processos.

O campo (field) representa o domínio do conteúdo que está sendo abordado no discurso, independente do tema principal no qual o originou. O modo (mode) já diz respeito ao método em que o conteúdo do discurso fora produzido, analisando assim a sua temática de origem. O meio (tenor) analisa quem é o percussor do discurso, sendo mais fácil de ser identificado pelo meio da fala do interlocutor pois deixa evidente a relação que o emissor tem com o receptor da mensagem, tornando-a clara, porém, possuindo assim certa dificuldade quando passado para a linguagem escrita, onde o emissor e o receptor não estão presentes no texto. Essas estruturas que compõem o ST, juntamente com os processos transitivos fazem parte das metafunções que Halliday estruturou em seus estudos: Ideacional, Textual e Interpessoal.

De acordo com Halliday & Matthiessen (2004), o sistema de transitividade interpreta o mundo de experiência em um conjunto manejável de tipos de processos. Nesse caso, cada processo tem seu respectivo esquema para ser definido e seguido de acordo com o significado que esteja em um determinado contexto, prezando cada um de seus componentes descritivos para análise do período.

Ex:



Segundo Cabral (2015), os processos, na perspectiva sistêmico-funcional, são usados com dois significados principais: a) para se referirem ao que está acontecendo no todo da oração; b) para se referir à parte da proposição encapsulada no sintagma verbal. Podem ser categorizados em três grandes grupos: material, mental e relacional. Além desses, três outros intermediários também são utilizados: verbal, comportamental e existencial.

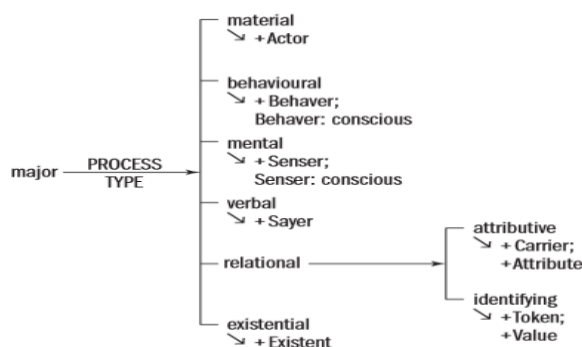


Figura 1: Esquema dos processos transitivos
Fonte: Halliday & Matthiessen, 2004

3.1.1 Processos Materiais

São os processos que, segundo Halliday (2004), caracterizam as ações físicas no momento em que elas acontecem, transitiva ou intransitivamente, como os verbos: subir, tomar, dar, etc. Seu esquema estrutural é composto por um Ator (sujeito) + Processo (verbo) + Meta (complemento), estrutura esta seguida normalmente pela gramática normativa.

Ex: Márcia comprou um carro.



Processo material

3.1.2 Processos Mentais

São os processos que fazem uma relação do “fazer” com o “acontecer, relacionados à experiência vivida de um indivíduo. Diferente do processo material, o processo mental visa a sensação das emoções e percepções do indivíduo expressado em texto escrito ou falado, como: gostar, sentir, lembrar, etc. Seu esquema estrutural é: Experienciador (sujeito) + Processo (verbo) + Fenômeno (complemento).

Ex: Paula sente falta da vida universitária.



Processo mental

3.1.3 Processos Relacionais

São os processos que visam a relação entre o exterior e interior dos processos materiais e mentais transparecem em suas aplicações, prezando por uma relação de “ser” caracterizador

ou “ser” identificador, como: ser, ter, etc. Sua estrutura é: Portador/Identificador (sujeito) + Processo (verbo) + Atributo/Identificado (complemento).

Ex: Jéssica é professora de português.



Processo relacional

3.1.4 Processos Verbais

São os processos que visam o dizer da voz verbal, proporcionando o recurso da narração e inicialização de um discurso a ser elaborado, como: contar, descrever, acusar, etc. Sua estrutura é: Receptor (sujeito) + Processo (verbo) + Verbiagem (complemento).

Ex: Eu disse que terminaria a fanfic.



Processo verbal

3.1.5 Processos Comportamentais

São os processos que mostram o comportamento do indivíduo quanto à ação praticada por ele, sendo ela matéria ou mental, pois não há uma caracterização própria segundo as explicações de Halliday (2004), como: ouvir, murmurar,. Sua estrutura é: Comportante (sujeito)+ Processo (verbo) + *Behavior* (complemento).

Ex: Helena está sofrendo.



Processo comportamental

3.1.6 Processos Existenciais

São os processos que fazem a representação do que aconteceu ou do que vai acontecer dentro do discurso de um indivíduo, prezando o desenvolvimento do discurso como um todo, como: haver (existir). Sua estrutura é: Existente (sujeito) + Processo (verbo) + Circunstância (complemento).

Ex: Houve um manifesto na rua.



Processo existencial

De forma didática, Halliday e Matthiessen (2004, p. 172) propõem o esquema abaixo com resumo dos seis processos acima descritos:



Figura 2: Sistema de transitividade segundo a LSF

PROCESSO	SIGNIFICADO	PARTICIPANTES OBRIGATÓRIOS	PARTICIPANTES OPCIONAIS
Material	Fazer, Acontecer	Ator	Meta, Escopo, Receptor, Cliente
Mental	Sentir perceber pensar sentimento desejo	Experienciador e Fenômeno	-----
Relacional	Ser Classificar Definir	Portador e Atributo Característica e Valor	-----
Verbal	Dizer	Dizente	Receptor, Alvo, Verbiagem
Comportamental	Comportar-se	Comportante	Fenômeno, Behaviour
Existencial	Existir	Existente	-----

Quadro I: Quadro – resumo do sistema de transitividade Fonte: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/>

4. Análise do Corpus

Conforme as abordagens teóricas feitas ao longo deste artigo, foi posto em prática as análises dos materiais coletados, no caso as paráfrases retiradas de três TCCs do curso de Letras, especificamente da área de linguística. A partir de então, as análises se constituíram da identificação dos processos de cada paráfrase e de seu texto originário, promovendo assim um confronto de dados e contextualização, para verificar se os sentidos dos processos identificados, tanto nos textos quanto nas paráfrases convergem.

Texto 1 (T1): “Um falante do português dificilmente **consideraria** que (3) é gramaticalmente melhor que (1) e (2); ou que (1) **é** gramaticalmente mal construído por **apresentar** a forma perifrástica **expressando** o tempo futuro, no lugar antes reservado ao futuro do presente (3) e/ou ao presente do indicativo (2). Portanto, nenhuma das formas é estigmatizada.”

Paráfrase 1(P1): Gibbon (2000, p.13) **afirma** que um falante do português dificilmente **consideraria** que (3) **é** gramaticalmente melhor que (1) e (2); ou que (1) é gramaticalmente mal construído por **apresentar** a forma perifrástica **expressando** o tempo

futuro, no lugar antes reservado ao futuro do presente (3) e/ou ao presente do indicativo (2). Portanto, nenhuma das formas é estigmatizada.

Em **T1**, os processos identificados nesse texto são: mental (*consideraria*), relacional (*é*), material (*apresentar*) e verbal (*expressando*) (Quadro II). Segundo Halliday e Matthiessen (2004), os processos mentais expressam as características da nossa consciência – emoções, pensamentos, etc., como se é visto na aplicação do processo *consideraria* no texto, fazendo com que transparecesse a ideia de construção de um pensamento que está sendo abordado no texto; enquanto os materiais representam as ações físicas dos atos quando acontecem a ação, como faz o processo *apresentar*, mostrando o que acontece no texto.

Os relacionais, como afirmam os autores, mantêm a relação interna e externa dos sentidos do discurso, conforme combinação dos sentidos dos processos materiais e mentais, de modo que o processo *é* desempenha a função de fazer a ligação das ações dos processos mentais e materiais no texto, fazendo assim o equilíbrio da informação. Já os processos verbais, os teóricos ressaltam sua referência às ações do discurso.

Em **P1**, o mesmo fragmento aparece em um dos TCCs analisados, sendo identificado como uma citação, porém sua referência não foi colocada no trabalho. As mesmas marcas dos processos apresentados em **T1**, aparecem em **P1**, com o acréscimo do processo verbal *afirma*, fazendo com que as mesmas caracterizações que estão em **T1** apareçam sem modificações em **P1**.

Portanto, em análise geral, pode-se observar que em **T1** e **P1** os sentidos dos processos não só convergem, eles são os mesmos, o que é recomendável na paráfrase de produção. Sobre este tipo de paráfrase, Medeiros (2006) sugere a troca de palavras do período original por palavras semanticamente sinônimas.

Uma última observação sobre **T1** e **P1** é que, caso tivéssemos utilizado todo o sistema da transitividade como ferramenta metodológica deste trabalho, demonstraríamos, de forma analítica, um caso clássico de apropriação indevida da informação do texto original, uma vez que, além de ter mantido toda a estrutura do período oracional, os processos são os mesmos, como já constatado.

Texto 1 (Processos)	Paráfrase 1 (Processos)	Classificação dos Processos (Texto 1 e Paráfrase 1)
-----	Afirma	Verbal
Consideraria	Consideraria	Mental
Expressando	Expressando	Verbal
É	É	Relacional
Apresentar	Apresentar	Material

Quadro II: Quadro demonstrativo dos processos identificados no texto I e a paráfrase correspondente. Fonte: Elaborado pela própria pesquisadora em 12 de dezembro do 2015.

Texto 2(T2): “Go- future indica uma progressão, um processo, ele pode ser analisado, e tem sido como o desencadeamento de diversos processos metafóricos que envolvem, também aspectos pragmáticos. A progressão desses componentes pragmáticos para uma função não-pragmática passa dessa noção pragmática um aspecto (prospection) e finalmente para um tempo. ”

Paráfrase 2(P2): “ Nesse sentido, o go-future é resultado de um processo abrangente que envolve outros mecanismos como a analogia e a metáfora. A progressão desses componentes pragmáticos para uma função não pragmática aponta em direção a uma progressão para o aspecto (prospection) e, finalmente, para o tempo. ”

Nessa segunda análise, em **T2**, aborda a definição do que seria o *Go Future*, marcando suas características com a utilização de processos relacional (indica, envolvem) e material (passa). Conforme já citados no primeiro caso, Halliday e Matthiessen (2004) nos mostram as características do processo relacional, que visa a relação interna e externa dos sentidos combinados dos processos mentais e materiais, fazendo a ligação dos termos a partir dos processos *indica e envolvem*, da mesma forma que se apresenta também o processo material, ressaltando sua caracterização quanto as ações físicas no instante que acontecem, como se pode ver na aplicação do processo *passa*.

Em **P2**, a reformulação da definição de *Go Future* passa por sinonimização e modificações na estrutura dos períodos, tendo os verbos alocados no processo material (aponta), desempenhando sua função de indicar a ação física do discurso e no processo relacional (é, envolvem), fazendo a interação interna e externa dos sentidos do discurso, conforme abordado na fundamentação deste artigo.

Contudo, em **P2**, há o aparecimento de processos usados em **T2**, porém não aparece a apropriação indevida de palavras do texto original, devido o caso de sinonimização das palavras

contidas em **T2**, conforme ressaltado por Medeiros (2006), e com isso, ambos possuem seus processos com a mesma classificação, termos semanticamente semelhantes e comprovando a estruturação da paráfrase.

Texto 2 (Processos)	Paráfrase 2 (Processos)	Classificação dos Processos (Texto 2 e Paráfrase 2)
Indica	É	Relacional
Envolvem	Envolvem	Relacional
Passa	Aponta	Material

Quadro III: Quadro demonstrativo dos processos identificados no texto II e a paráfrase correspondente. Fonte: Elaborado pela própria pesquisadora em 12 de dezembro do 2015.

Texto 3(T3): “Em linhas gerais, a gramaticalização é um processo de mudança semântica em que um item de uma categoria lexical se **transfere** para uma categoria gramatical, ou quando um item já gramatical se **torna** ainda mais gramatical”

Paráfrase 3 (P3): “Em linhas gerais, **trata**-se de um processo de mudança semântica através do qual um item de uma categoria lexical **repassa** para uma categoria gramatical, ou um item já gramatical **torna** ainda mais gramatical.”

Em **T3**, tendo o mesmo estilo do caso anterior, se trata de uma conclusão a respeito da gramaticalização, onde ocorre transações de uma classe gramatical para outra. Os verbos que compõem **T3** são do processo reacional (é, torna), trazendo novamente a ação de interação dos sentidos internos e externos do discurso, ligando os termos do discurso, conforme abordado por Halliday e Matthiessen (2004) e material (transferem), trazendo o sentido de ação física ocorrido no instante do acontecido, segundo os pesquisadores mencionados.

Em **P3**, por se tratar de uma releitura sinonimizada conforme cita Medeiros (2006), da conclusão de gramaticalização, sendo ela mais sintetizada. Os processos *trata e torna* que aparecem na paráfrase, também fazem parte dos processos relacionais, remetendo-se à mesma descrição feita em **T3**, da mesma forma que o processo *repassa*, que faz parte do processo material, mas não caracterizando a apropriação indevida dos sentido abordado no texto original. Portanto, T3 e P3 possuem seus processos com a mesma classificação, mas com termos semanticamente semelhantes.

Texto 3 (processos)	Paráfrase 3 (Processos)	Classificação dos Processos (Texto 3 e Paráfrase 3)
É	Trata	Relacional
Transferem	Repassa	Material
Torna	Torna	Relacional

Quadro IV: Quadro demonstrativo dos processos identificados no texto III e a paráfrase correspondente. Fonte: Elaborado pela própria pesquisadora em 12 de dezembro do 2015.

Em um estudo mais aprofundado em cima dos três casos abordados neste artigo, subcategorias composicionais do sistema de transitividade seriam postas em prática para tal atividade, podendo esclarecer de forma mais complexa a organização dos termos utilizados tanto nas paráfrases quanto nos textos de origem, dando assim caráter completo nas análises preliminares abordadas aqui.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras que utilizamos para fundamentar uma reescrita de ideias já existentes varia com a escolha das palavras semanticamente sinônimas, passando então a ideia similar do texto referencial. Porém, há momentos em que essas escolhas de sinônimos para formulação das paráfrases acabam se tornando uma réplica do mesmo texto que fora utilizado como alvo de pesquisa.

Em todos os casos analisados dentro das perspectivas da teoria fundamentada por Halliday, os que foram apresentados mostraram que: no primeiro caso houve a convergência dos processos que compunham tanto o texto original quanto a paráfrase correspondente, juntamente com as palavras utilizadas para se formular a paráfrase, que em situação de análise mais profunda, seria classificada como plágio.

Nos demais casos, houve a sinonimização das palavras para formar as paráfrases apresentadas nos TCCs que foram analisados, sem ocasionar desvio de sentido e apropriação indevida das palavras do texto original, conforme fora mostrado nas fundamentações quando se abordou sobre os tipos de paráfrases, classificadas por Medeiros (2006).

Por conta disso, de forma concludente, a utilização dos processos nas paráfrases analisadas acaba aparecendo com o mesmo sentido semântico que os textos de suas origens possuem, porém tendo suas colocações em posições diferenciadas mas mantendo seu sentido de acordo com o discurso a ser apresentado, de forma que suas alocações nos TCCs analisados

mantivessem sua linha de pensamento de forma linear, podendo assim ter a clareza e a coesão do que está sendo exposto.

REFERÊNCIAS

ATAÍDE, Cléber. **Uma abordagem sistêmico-funcional da categoria gramatical de sujeito.** Acessível em: http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_12/INTER12_17.pdf (acessado em 20/10/2015)

CABRAL, Sara Regina Scotta. **Transitividade e Auto/Representação em um Debate Político.** p.9 – 35 In: Cadernos de Linguagem e Sociedade. <http://periodicos.unb.br/index.php/les/article/viewFile/15561/11103> (acessado em 20/12/15).

CRUZ, Odete Ferreira da; ZANINI, Marilurdes. **Paráfrase: campo de criação e trabalho nos textos dos detentos.** In: CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. 3, 2007, Maringá. Anais. Maringá, 2009, p. 1904-1912.

DUARTE, Vânia M. N. **Paródia e Paráfrase: exemplos de intertextualidade.** em:<http://www.portugues.com.br/redacao/parodiaparafraseexemplosintertextualidade.html> – (acessado em :20/10/2015).

FUCHS, Catherine. **A paráfrase linguística: Equivalência, sinonímia ou reformulação?** In: Caderno de estudos linguísticos.n.8. 1985.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em Prosa Moderna.** Editorial da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 1992.

GERMANO, Maria do Socorro Pires. **O Sistema Da Transitividade De Halliday: Aplicação A 'I Spy' De Graham Greene.** Rev. de Letras v. 19 - No. 1/2- jan/dez 1997

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An introduction to functional grammar.** London: Hodder and Stoughton Educational, 2004.

MARTIN, J R; MATTHIESSEN, Christian M I M; PAINTER, Clare. **Deploying Functional Grammar.** The Commercial Press: Beijing, 2010.

MEDEIROS, João Bosco. **Redação científica: a pratica de fichamentos, resumos, resenhas.** 8. Ed. São Paulo: Atlas, 2006.

RIBEIRO, Nilsa Brito. **A paráfrase: uma atividade argumentativa.** Dissertação (mestrado).UNICAMP. Campinas, SP.2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia.**8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

SHLEE, Magda Bahia , et al. **A Linguística Sistêmico-Funcional No Quadro Das Grandes Teorias Linguísticas: Propostas De Aplicação.** – Anais do XVI CNLF. Rio de Janeiro: CIFEFiL, 2012.

Plínio, o velho: a vida de um erudito

Prof. Me. Lucas Amaya
(UFRJ/ATRIVM)
lucasamaya@gmail.com
Prof. Dr. Anderson Martins (Or.)

RESUMO: Gaius Caecilius Secundus, chamado de Plínio, o Jovem, após ter sido adotado por seu tio – Plínio, o Velho –, é um dos principais autores de epístolas que temos durante o período imperial romano. Dividida em dez livros, a obra deste autor varia muito em temática e destinatário, salvo o último livro que é uma compilação da correspondência entre ele, Plínio, e o imperador Trajano, um assunto parece atravessar a obra como um todo, o processo de composição de obras escritas em Roma. Essa breve comunicação tem como objetivo uma explanação inicial sobre algumas concepções e definições de papéis exercidos pelo epigrama, pela história e pela epistolografia, tanto enquanto gêneros daquilo que Plínio chama de *studia scribendi*, como no cotidiano do homem romano à época, incluindo-se aí o processo de ensino e o e os entretenimentos das elites.

PALAVRAS-CHAVE: Plínio, epistolografia, gêneros da escrita.

Atualmente só temos uma única obra, extremamente fragmentada, de Caio Plínio Segundo, conhecido como Plínio, o Velho. Ainda assim, ele era dito como um dos maiores intelectuais até então, durante a Roma Imperial, devido a extensa produção literária, bem como extremamente diversificada. Houve até mesmo quem dissesse na Antiguidade que ele teria morrido durante a erupção do Vesúvio, tentando investigar o fenômeno natural, ainda que tal informação não se confirme. Ao longo dos séculos fora motivo de estudos variados, desde uma biografia feita por Suetônio, protegido de seu sobrinho, até servindo como modelo a Calvino.

Porém, os principais registros de sua vida foram feitos por seu sobrinho e afilhado, Caio Cecílio Segundo, conhecido como Plínio, o Jovem, que em diversas cartas relata sobre a vida e principalmente a morte do tio. Em duas epístolas a Tácito (16 e 20, livro VI) ele descreve com precisão a morte do tio: eles estavam numa casa de campo em Miseno quando viram a colina com um topo igual a de um cogumelo; ao ver aquilo, o tio correu para cima de um monte a fim de observar melhor o acontecido, percebendo, então, que havia ocorrido junto a Pompeia, onde estaria um grande amigo e aliado político, Pompônio Segundo, indo no dia seguinte tentar resgatá-lo. Morreu em Pompeia, intoxicado, contudo, ajudando a salvar o amigo e sua família.

Ainda que a descrição de sua morte seja importante e tome duas das maiores epístolas compostas pelo sobrinho, nosso objetivo é analisar este, autor epistolográfico e panegirista, percebia ter sido a vida do tio e como ela influenciaria suas escolhas posteriores. Referências a seus exemplos maiores de vida são recorrentes em Plínio, o Jovem, e dentre eles, os principais

são Vestricio Espurina, Corélio Rufo, Vergínio Rufo, Sílio Itálico e o tio, Caio Plínio Segundo. Importante lembrar que o autor dos 10 livros de cartas, amigo de Tácito e governador da Bitínia durante o governo de Trajano não nasceu sob o nome de “Plínio”, chamando-se Caio Cecílio Segundo, seu pai um equestre ou plebeu desconhecido e sua mãe, irmã do importante político e intelectual, Caio Plínio. Com a morte prematura do pai, o tio adota Caio Cecílio, que então recebe o nome de Plínio, posteriormente recebendo a alcunha “o jovem”, como diferenciador em relação ao tio.

Trataremos aqui, portanto, da carta cinco do livro terceiro, destinada ao amigo Béblio Macro. Ela é uma resposta ao pedido de maiores informações sobre as obras que o tio havia escrito: a quantidade, a extensão e se possível, cópias, como vemos no começo da referida carta:

C. PLINIUS BAEBIO MACRO SUO S.

Pergratum est mihi, quod tam diligenter libros avunculi mei lectitas, ut habere omnes velis quaerasque, qui sint omnes. Fungar indicis partibus atque etiam, quo sint ordine scripti, notum tibi faciam; est enim haec quoque studiosis non iniucunda cognitio.

'De iaculatione equestri unus'; hunc cum praefectus alae militaret, pari ingenio curaque composuit. 'De vita Pomponii Secundi duo'; a quo singulariter amatus hoc memoriae amici quasi debitum munus exsolvit. 'Bellorum Germaniae viginti'; quibus omnia, quae cum Germanis gessimus bela, collegit. Inchoavit, cum in Germania militaret, somnio monitus. Adstitit ei quiescenti Drusi Neronis effigies, qui Germaniae latissime victor ibi periit, commendabat memoriam suam orabatque, ut se ab iniuria oblivionis adsereret. 'Studiosi tres', in sex volumina propter amplitudinem divisi, quibus oratorem ab incunabulis instituit et perficit. 'Dubii sermonis octo': scripsit sub Nerone novissimis annis, cum omne studiorum genus paulo liberius et erectius periculosum servitus fecisset. 'A fine Aufidi Bassi triginta unus.' 'Naturae historiarum triginta septem', opus diffusum, eruditum nec minus varium quam ipsa natura.¹

Plínio saúda ao amigo Béblio Macro

Fico muito feliz que juntes tão diligentemente os livros de meu tio, bem como procuras todos que existam e deseja os ter todos. Far-me-ei de catálogo, e também já te informarei em que ordem foram escritos, pois, de fato, este não é um conhecimento desnecessário aos estudiosos.

“Sobre o lançamento de dardos a cavalo, em livro único”, que compôs com talento e esmero quando comandava uma ala militar; “Sobre a vida de Pompônio Segundo, em dois livros”, [meu tio] foi particularmente amado por este, [então escreveu] esta [obra] à memória do amigo, como se estivesse pagando uma dívida; “Sobre as guerras germânicas, em vinte livros”, nos quais reuniu todas as guerras que travamos contra os povos germânicos, começou quando servia as forças militares na Germânia, influenciado por um sonho (a ele, quando descansava, apresentou-se uma efígie de Druso Nero, que foi vencedor por toda a Germânia e por lá morreu, e esta elogiava sua memória e pedia para que ele o protegesse do pecado do esquecimento); “Do [orador] aplicado, em três livros”, em seis papiros, divididos devido ao

¹ Manteremos a ordem original do texto conforme estabelecido pela Les Belles Lettres, Zehnacker.

tamanho, nos quais ensina e aperfeiçoa um orador desde [seu] começo; “Sobre o Discurso dúbio, em oito livros”, escreveu sobre os primeiros anos de Nero, quando a escravidão fez todo gênero de aplicação à escrita, [que era] um pouco mais livre ou soberbo, perigoso; “A partir do legado de Aufídio Basso, em trinta e um livros”; “História natural, em trinta e sete livros”, um trabalho extenso e erudito, não menos variado que a própria natureza.²

Podemos ver que não apenas das Histórias Naturais, dos quais temos apenas 5 dos trinta e sete livros, compor-se o legado literário de Caio Plínio Segundo, mas de pelo menos outras 6 obras, que somadas ultrapassam 60 livros, chegando a quase do dobro da gigantesca coleção que temos parcialmente. Impressiona também a variedade, livros técnicos que refletiam sua vivência militar e provável perícia em atividades físicas; obras biográficas; obras históricas; obras gramaticais; obras retóricas. Isto quebra o paradigma de que um autor deveria fixar-se apenas em uma circulação temática ou que um intelectual deveria apenas se concentrar em seu trabalho mental durante a vida, porém também dedicar-se ao físico em algum momento.

A questão que fica é: como haveria tempo para tudo isso? Plínio prevê a pergunta de seu interlocutor e logo em seguida a responde,

Miraris quod tot volumina multaue in his tam scrupulosa homo occupatus absolverit, magis miraberis, si scieris illum aliquamdiu causas actitasse, decessisse anno sexto et quinquagesimo, medium tempus distentum impeditumque qua officiis maximis qua amicitia principum egisse. Sed erat acre ingenium, incredibile studium, summa vigilantia. Lucubrare Vulcanalibus incipiebat non auspicandi causa, sed studendi, statim a nocte multa, hieme vero ab hora septima vel cum tardissime octava, saepe sexta. Erat sane somni paratissimi, non numquam etiam inter ipsa studia instantis et deserentis.

Ante lucem ibat ad Vespasianum imperatorem (nam ille quoque noctibus utebatur) inde ad delegatum sibi officium. Reversus domum, quod reliquum temporis, studiis reddebat. Post cibum saepe, quem interdum levem et facilem veterum more sumebat, aestate si quid otii, iacebat in sole, liber legebatur, adnotabat excerpebatque. Nihil enim legit, quod non excerperet; dicere etiam solebat nullum esse librum tam malum ut non aliqua parte prodesset. Post solem plerumque frigida lavabatur, deinde gustabat dormiebatque minimum; mox quasi alio die studebat in cenae tempus. Super hanc liber legebatur, adnotabatur et quidem cursim.

Ficas admirado como um homem ocupado teria terminado tantos livros e muitos deles tão complicados? Ficarás mais admirado se souberes ele ter advogado por algum tempo, ter morrido aos cinquenta e seis anos, ter feito isso num tempo gasto e limitado no entremeio dos mais altos ofícios públicos e do [tempo gasto pela] amizade com os imperadores. Mas tinha um talento agudo, um zelo inacreditável, uma grande percepção. Ele começava a fazer a vigília nas Vulcanálias não para ter presságios, mas para estudar ininterruptamente, a partir da alta madrugada, no inverno a partir das sete da manhã, quando muito tarde das oito, com frequência das seis. Era de um sono

² Toda a tradução é de nossa responsabilidade.

saudavelmente rápido, com frequência de o perseguir e o abandonar entre os próprios estudos.

Antes do amanhecer ia ao imperador Vespasiano (pois ele também fazia uso das noites), dali, ao seu dever preestabelecido. De volta a casa, destinava algum tempo aos estudos. Com frequência, depois das refeições (ele comia algo leve e fácil, como o costume dos antigos), se estivesse deitado ao sol, um livro era lido e ele tomava nota e o fichava. Nada, de fato, ele lia que ele mesmo não fichasse (costumava dizer, também, nenhum livro ser tão ruim que não houvesse algo de útil em alguma parte). Ao final da tarde, tomava banho com água fria, então comia algo rápido e cochilava. Pouco depois, como se já num outro dia, estudava durante o tempo da ceia. Durante esta, um livro era lido, tomava-se nota, e muito rápido.

A descrição impressiona, ainda que seja apenas um resumo básico de sua vida e de seu dia-a-dia. Primeiro, tomamos notícia de que ele teve um importante papel junto ao imperador Vespasiano, exerceu a função de advogado, respeitava os cultos religiosos oficiais, morreu consideravelmente cedo para um abastado senador romano aos 56 anos. Assim, ao contrário dos grandes autores do período augustano, Plínio, o Velho, tinha uma carreira profissional e política ativas. Poucos foram aqueles que conseguiram manter seus afazeres políticos e pessoais, além de produzirem conteúdo intelectual, nem mesmo Marco Túlio Cícero³ assim conseguiu fazer, pois só se dedicou à produção literária após afastar-se do Senado.

Isso só foi possível devido a sua dedicação diária. Após sua visita cotidiana a Vespasiano, que aconteceria ao nascer do sol – o que demonstra não apenas fins políticos, mas uma proximidade grande, devido ao horário peculiar –, apenas três momentos são interpostos aos estudos: a sesta, as refeições, o banho. Ademais, percebemos que ele ouvia a leitura de obras ao longo do dia e tomava nota. Não sabemos ao certo se ele mesmo escrevia, ou se tinha um escriba específico para isto, mas é certo afirmar que de tudo o que ele aprendia, tomava nota, fazia uma reflexão ou um resumo sobre. Os conteúdos eram apreendidos tanto pela memória, quanto pelos arquivos pessoais, o que facilitou suas pesquisas ao longo da vida.

Em seguida, o autor da carta refere-se a presença de seu tio em recitações públicas:

Memini quendam ex amicis, cum lector quaedam perperam pronuntiasset, revocasse et repeti coegisse; huic avunculum meum dixisse: 'Intellexeras nempe.' Cum ille adnuisset: 'Cur ergo revocabas? decem amplius versus hac tua interpellatione perdidimus.' Tanta erat parsimonia temporis. Surgebat aestate a cena luce, hieme intra primam noctis et tamquam aliqua lege cogente.

³ Orador e político romano, viveu entre 106 e 43 A.E.C. tendo nascido em Arpino e morrido no interior da península itálica, morto por ordens de Marco Antônio. Seguiu o Ecletismo como direcionamento filosófico e a escola rodiana de Retórica. Escreveu diversos de seus discursos jurídicos, obras de conteúdo ético e moral, religioso, legal e retórico, além de poemas já perdidos e uma grande quantidade de epístolas.

Lembro-me de um de seus amigos, quando um leitor pronunciava algo errado, começar a fazê-lo voltar e repetir, e meu tio dizer a ele: “entenderas [o que ele quis dizer], certamente...”, e o amigo acenava que sim, e meu tio retrucava “por que, então, fizeras ele voltar? Perdemos [o tempo de] mais de dez versos com tua interpelação”. Tamanha era a parcimônia de tempo!

A necessidade de aproveitar o tempo era tanta que não havia porquê corrigir algo que todos sabem ter sido um deslize, que todos entendem estar errado e conhecem o certo. Podemos também afirmar que Caio Plínio não tinha vontade, ou necessidade, de se afirmar em público através de correções a escravos, ele capta o erro, conhece o certo e não se importa, já que ele apreendeu a informação. Por conseguinte, o estudo não era somente individual e isolado, poderia também ser feito em grupos – as recitações públicas dificilmente sofriam tantas interrupções, pois havia um acordo tácito que permitisse ela começar e acabar, pelo menos conforme o próprio Plínio, o Jovem, narra em diversas outras cartas.

Em seguida, Caio Cecílio começa a narrar o cotidiano pormenorizado e o resultado prático,

Surgebat aestate a cena luce, hieme intra primam noctis et tamquam aliqua lege cogente. Haec inter medios labores urbisque fremitum; in secessu solum balinei tempus studiis eximebatur. Cum dico balinei, de interioribus loquor; nam dum destringitur tergiturque, audiebat aliquid aut dictabat. In itinere quasi solutus ceteris curis huic uni vacabat; ad latus notarius cum libro et pugillaribus, cuius manus hieme manicis muniebantur, ut ne caeli quidem asperitas ullum studii tempus eriperet; qua ex causa Romae quoque sella vehebatur. Repeto me correptum ab eo, cur ambularem: 'Poteris' inquit 'has horas non perdere'; nam perire omne tempus arbitrabatur, quod studiis non impenderetur. Hac intentione tot ista volumina peregit electorumque commentarios centum sexaginta mihi reliquit, opisthographos quidem et minutissimis scriptos; qua ratione multiplicatur hic numerus. Referebat ipse potuisse se, cum procuraret in Hispania, vendere hos commentarios Larcio Licino quadringentis milibus nummum; et tunc aliquanto pauciores erant.

No verão levantava-se da ceia ainda dia; no inverno na primeira hora de noite e [assim fazia] como se alguma lei o forçasse. Fazia estas coisas em meio aos trabalhos e à falação da cidade. Nas viagens, o único tempo separado dos estudos era o banho. Quando digo banho, falo sobre os mais íntimos, pois [até] enquanto era limpo e esfregado, ouvia ou ditava algo. No caminho, como se livre de outras preocupações, dedicava-se a isto apenas, ao lado tinha sempre um tomador de notas com papiro e tabuinhas de cera, cujas mãos eram cobertas com luvas no inverno, para que uma nevasca não impedisse algum tempo de estudo. Por isso também, era carregado numa cadeira quando em Roma. Relembro quando era agarrado por ele porque eu estava a andar por aí, ele dizia “não poderias perder estas horas!”, pois ele julgava perder-se todo tempo que não era gasto com estudos. Por este esforço terminou todos estes papiros e dentre os escolhidos, deixou-me cento e sessenta papiros, escritos de ambos os lados e com pequeníssimas letras, este número, [portanto], é multiplicado naquele cálculo [inicial]. O próprio relatava ele, quando tinha um cargo na administração na Hispânia, ter podido vender a Larcio Licino estes

comentários por quarenta mil moedas, e, então, eram em muito menor número!

Como de costume, o final do dia produtivo era marcado com a Ceia. Para Plínio, o Velho, aparentemente isso se dava entre 17 e 18 horas, horário que durante o verão ainda é sol, porém no inverno já é cair da noite. Depois disso, retirava-se a seus aposentos, talvez para estudar mais, sozinho, talvez para descansar, já que se levantava muito cedo, antes do nascer do sol. Se imaginarmos que o dia de Caio Plínio começava as 05 da manhã e terminava as 18 horas, são 13 horas produtivas por dia, das quais, segundo o relato, pelo menos 10 eram dedicadas ao estudo e a produção intelectual. Até mesmo o banho é tido como momento precioso e apto aos estudos, salvo quando tinha que lavar as partes íntimas – que seu sobrinho não nega ele parar de ouvir ou ditar algo, apenas silencia sobre o assunto.

Temos nesta passagem também uma informação importante: Plínio, o velho, consegue manter uma produção intelectual mesmo estando na cidade. Isto impressiona por dois motivos: primeiro, ele não precisa do ócio para escrever e estudar, sua vida política e profissional não é interrompida para que ele se dedique a estudar e produzir literatura⁴, fato que não era a prática comum dos romanos; segundo porque ele faz isso na cidade, enquanto desde o final da república, pouco se escreveu literariamente estando em Roma, inclusive a ideologia pregada pelos poetas augustanos, Sêneca, Fedro e outros tantos é de produção intelectual no campo⁵. Isso aproxima Caio Plínio daquele mesmo ideal apresentado por Catão, o velho, de séculos antes, que dizia o homem romano precisar, caso necessário, produzir sua literatura sem se afastar obrigatoriamente da vida comum de um patrício.

Ao final do excerto, Plínio, o Jovem, começa a falar sobre a influência de seu tio em sua vida. Fica claro que a participação na educação foi firme, chegando a interferir nas brincadeiras comuns de uma criança, forçando-o a um comportamento mais adulto. A preocupação com os estudos durante a infância reflete não uma preocupação pedagógica, mas um estilo de vida que o tio gostaria que o sobrinho tivesse, o qual podemos ver ao fim do parágrafo supracitado: escrever mais de 150 volumes, com letras pequenas e apertadas, frente e verso, o que dobra o tamanho das obras e com qualidade suficiente para serem muito valorizadas.

Do que temos notícia, apenas Cícero chega perto em variedade e em quantidade, se somados seus poemas, suas epístolas e as obras filosóficas já perdidas. Todavia, o arpinino é o

⁴ A ser entendido aqui Literatura, qualquer tipo de conteúdo escrito com viés público e com características justificadoras de um gênero.

⁵ Ambos pontos estão ligados ao ideal de *OTIVM CVM DIGNITATE*.

primeiro de sua família a trilhar o *Cursus Honorum*⁶ em Roma, bem como o primeiro a produzir literatura, seguido por seu irmão, Quinto, ainda que em pequena quantidade. Tirando o grande orador, Varrão também teria escrito muito, mas sem grandes inovações em alguns gêneros, os quais possivelmente apenas adaptou os gregos – como a Sátira Menipeia –, em outros produziu de forma limitada – não que escrevesse pouco, mas em menor quantidade se comparado a Cícero e Plínio, o velho, e fora mais longevo, chegando a quase 90 anos.

Ao final da carta, Plínio, o Jovem, retorna o diálogo direto com seu coenunciador,

Nonne videtur tibi recordanti, quantum legerit, quantum scripserit, nec in officiis ullis nec in amicitia principis fuisse, rursus, cum audis, quid studiis laboris impenderit, nec scripsisse satis nec legisse? Quid est enim quod non aut illae occupationes impedire aut haec instantia non possit efficere? Itaque soleo ridere, cum me quidam studiosum vocant, qui, si comparer illi, sum desidiosissimus. Ego autem tantum, quem partim publica partim amicorum officia distringunt? quis ex istis, qui tota vita litteris adsident, collatus illi non quasi somno et inertiae deditus, erubescat?

Acaso não te parece, quando tu te recordas quanto ele teria lido e escrito, ele não poder ter ocupado cargos públicos e ter-se ocupado da amizade do imperador? Por outro lado, quando ouves o quanto ele teria gasto com esforços a compor, ele não ter escrito ou lido o suficiente? Que motivo há para que aquelas ocupações não possam impedir estes esforços? Ou para que esta assiduidade [à escrita] não possa ele cumprir? E assim, costumo rir quando me chamam de estudioso, eu que se me comparar a ele, sou muito indolente! Eu, quem tanto os deveres públicos, quantos privados ocupam? Qual destes, que dedicam às letras toda sua vida, comparado a ele não se envergonhará, como se [fosse alguém] dedicado a dormir e não fazer nada?

A questão que se põe, então, é a vida dos intelectuais em Roma. Antes das Guerras Púnicas, a arte em Roma era limitada a exportação e imitação de padrões estrangeiros, normalmente produzidos por escravos. Os patrícios romanos se ocupavam de escrever manuais técnicos, registros históricos – que podem ou não ser considerados pertencentes ao gênero historiográfico –, poesia religiosa e alguns outros poucos. Depois de vencer Cartago, Roma começa a receber uma forte influência asiática e grega, mais do que já tinha, devido ao seu avanço territorial e de influência, além dos novos aliados político-militares. Então os filhos das famílias senatoriais começam a se debruçar sobre a escrita poética, a priori ainda com o verso saturnino, depois adaptando os versos gregos. E a partir século II A.E.C. a produção literária e retórica escrita começa a crescer rapidamente.

⁶ Cumprimento do dever cívico de participar das instituições militares, religiosas, jurídicas e políticas da República e do Império.

Contudo, não houve patrício romano, senador ou equestre, que não tenha se ausentado da agitação do Foro e da Casa Senatorial para que escrevesse. Começando pelo Círculo Dos Cipiões, do qual nenhum membro da família que deu o nome chegou a escrever obras relevantes, mas fomentaram poetas e filósofos, havendo uma distinção entre aqueles que trilham o *Cursus Honorum* e os que se dedicam à escrita. Isto depois se repetiria parcialmente durante o governo de Augusto, que usa Mecenas e Messala, seus braços políticos, para amplificar a literatura em seu tempo. Até mesmo os que eram da mesma geração de Plínio e se dedicaram à produção literária chegaram a se afastar da vida política ativa, como os poetas e filósofos do período de Nero, como Sêneca e Lucano.

Plínio, o Velho, seria até então o único exemplo do patrício perfeito para os tempos imperiais: fiel a seu imperador, com vida profissional e política ativas, ávido por conhecimento e por repassá-los às próximas gerações, não perdia tempo com absolutamente nada insignificante. Somamos a isso o respeito, demonstrado nas supracitadas epístolas à Tácito, que tinha para com os amigos, no caso, Pompônio. Serviu as legiões, também, não se afastando do espírito historicamente bélico dos romanos. Até mesmo o autor da epístola aqui analisada, seu sobrinho, que se coloca numa posição de grande prestígio social e intelectual, diz em nada poder se comparar a seu tio. De fato, não há nome que possa ser comparado a Caio Plínio Segundo.

E a epístola termina com as seguintes palavras,

Extendi epistolam, quamvis hoc solum, quod requirebas, scribere destinassem, quos libros reliquisset; confido tamen haec quoque tibi non minus grata quam ipsos libros futura, quae te non tantum ad legendos eos, verum etiam ad simile aliquid elaborandum possunt aemulationis stimulis excitare. Vale.

Prolonguei a carta, ainda que objetivasse apenas escrever isto que pediras, [informar] quantos livros ele teria deixado. Todavia, acredito que estas [palavras] te agradarão não menos que os livros em si, as quais podem te encorajar a não só os ler, mas a elaborar algo parecido, estimulado a tê-lo como exemplo. Adeus.

Vemos então que tanto é importante conhecer a obra do autor, quanto saber da vida do próprio autor. O relato da vida de Plínio, o Velho, é um convite a seu amigo Béblio Macro, e por ter escolhido publica-la, de todo romano que pudesse ler e comprar as cartas de Plínio, o Jovem, para estudar mais e escrever mais. Não há uma necessidade de ser tão focado em erudição, porém, tomar isto como exemplo, como padrão a ser buscado, ainda que não alcançado.

De certa forma, esta é uma estrutura parecida com as dos *exempla* de moral utilizados ao longo da República para incentivar determinados comportamentos, como Lucrecia, Múcio Cévola e Horácio Cócles. Ainda que não seja baseado em um personagem mitológicos dos tempos nos quais a moral romana estava acima de tudo e de todos, é provável que a epístola a Macro seja posterior a morte de Caio Plínio – o sobrinho diz em outras oportunidades, como a epístola 16 do livro primeiro, que erradamente se dá valor aos bons autores apenas depois de mortos –, e isto já o coloca em uma posição adequada para ser elevado a tão alto grau, como *exemplum* de patrício romano.

Plínio, o Jovem, busca não imortalizar as obras de seu tio por elas mesmas, falando da qualidade e de sua quantidade, mas através de uma imagem quase que utópica de um cidadão exemplar para seu tempo. A literatura não depende apenas de suas características intrínsecas, mas principalmente da autoridade prévia de seu compositor e é por esta razão que se dá a temática da epístola aqui exposta. O retrato de Plínio, o Velho, é único na história romana e independente de uma total veracidade, já que o objetivo não é a composição de uma biografia isenta, mas de estímulos à erudição e composição literária através do estabelecimento de um exemplo ulterior que simbolize a perfeição utópica de um cidadão romano.

REFERÊNCIAS

- CONTE, Gian Biagio. **Latin Literature: A History**. Trans. Joseph B. Solodow. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999.
- GIBSON, Roy K., MORELLO, Ruth. **Reading the Letters of Pliny the Younger**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- PEREIRA, M. H. da Rocha. **Estudos de História da Cultura Clássica**. Vol. 2. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkain, 2002.
- PLINE, Le Jeune. **Lettres**. Tome I, II e III. Texte établi, traduit e commenté par Hubert Zehnacker. Paris : Les Belles Lettres, 2009.
- PLINY, The Younger. **Complete Letters**. Translation and Notes By P.G. Walsh. New York: Oxford University Press, 2006.

Ad solos mares uel ad feminas pertinentia: **verbos com restrição de gênero em latim**

Prof. Dr. Lucas Consolin Dezotti
(UFPB)
lucascdz@gmail.com

RESUMO: Este trabalho resulta de uma pequena investigação lexicográfica, motivada por uma observação de Prisciano de Cesareia (fl. 500 d.C.) a respeito da restrição, inerente a alguns verbos, quanto ao gênero sexual do sujeito. Por meio da consulta parametrizada a um corpus digital de textos latinos, buscamos ocorrências que “fugissem à regra”, analisando prováveis efeitos de sentido provocados, e consultamos três dicionários latim-português procurando observar o tratamento dado a esses casos. Por fim, apresentamos considerações sobre a descrição lexical e possíveis implicações no trabalho de tradução.

PALAVRAS-CHAVE: latim; lexicografia; Prisciano; futuo; nubo.

Desde os primeiros registros, a categoria gramatical de gênero suscitou o interesse dos letrados antigos.¹ Seja por suas regularidades, seja por suas “anomalias”, podemos observar diversos testemunhos de debates a esse respeito, e a importância do tema para os gramáticos pode ser medida pela quantidade de “páginas” dedicadas a descrever tanto o gênero-padrão de certos nomes (em seu uso mais frequente) quanto os usos alternativos encontrados nos poetas, cujas implicações semânticas por vezes se mostram essenciais para a produção de sentido.²

Não por acaso, o ponto de partida desta pesquisa é uma observação gramatical antiga, e seu resultado primeiro foi encontrar justamente usos poéticos em que a manipulação da categoria de gênero é determinante dos efeitos de sentido do texto.

Começo pela observação inicial, encontrada três vezes em Prisciano – e apenas nele:

É bom saber que há alguns verbos cujo significado é pertinente só a machos ou só a fêmeas. A machos como *futuo*, cujo particípio *futuens* também só é pertinente a machos, pois ninguém diz *haec futuens*, a não ser de modo figurado, nos nomes epicenos dos animais, como ‘a águia *futuens*’, em que, embora seja proferido no feminino, entendemos que é o macho. A mesma

¹ O primeiro registro se encontra em Aristóteles (*Retórica* 1407b.8–9), que menciona uma distinção anterior, feita por Protágoras (cf. NEVES, 1987, p.179).

² Anthony Corbeill (2015, p.22) contabiliza setenta páginas na edição moderna do tratado de Nônio Marcelo, trinta na edição Keil das *Institutiones* de Prisciano e incríveis 130 páginas no *Formenlehre der lateinischen Sprache* (1902), de Friedrich Neue e C. Wagener; sua análise do poema 6 de Catulo, evidencia que o sentido do poema se constrói sobre correlações, por vezes contraditórias, entre gênero gramatical e sexual (cf. CORBEILL, 2015, pp.95-99). Também Aulo Gélío, entre as dezenas de crônicas sobre discussões gramaticais, apresenta em suas *Noites Áticas* duas especificamente sobre gênero (cf. 4.1 e 15.9).

coisa no feminino: um homem não diz *nubo*, a não ser que renegue seu sexo e fale como se fosse mulher. Logo, *nubens* também se aplica mais propriamente à fêmea, embora possamos concordar com o gênero masculino de modo figurado, se eu disser: ‘é grande o fogo que *nubit* comigo’, dizendo fogo em vez de amada.³

Todo particípio presente é de três gêneros e termina em duas consoantes, n e s. Mesmo que alguns verbos sejam naturalmente pertinentes apenas aos machos, como *futuo*, *deuiringino*, ou apenas a fêmeas, como *futuor*, *nubo*, *deuiringinor*, ainda assim podemos transferir para o outro sexo, quer de modo figurado, quer por gozação, quer por epicenos, como se eu disser: ‘uma boa alma a que *deuiringinavit* essa moça’, ou então ‘um bom espírito o que *nupsit* com aquele marido’.⁴

Que não nos perturbe a existência de certos verbos que sejam naturalmente pertinentes aos machos ou às fêmeas, que pareçam exigir que os particípios sejam só masculinos ou só femininos, como *futuo*, *nubo*, *futuens*, *nubens* (sendo o primeiro pertinente só aos machos, o segundo só às fêmeas), mas atentemos para o seguinte: que até aqui a natureza própria do verbo e do particípio é ser comum de três gêneros, já que, seja em razão de um vitupério, seja de modo figurado, é possível empregar o verbo ou o particípio junto a um macho ou uma fêmea e fazer o contrário, por exemplo: ‘uma boa alma *futuit* aquela mulher’ em vez de ‘um homem de boa alma’. [...] Também posso dizer “meu amigo *nubit*” para vituperar, como faz Juvenal, e ‘homem *nuptus*’; ou então, de modo figurado, ‘o bom espírito da mulher *nubit* comigo’ ou está *nuptus*.⁵

Os três testemunhos são similares e complementares. Sua motivação provém do fato de que, via de regra, a forma nominativa dos particípios presentes (-ns) serve para os três gêneros; porém, como o significado do particípio está ligado à sua “parte” verbal, alguns particípios podem herdar de seus verbos de origem restrições nesse sentido. Ainda assim, há modos de contrariar a restrição por meio de linguagem figurada, tanto por necessidade (nomes epicenos) quanto por ornato (uso metafórico ou metonímico), com a finalidade seja de tirar sarro (*per irrisionem*), seja de vituperar (*vituperationis causa*).

³ Prisciano, *Partitiones* 67.1–10: sciendum tamen quod sunt quaedam uerba quorum significatio ad solos mares uel ad solas feminas pertinet; ad mares ut futuo cuius participium quoque ad mares solos pertinet, futuens; nemo enim dicit haec futuens nisi figurate in epicoenis nominibus animalium ut haec aquila futuens quod, quamuis femininum proferamus, tamen marem intellegimus. sic etiam in feminino: nubo uir non dicit nisi si abneget sexum et quasi femina loquatur. ergo nubens quoque proprie de femina dicitur, nisi quod possumus figurate masculinis quoque generibus talia adiungere si dicam: magnus est ignis nubens mihi, ignis pro amata dicens.

⁴ Prisciano, *Partitiones* 88.14–20: omnia enim participia praesentia trium generum sunt et in duas desinunt consonantes, n et s. nam etsi naturaliter quaedam uerba ad solos pertinent mares ut futuo deuiringino, uel ad feminas ut futuor nubo deuiringinor, possumus tamen haec in alterum sexum transferre uel figurate uel per irrisionem uel per epicoena, ut si dicam: bona anima est quae istam uirginem deuiringinavit, uel bonus animus est qui illi marito nupsit.

⁵ Prisciano, *Institutiones* 556.10–25: nec nos moueat, quod sunt quaedam uerba, quae naturaliter ad mares pertinent uel ad feminas, quae uidentur exigere, ut participia uel masculina sint solum uel feminina, ut futuo, nubo, futuens, nubens (nam illud ad mares, hoc ad feminas pertinet solum), sed illud attendamus, quod adeo natura ipsius uerbi et participii communis est trium generum, quod siue uituperationis causa siue figurate licet maribus aptum uerbum uel participium feminis quoque adiungere et contra facere, utputa bona anima futuit illam feminam pro bonae animae uir. [...] et contra uituperationis causa possum dicere, ut Iuuenalis in I: «nubit amicus», et nuptus uir, et figurate bonus mulieris animus nubit mihi et nuptus est mihi.

Nossa pesquisa se desenvolveu na direção de verificar a procedência dessa informação por meio de um levantamento quase exaustivo das ocorrências dos verbos *futuere* e *nubere* no conjunto de textos latinos remanescentes da Antiguidade, digitalizados e reunidos nos *Classical Latin Texts* por The Packard Humanities Institute. Como ferramenta de pesquisa utilizamos o aplicativo Diogénes (HESLIN, 2007), que permite o uso de expressões regulares (Perl) para a pesquisa integrada de todas as formas de um mesmo termo.⁶

A pesquisa pelas formas de *futuere* encontrou ao todo 74 ocorrências, assim distribuídas: sete em Catulo; uma nos Sermones de Horácio; seis na Priapea; cinquenta e nove em Marcial; uma em Suetônio (citando versos populares). Não surpreende que estejam apenas em obras de gênero baixo, dada a vulgaridade do termo. A maior parte delas segue a regra: as formas ativas têm sujeito do sexo masculino e complemento acusativo do sexo feminino; as passivas, sujeito do sexo feminino. São exceções três ocorrências de formas ativas com sujeito do sexo feminino, todas em Marcial (as traduções são sempre nossas):

(1) Marcial 1.90.5-6

Esse uidebaris, fateor, Lucretia nobis:
at tu, pro facinus, Bassa, *fututor* eras.

Confesso que pensei que você fosse uma Lucrecia,
mas Bassa – que desgraça! –, você era o *comedor*.

(2) Marcial 7.70.1-2

Ipsarum tribadum tribas, Philaeni,
recte, quam *futuis*, vocas amicam.

Maior lésbica de todas, você, Filene, está certa
em chamar de namorada aquela que você *come*.

Nos dois casos, a personagem em questão é caracterizada como lésbica: no primeiro, a exclusiva companhia de mulheres fez o narrador pensar que Bassa fosse casta (“uma Lucrecia”), mas descobre que ela era a parceira sexual (ativa) de todas elas (*fututor*); no segundo, Filene é “a lésbicas das lésbicas”, sendo alvo de outros dois epigramas de Marcial, todos caracterizando seu aspecto e comportamento masculinizado (cf. 2.33, 7.67).

(3) Marcial 11.7.13-14

Quanto tu melius quotiens placet ire fututum
quae verum mavis dicere, Paula, viro!

⁶ A expressão “futu(a|e|i|o|u|t)” encontra todas as ocorrências das formas conjugadas do verbo *futuere* e das formas declinadas de seus derivados (*futuens*, *futuendum*, *fututus*, *fututum*, *fututor*, *fututio*, *fututrix*). Mais complexa, a expressão “nu(b(a[mstn])e(b[t]mus|n|r)|i(t[mus])o|u)|ps|bs|pt(u[sm])i|os|orum|is|a|a[mse]|arum)” encontra a maior parte das ocorrências do verbo *nubere* (excluímos propositalmente as formas *nubis* e *nubes*, homógrafas de casos de “nuvem”, bem como as formas do derivado *nuptia*).

Muito melhor faz você, Paula, que conta a verdade
ao marido toda vez que vai *foder*!

Aqui o sujeito da perífrase ativa *ire fututum* é do sexo feminino, e nada no poema sugere que ela seja lésbica (cf. “ad moechum ire”, v.1), mas sim uma mulher que apresenta comportamento sexual ativo, porque toma a iniciativa de trair o marido tantas vezes.

As três ocorrências constituem exemplos do que Prisciano entende como uso metafórico, isto é, a palavra transferida de seu referente próprio para outro não próprio⁷: o emprego da forma masculina *fututor*, visto em (1), aponta para uma impropriedade não apenas de significado, mas sobretudo de gênero gramatical.⁸

Em suma, o verbo “pertence” naturalmente ao mundo masculino, ou até se refere especificamente à atividade do órgão sexual masculino, donde a “impropriedade” de ser predicado de uma mulher e, conseqüentemente, o efeito de sentido produzido pela metáfora, que explora do verbo um caráter comportamental talvez típico, mas certamente não exclusivo do homem. Quanto à finalidade, a própria motivação do epigrama de Marcial, ligada em grande medida às festividades saturnais, apontam para a espécie *per irrisionem*.⁹

A pesquisa pelas formas de *nubere* resultaram 840 ocorrências, em diversos autores. A maior parte constata o padrão, com sujeito do sexo feminino e complemento dativo do sexo masculino. O sentido mais comum e conhecido refere-se ao processo social em que uma mulher se torna casada; nesse sentido, opõe-se ao verbo *ducere* [sc. *domum*], que designa a ação-processo levada a cabo pelo homem. Três exemplos evidenciam essa correlação:

(4) Terêncio, *Phormio* 125–6
lex est ut orbae, qui sint generis proxumi, iis *nubant*, et illos *ducere* eadem
haec lex iubet.

Diz a lei que as órfãs *se casem* com seus parentes mais próximos, e que eles *se casem* com elas.

(5) Marcial 10.8
nubere Paula cupit nobis, ego *ducere* Paulam
nolo: anus est; uellem, si magis esset anus.

⁷ Cf. “rerum verborumque translatio”, Donato 667.6; “alterum sexum transferre”, Prisciano, *Partitiones* 88.18.

⁸ Poderíamos esperar a palavra *fututrix*, termo que também ocorre em Marcial, embora apenas se referindo a partes do corpo de homens em função análoga à do órgão sexual masculino (*manus* 11.22, *lingua* 11.61).

⁹ As Saturnais podem ser definidas como “rituais de inversão”: inversão sexual, inversão social, inversão da linguagem, “em que se deturpa o sentido das palavras para provocar o riso, complemento indispensável desses rituais” (MINOIS, 2003, p.97). Segundo Alexandre Agnolon (2015, p.36), “o contexto saturnino, ocasião e pano de fundo dos poemas, ‘neutraliza’, por assim dizer, a tônica vituperiosa pela qual o poeta epigramático é amiúde conhecido”.

Paula quer *casar* comigo. Eu, *casar* com ela?
Não quero: ela é velha; só se fosse mais velha...

(6) Flávio Caper, *Orthographia* 7.103.14

uir *ducit*, mulier *nubit*, quia pallio flammeo obnubit caput suum genasque.

O homem *se casa*, a mulher *se casa*, porque cobre a cabeça e as faces com o véu cor de fogo.

Não tão comum, mas ainda coerente com a regra do gênero, é o verbo *nubere* ser usado para se referir especificamente ao componente sexual do casamento: é nesse sentido que se opõe a *futuere*. Os quatro exemplos a seguir devem bastar:

(7) Plauto, *Cistellaria* 43

haec quidem ecastor cottidie uiro *nubit*: *nupsitque* hodie, *nubet* mox noctu; nunquam ego hanc uiduam cubare siui.

É o que ela faz! todo dia se *casa* com um homem; já *casou* hoje, à noite *casará* de novo... eu jamais permiti que ela dormisse sozinha.

(8) Catulo 70

Nulli se dicit mulier mea *nubere* malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.

Minha mulher diz que não *se deita* com ninguém além de mim, nem se o próprio Júpiter pedir.

(9) Marcial 6.7.5

Quae *nubit* totiens non *nubit*: adultera lege est.

Quem *se casa* tantas vezes não *se casa*: pela lei é uma adúltera.

O primeiro exemplo, tirado de Plauto, traz a fala da alcoviteira a respeito de uma meretriz, o que torna mais evidente a particularização do sentido sexual de *nubere*. O mesmo é sugerido nos demais pela indicação da quantidade e variedade de “maridos” ou, melhor dizendo, de parceiros sexuais.

É justamente essa relação consecutiva entre casar e fazer sexo que é explorada na primeira das sete ocorrências encontradas do verbo *nubere* predicando um sujeito do sexo masculino. Trata-se de um escravo que passa boa parte da peça de Plauto vestido de mulher:

(10) Plauto, *Casina* 1011

Duobus *nupsi*, neuter fecit quod nouae nuptae solet.

Me casei com dois, mas nenhum fez o que se faz com as recém-casadas.

A capacidade de provocar o riso ainda hoje aponta para a eficácia do emprego do tropo *per irrisionem* (aqui possivelmente um exemplo de *perífrase*).¹⁰ Outras duas ocorrências constam de Marcial, cada qual fazendo graça com um dos sentidos do verbo:

(11) Marcial 8.12

Vxorem quare locupletem *ducere* nolim,
quaeritis? Vxori *nubere* nolo meae.
Inferior matrona suo sit, Prisce, marito:
non aliter fiunt femina virque pares.

Por que eu não quero *me casar* com mulher rica?
É que não quero *ser a mulher* da relação.
Que a matrona esteja embaixo do marido, Prisco:
só assim mulher e homem são iguais.

(12) Marcial 12.42

Barbatus rigido *nupsit* Callistratus Afro,
hac qua lege viro *nubere* virgo solet.
Praeluxere faces, velarunt flammea vultus,
nec tua defuerunt verba, Talasse, tibi.
Dos etiam dicta est. Nondum tibi, Roma, videtur
hoc satis? expectas numquid ut et pariat?

Calístrato, o barbudo, *se casou* com Africano, o durão,
pela lei com que uma virgem *se casa* com um homem:
tochas alumando, véus encobrindo o rosto,
sem falar nas tuas palavras, Talasso, de “felicidades”.
Até o dote foi mencionado! Não acha que já chega,
Roma, ou vai esperar que ele engravide?

Esse último poema traz à tona uma questão até hoje problemática para a sociedade. E, se em Marcial devemos desconfiar de toda aparência de seriedade de seus epigramas, o mesmo não se pode dizer de Juvenal, cuja veia ácida também incidiu contra a união entre dois homens. A passagem que nos interessa é justamente aquela mencionada por Prisciano como exemplo de emprego para vituperar (*vituperationis causa*):

(13) Juvenal 2.129–40

traditur ecce uiro clarus genere atque opibus uir,
nec galeam quassas nec terram cuspide pulsas
nec quereris patri. uade ergo et cede seueri

¹⁰ Tropo é “a expressão transferida do sentido próprio para um sentido não próprio, por ornamento ou necessidade (“tropus est dictio translata a propria significatione ad non propriam similitudinem ornatus necessitatisue causa”, Donato 667.1–2). Perífrase é “um circumlóquio que se faz ou para destacar o que é belo ou para evitar o que é feio” (“periphrasis est circumlocutio, quae fit aut ornandae rei causa, quae pulchra est, aut uitandae, quae turpis est”, Donato 670.2–3).

iugeribus campi, quem negligis. ‘officium cras primo sole mihi peragendum in ualle Quirini.’ quae causa officii? ‘quid quaeris? *nubit* amicus nec multos adhibet.’ liceat modo uiuere, fient, fient ista palam, cupient et in acta referri. interea tormentum ingens nubentibus haeret quod nequeant parere et partu retinere maritos. sed melius, quod nil animis in corpora iuris natura indulget: steriles moriuntur...

Eis que um homem rico e bem nascido se apaixona por outro homem e você, Marte, não liga nem se queixa com o pai. Se é assim, pode ir embora, solta as rédeas desse campo tão severo que desprezas! “Tenho um compromisso no vale de Quirino amanhã cedo.” E qual é? “Quer saber? Meu amigo *vai casar de véu e grinalda*, para poucos convidados.” Se deixar, logo logo vão se unir publicamente e querer registro em cartório. Porém essas noivinhas sofrem de um grande mal: não sabem engravidar e, por isso, os maridos não conservam. Que bom que a natureza não deixa que sempre a alma no corpo mande e controle: todas vão morrer estéreis.

Há quem aponte essa menção a uma cerimônia pública de casamento entre homens como referência ao recente casamento de Nero com um certo menino chamado Esporo, realizado com todos os procedimentos legais, relatado por Suetônio.¹¹

Diante dessas evidências, a segunda etapa da pesquisa consistiu em observar se e como os usos e variações desses verbos são tratados pelos dicionários latim-português normalmente disponíveis aos estudantes, a saber: o de Saraiva (1881), o de Torrinha (1939) e o de Ernesto Faria (1962).

Encontramos para *futuere*:

SARAIVA (1881, p.515): “rem veneream exercere (CAT. MART.)”
TORRINHA (1939): não há registro.
FARIA (1962, p.419): “ter relações com uma mulher (CATUL. 97, 9)”

Encontramos para *nubere*:

SARAIVA (1881, p.790): “§ Casar-se (a mulher; propriamente cobrir-se com o véu de noiva, chamado *flammeum*). § MART. Casar-se (com respeito a um homem exercendo a pederastia). § PLAUT. Dormir com o marido, exercer o ato conjugal.”

TORRINHA (1939, p.562): “Casar-se (falando da mulher). Obs.: na língua vulgar, no latim da decadência e por irrisão, também se emprega falando

¹¹ Suetônio, *Nero* 28; cf. BALASCH, 1991, p.108.

do homem.”

FARIA (1962, p.653): “Casar-se (com referência à mulher). Obs.: na língua vulgar ou na decadência, e por irrisão, também se emprega esse verbo tratando-se do homem.”

Diferente do português, em que o verbo *casar*, particularmente na forma pronominal, “constrói-se com argumentos da mesma subclasse [nome humano] que desempenham, portanto, os mesmos papéis e ... por isso é indiferente que estejam nas funções de sujeito ou complemento preposicionado” (BORBA, 1991, p.xii), em latim, como vimos, há verbos distintos para se referir ao papel de cada um no casamento e/ou na relação sexual. Nisso os dicionários observados parecem acertar. Porém, se considerarmos o que diz Borba (1991, p.ix) – que

uma descrição que tencione determinar as propriedades sintatico-semânticas do verbo tem que tomá-lo como ponto de partida da estruturação da frase, ou seja, como o núcleo do predicado (P) em torno do qual os demais componentes (participantes ou argumentos = A) se arranjam em diferentes graus de coesão e dependência. ... Admitindo-se que toda oração se estrutura em dois níveis – um, subjacente, onde se estabelecem relações semânticas básicas e/ou restrições de co-ocorrência, e outro, superficial, onde se estabelece a combinatória mórfica e se ultima o conteúdo comunicado – então uma descrição completa começa pelo nível mais baixo para atingir o mais alto. ... As relações subjacentes, obrigatoriamente implicadas no nível superficial, distinguem-se das que só atual nesse nível e que, sendo opcionais, não caracterizam um verbo ou uma classe deles.

– compreendemos que, do ponto de vista linguístico, a característica principal de *futuere* e *nubere* não está no preenchimento do sujeito, mas do complemento. Os exemplos levantados parecem demonstrar que *futuere* não implica necessariamente um sujeito masculino, e sim o complemento feminino. O mesmo para *nubere*, que não define exatamente o sexo do sujeito, mas quase sempre o do complemento, masculino.¹² Assim considerados, a única definição adequada é a de *futuere* por Ernesto Faria; para *nubere*, todos baseiam suas definições na qualidade do sujeito.

É claro que, do ponto de vista social, há um padrão altamente significativo: o sujeito de *futuere* desempenha um “papel masculino” na relação sexual, assim como o sujeito de *nubere* participa do casamento no “papel da noiva”. Certamente é nesse sentido que se coloca a afirmação de Prisciano, de que cada verbo “pertence” a um dos sexos. Porém, é justamente por ser um padrão social – e não uma restrição linguística, pois são do nível da superfície – que tais verbos são passíveis se explorar discursivamente, permitindo que se criem efeitos de

¹² Quase sempre porque Marcial 8.12 traz, como o complemento dativo, *uxori*, caso extremo do tipo de subversão discursiva que estamos observando (cf. exemplo 11, acima).

sentido a partir de uma consciente subversão. Como diz Fiorin (1996, p.15):

O discurso, embora obedeça às coerções da estrutura, é da ordem do acontecimento, isto é, da História. [Consequentemente], o discurso é o lugar das instabilidades, é onde se criam efeitos de sentido com a infringência ordenada às leis do sistema.

Para o tradutor, consideramos que esse conhecimento se mostra imprescindível, podendo servir de guia para a interpretação e a busca de soluções convenientes com o texto-fonte, sem restringir-se ao dito “sentido primeiro” da palavra, em geral tomada isoladamente. No caso de *future*, considerar que é um verbo de baixo calão e tipicamente masculino nos fez pensar no verbo *comer* em português, que traz mais ou menos o mesmo uso (incluindo o uso com sujeito feminino, em tempos afirmativos de igualdade de gênero). Já *nubere* exige soluções mais complexas, pois os diferentes aspectos implicados pedem um tratamento adequado. Como vimos, o verbo *casar* fica bem em (4), (5) e (6), apesar de que, nesse último, a explicação etimológica perca o sentido; os exemplos (7), (9) e (10) conciliam o sentido de *casar* com o de *fazer sexo* de modo claro, mas em (8) é preciso explicitar, pois trata justamente de uma promessa de fidelidade conjugal. Quanto às ocorrências com sujeito masculino, em (12) o poema mesmo explica não só que o complemento é outro homem, mas também que trata-se de um ritual de casamento; em (13), porém, a tradução perderia todo o valor se fizesse corresponder “*nubit amicus*” por “meu amigo se casa”; em latim é muito claro que ali se diz “meu amigo se casa com um homem” ou, como fizemos, “meu amigo se casa de véu e grinalda”, para ressaltar sua posição de mulher na relação. Daí nossa escolha tradutória para o exemplo extremo de Marcial (11), que explora simultaneamente os aspectos social e sexual do verbo: seguindo o primeiro, “*uxori nubere nolo*” corresponde a “não quero ser a mulher da relação”; mas, se alguém quisesse enfatizar o segundo aspecto, poderia dizer “não quero ficar de quatro para ela”. Salvo melhor juízo, ambas me parecem preservar um pouco da graça que o epigrama devia conter.

É claro que são questões abertas, que não temos a intenção de definir. Pensamos apenas que o tradutor não pode ignorar essa riqueza de relações vocabulares, que muitas vezes exige pesquisas especializadas.¹³ Além disso, o interesse atual dos linguistas pelo que há de complexo, instável e diverso na linguagem pode apontar para uma revalorização dos gramáticos antigos em uma de suas características principais: de que muito do seu esforço de descrição e

¹³ No caso específico do vocabulário sexual latino, uma obra indispensável é o estudo de J. N. Adams (ADAMS, 1982).

normalização linguística foi feito sem ignorar a prática real da língua ou, se me permitem, sem ignorar o uso discursivo da língua pelos autores.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, James Noel. **The Latin sexual vocabulary**. London: Duckworth, 1982.
- AGNOLON, Alexandre. Saturno e Marcial ou o riso epigramático nas saturnais romanas. **XX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos: Caderno de programação e resumos**. Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto, 2015. p.36.
- BALASCH, Manuel. **Juvenal – Pérsio: Sátiras**. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- BORBA, Francisco da Silva (Coord.). **Dicionário gramatical de verbos**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- CORBEILL, Anthony. **Sexing the world: grammatical gender and biological sex in ancient Rome**. New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- DONATO. **Ars maior**. Edição de Louis Holtz. Paris: CNRS, 1981. Disponível em: <<http://kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/text.jsp?topic=de%20uitiis%20et%20uirtutibus%20oratio nis&ref=653,1-674,10%20H>>. Acesso em: 29.jul.2016.
- FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6. ed. Rio de Janeiro: FAE, 1984.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.
- HESLIN, Peter. **Diogenes software**. Version 3.2.0, 2007. Disponível em: <<https://community.dur.ac.uk/p.j.heslin/Software/Diogenes/download.php>>. Acesso em: 29.jul.2016.
- MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- NEVES, Maria Helena de Moura. **A vertente grega da gramática tradicional**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- PRISCIANI. **Institutionum grammaticarum libri XVIII**. Edição de M. Hertz. Hildesheim: Georg Olms, 1961. Disponível em: <<http://kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/text.jsp?topic=de%20participio&ref=2,548,1-574,19>>. Acesso em: 29.jul.2016.
- PRISCIANI. **Partitiones duodecim uersuum Aeneidos principalium**. Edição de M. Passalacqua. Roma, 1999. Disponível em: <<http://kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/text.jsp?topic=interpretationes%20grammaticae&ref=45,4-128,24%20P>>. Acesso em: 29.jul.2016.
- SARAIVA, Francisco Rodrigues dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. 7. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1881.
- THE PACKARD HUMANITIES INSTITUTE. **Classical Latin Texts**. Version 5.3. CD-ROM.

Dramaturgia, história e recepção: Plauto, Shakespeare e Gonçalves Dias.

Nívia Maria Messias Ribeiro
(Letras – UEA)

niviamribeiro@hotmail.com

Prof. Dr. Weberson Fernandes Grizoste (Or.)

Prof.^a Dr.^a Patrícia Christina dos Reis (Or.)

RESUMO: Este trabalho procura sob a luz da Estética da Recepção de Jauss (1979), elementos que levam o ser humano à alienação e à perda da razão nas obras literárias dramáticas: *O Gorgulho*, de Plauto, *Otelo* de Shakespeare e *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. Durante os estudos, constatou-se que as narrativas dos *Ludi Romani*, dos Bretões e dos Românticos dialogam-se entre si. Nietzsche (*apud* Braga, 2011) nos ajuda a analisar a loucura do homem pela teoria polêmica religiosa, porque faz referência à arte que durante muito tempo foi renegada ao ocidente.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; História; Recepção; Tragédia; Comédia.

Esta pesquisa pretende relacionar dinamicamente através da Estética da Recepção, obras de três dramaturgos distintos, abarcados de características marcantes do período literário e nacional que inspiraram estes três grandes autores, bem como: Plauto do período Clássico Arcaico com o drama o *Truculento*, Shakespeare Renascentista Inglês com *Otelo, o mouro de Veneza* e Gonçalves Dias do Romantismo brasileiro com *Leonor de Mendonça*.

Conhecer os contextos históricos das obras dos autores supracitados, o conceito do que vem a ser Dramaturgia e entender sobre o elemento literário “Estética da Recepção”, é o que torna relevante esta pesquisa. A teoria alemã *A literatura e o leitor*, de Jauss (1979) nos ajudará a compreender de que forma os autores influenciaram-se uns com os outros. Vamos discutir alguns elementos da condição humana, que se relacionam entre os dramas analisados, ancorados na teoria polêmica de Nietzsche. O referido trabalho busca principalmente os pontos de contato da história e dramaturgia nas obras destes autores.

Portanto, cada autor tem sua própria identidade, mas para a fruição de suas ideias, eles buscaram precedentes como base e se tornaram leitores constantes, conhecendo profundamente a narrativa do discurso de seus influenciadores e assim surgiram às inovações criadoras das artes cômicas e dramáticas, é o que vamos degustar no decorrer deste trabalho.

1. DRAMATURGIA

Sabe-se que o drama difere muito do romance. “O diálogo teatral distingue-se nitidamente do diálogo literário usado na novela” (MURTA, 1941, p. 229). Porque são elaborados com outras técnicas. Embora, Walter Besant (2015, p. 38) ao conceituar o romance “vê o monumento todo tirado da estrutura do teatro”. Murta considerou que a dramaturgia em forma de texto é literatura, mas ao ser interpretada no palco torna-se uma das belas artes. Grizoste (2015, p. 165) “vê o romance e o cinema nas origens do teatro: o cinema da parte essencialmente representativa, o romance das escrituras”. A teledramaturgia é transmitida pela televisão, a qual o leitor torna-se o telespectador e aborda temas que estão inseridos no cotidiano de uma sociedade, causando discussões e até transformando a consciência do ser humano de forma coletiva, esta pode ter resultados positivos ou negativos.

A tragicomédia revela tudo o que rodeia a cultura de uma sociedade, trabalha como se abrisse uma cortina do maravilhoso e mostrasse tudo o que acontece por trás do contexto histórico. Entrega ao público e espera que as pessoas tirem suas próprias conclusões daquilo que foi apresentado. “Para o autor dramático não se improvisa, pode em muitos casos prescindir do estudo; mas o que lhe é absolutamente primordial é a penetração psicológica, ou seja, a vocação” (MURTA, 1941, p. 228). Contudo, o conhecimento pessoal histórico conta muito para o tipo de forma que o artista utiliza, mas não é fundamental, como afirma o alemão Jauss (2001[1979], p. 68):

a arte do discurso de tal modo pode “fazer aparecer o inacreditável e o desconhecido ante os olhos do crente” que nele chega a implantar uma outra crença; ela pode influir a muitos nos processos judiciais, “mesmo se ela não corresponde à verdade”; pode influenciar a alma como um veneno ao corpo e enfeitiçar o ouvinte para um bom objetivo, quanto conduzi-lo para o mal.

Jauss, de certa forma, desvaloriza o contexto histórico em detrimento do sucesso das leituras realizadas pelo autor. Dessa forma, o teórico vem valorizar cada vez mais, o conhecimento empírico do leitor, do efeito em que as narrativas causam conforme a cultura do outro e ao mesmo tempo, recebe e se adapta ao olhar do outro, traz para si a seu modo e as transforma na sua própria realidade. Não constrói algo propriamente novo, mas adapta a sua produção.

Outros estudiosos “ficavam confinados apenas nos dados históricos e na sociologia da comunicação literária” (JAUSS, 2001 [1979], p. 11). Como já citamos anteriormente, os autores dramáticos utilizam outras técnicas de produção e apresentação, por serem obras apresentadas em cenário. O que há no palco é uma série de responsabilidades nos bastidores. Eles apresentam

suas próprias fruições. São produções feitas para o público, que vão se transformando e revelando a cada apresentação. Mas o que é fundamental, é que não transforma o sentido primitivo. A ideia principal, a que está escrita no drama não muda.

As representações elaboradas para o teatro antigo são diferentes dos dias atuais, porque foram elaborados com outras técnicas, Pereira (1989, p. 72-75) nos mostra a estrutura de um teatro clássico, veja algumas:

O cenário era geralmente formado por um altar e três portas, que seguiam uma rígida convenção herdada do teatro grego: a esquerda conduzia ao porto ou ao campo, a da direita à cidade e a do centro ao interior da casa. Uma série de funcionários velava pelo espetáculo. Assim, o empresário (*dominus gregis*) tinha actores (*histriones, cantores*), que constituíam a *caterva* ou a *grex*, o *choragus*, responsável pelo guarda-roupa e pelos ornamentos. Um pregoeiro tinha a missão de impor silêncio para começar o espetáculo, um *dissignator* fazia as vezes do moderno arrumador e os *conquistores* mantinham a ordem. Nem a *claque* faltava, a avaliar pelas jocosas alusões de Plauto no prólogo do Anfitrião (67-68).

O *dominus gregis* era o dono do teatro, é como o diretor de hoje. Era ele quem decidia tudo. A *claque* eram pessoas contratadas para aplaudir mesmo que não tivesse graça ou sentido, assim como em algumas referências de Anfitrião, principalmente quando se tratava de comédia, a especialidade de Plauto.

Heliadora (2008, p. 11) faz uma visão do Renascimento especificamente sobre o Teatro, “nesse período contava com uma estrutura mais moderna e meritocracia amparada por Elisabeth, e propiciou à imitação, dentro dos limites de cada um, dos hábitos da corte”. A mesma descreve uma estrutura totalmente moderna do teatro clássico.

Ha muito tempo os estudiosos procuram por informações sobre as obras dos escritores antigos. Na pesquisa sobre a *História da Literatura como Provocação a teoria Literária* (1967), Jauss discute sobre o abismo que se formou entre a Literatura e a História. “Durante o método marxista e o formalista, não se compreende o caráter estético”. Os leitores e críticos ficaram numa situação extremamente limitada por não poderem expressar em suas narrativas, qualquer coisa a respeito de sua cultura, crença ou costumes.

No Brasil, mesmo com os conflitos internos de complexos de inferioridade e fugindo de sua própria identidade, por causa das influências europeias, o dramaturgo Gonçalves Dias conseguiu deixar para nós, a sua marca no gênero literário dramático. No indianismo, “Gonçalves Dias segue o exemplo, cantando a fundação de uma nova nação; porém a partir de uma vertente totalmente diferente, sua premissa é a da visão dos povos derrotados” (GRIZOSTE, 2009, p.24).

Afirma-se que o drama é uma modalidade que se usa para expressar sofrimento ou aflição. No sentido figurado é uma forma de apresentar o comportamento de alguém que encena um comportamento contrário do que realmente está querendo mostrar, os autores se apropriavam de muitas atitudes que se praticavam no dia a dia das pessoas e entregavam ao palco para o julgamento expectador diante das cenas criadas.

1.1 OS LUDI ROMANI

O princípio do teatro romano é um tanto obscuro, o primeiro que quis dar uma versão dos primórdios desta arte em Roma foi Tito Lívio, cujo texto, nas palavras de Pereira (1989 *apud* GRIZOSTE, 2014, p. 3-4). “anda arredada a clareza”. Porque para muitos estudiosos não são claras as origens do teatro em Roma, para alguns é como andar num labirinto. Eduard (*apud* PEREIRA, [1989], p. 39) confirma os fatos que implicam no entendimento da origem do teatro.

As origens do teatro romano, contudo, parecem conferir com os jogos cênicos realizados em 364 a. C. Desde muito cedo a helenização se verifica, e com tal profundidade que o que entendemos por Cultura Romana não mais pode desligar daquele fenômeno – embora tenha de se reconhecer que, mais do que de imitação, se deve falar de assimilação criadora.

O interesse pelo estudo grego é bastante remoto, nos parece que tem mais a ser falado do teatro grego que do teatro romano, então os dois se fundem para nos fazer compreender melhor a história da dramaturgia neste momento, o teatro era considerado “arte grega” direcionada ao público romano. Os padrões de arte e beleza foram herdados dos gregos, influenciados por sua escultura, arquitetura e teatro, foram tidos como clássicos, por seu equilíbrio e harmonia.

“É certo que as fontes literárias só apareceram meio milênio depois” (PEREIRA, 1989, p. 14). O certo é que os espetáculos nunca deixaram de existir, a começar por: Esquilo que combateu em Salamina, Sófocles dirigiu o coro dos jovens que celebrou a vitória, Eurípedes nasceu nesse dia e nesse local. Coincidências que até hoje presenciamos nos espetáculos contemporâneos. Notamos que as identidades Greco-romanas tinham conhecimentos intelectuais bastante elevados e especiais para influenciarem os vocacionados das artes imitativas, ou seja, os que se deixaram influenciar por elas.

Aristóteles (P. 1447a) faz uma breve definição na arte da linguagem e afirma que “elas se diferem, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira”. As artes tornaram-se imitações depois de milênios após as criações das obras que prescindiram. São obras de

gêneros diversos, inclusive as dramáticas e cômicas, onde os heróis se destacam no decorrer do tempo. Neste trabalho estamos lidando com dois níveis de apresentação: o superior e o inferior.

Aos espectadores da alta sociedade da época podiam tachar a comédia como apresentações do ridículo por se tratar de imitações de homens inferiores. “O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem expressão de dor” (Arist. P. 1449a). Plauto optou em imitar a arte para os homens inferiores, ou seja, a comédia, assim como jogos cênicos da cultura romana era apresentada a todo tipo de público.

1.2 TEATROS RENASCENTISTA-BRETÃO

William Shakespeare foi um poeta e dramaturgo, tido como o maior escritor do idioma inglês e um dos mais influentes dramaturgos da atualidade em questões do potencial psicologicamente humano, caracteres que enriqueceram suas obras. Segundo Heliodora (2008),

O teatro, mal ou bem, já tinha a essa altura pouco mais de trezentos anos de vida na Inglaterra. Primeiro dentro da igreja, depois leigo, mas ainda religioso, e nos últimos cem anos, nas mãos dos autores “saltim-bancos” que iam de cidade em cidade.

O autor produziu a maior parte de suas obras entre 1590 e 1613, suas primeiras peças foram principalmente comédias e histórias que o mesmo levou ao ápice da sofisticação e do talento artístico ao fim do século XVI, a partir de então escreveu somente tragédias, por volta de 1608, alguns são baseados em personagens de ficção como: *Otelo*, *o Mouro de Veneza*, *Hamlet* e *Romeu e Julieta* também conhecida como romance e colaborou com outros dramaturgos. Suas obras foram tão ricas, baseadas na essência humana, a obra prima do gênio renascentista e que ainda nos dias de hoje são estudadas, encenadas e reinterpretadas constantemente em diversos contextos culturais e políticos no mundo inteiro.

Os dramas citados foram criados em períodos diferentes, já que todas suas criações são divididas em períodos. Há muitas especulações a respeito da vida de Shakespeare, inclusive a respeito de quando começara a escrever suas obras. Nesse contexto a Inglaterra vivia seu tempo de ouro sob o reinado da rainha Elizabeth, momento em que esse período favorecia o desenvolvimento cultural e artístico. No que se refere aos seus dramas, tendo características tão parecidas com os dramas de Plauto, é possível que Shakespeare tenha copiado as obras dos dramaturgos Greco-romanos as quais eram todas publicadas em latim e Greco-romano. O biógrafo JOHNSON (1965) faz uma suposta afirmação de que o grande mestre provavelmente conhecia as línguas antigas.

It has been much disputed, whether Shakespeare owed his excellence to his own native force, or whether he had the common helps of scholastic education, the precepts of critical science, and the examples of ancient authors (...). There has always prevailed a tradition, that Shakespeare, wanted learning, that he had no regular education, nor much skill in the dead languages(...).Some have imagined, that they have discovered deep learning in many imitations of old writers;(...)¹.

São fatos que nos levam a imaginar o porquê de tão alto grau de conhecimento da psique humana por parte do autor, seus dramas foram desenvolvidos para alcançar o nível dos homens mais importantes de seu contexto histórico, e conseguiu, não só através da tragédia, mas também com o cômico. HELIODORA (2008) diz que “a descoberta dos autores latinos foi determinante; Plauto e Terêncio na comédia e Sêneca na tragédia foram apresentados e imitados nas universidades”. É supostamente possível afirmar que o maestro do drama tenha se deixado influenciar por estes autores.

Assim os outros escritores que maravilharam as pessoas com suas poesias, mas quando se trata de Dramaturgia, não foi tão brilhante quanto Shakespeare, o mesmo aproveitou e somou com as condições humanas e fez eclodir a sua arte. “O segredo do teatro elisabetano foi ter aproveitado o melhor de dois mundos, misturando a ação do teatro popular e a forma do teatro romano” (HELIODORA, 2008, p. 13). E o mestre aprofundou com o seu grau de conhecimento abastado de sentimento e juntou as suas formas estéticas adquiridas por seus influenciadores. Deu-se ao poder de adequar seus escritos ao verossímil, uma característica usada há muito tempo, por outros autores. Shakespeare vocacionou-se para os dois lados, nos referimos às epopeias e dionízias.

Por fim o mestre trágico absorve o melhor da parte ideológica e soma ao seu conhecimento psicológico e produzem com magnificência seus dramas, afinal o contexto cultural em que vivia e mais a convivência familiar e o que presenciava no seu dia a dia contribuiu para o enriquecimento e amplitude de suas obras dramáticas e cômicas. Os que percebemos em relação à vida de Shakespeare, são dotados de suposições, mas a respeito das suas obras todas são concretas e são vastamente conhecidas.

¹ JOHNSON, Poets on Poetry, 1965, p. 109 – Tradução: “Isso tem sido um assunto bastante discutido, ou seja, Shakespeare devia ter uma força nativa por excelência, ou seja, ele devia ter auxílio de educação erudita, a regra da ciência crítica uma característica dos autores clássicos (...). Sempre tem prevalecido à tradição, para Shakespeare, o conhecimento do desejo pode ter sido adquirido no ensino regular, mas também por conhecer as línguas mortas (...). Alguns têm imaginado que ele tinha um profundo conhecimento em muitas imitações de obras antigas”. (Tradução nossa)

1.3 O DRAMA ROMÂNTICO BRASILEIRO

Dos gêneros literários, o romance é conhecidamente, o mais tardio (PEREIRA, 1989 *apud* GRIZOSTE, 2014, p. 3-4). Assimilaremos mais claramente sobre o drama no Brasil a partir do momento em que conheceremos um pouco da vida de Gonçalves Dias. Segundo Cândido (2012, p. 704),

O indianista é brasileiro nato nasceu na zona rural de Caxias, Maranhão, em 1823, filho natural do comerciante português João Manuel Gonçalves Dias e de Vicência Ferreira Mestiça, não se sabe se de índio e branco, de índio e negro, ou das três raças.

Casado em 1829 com outra mulher, o pai não o desampara; além de lhe dar instrução e fazê-lo trabalhar na loja, pretendia leva-lo para estudar em Portugal, quando morreu nas vésperas da viagem, em 1837. A madrasta o ampara igualmente, realizando o desejo do marido. Ele vai para Coimbra em 1838 e prepara-se para a universidade, mas a situação financeira da família fica difícil em Caxias, por causa da balaiada, e a madrasta manda-o voltar, mas ele pode continuar os estudos graças ao auxílio de colegas. Matriculado no curso jurídico em 1840, volta à pátria em 1845 sem o grau final.

Em linhas gerais, é objetivo principal do romantismo no Brasil a criação do caráter nacional da literatura brasileira, opondo – se a portuguesa, considerada de importação e de opressão. “Abarcando a poesia, a ficção e o drama, a nova estética formula teorias literárias e críticas, procurando o melhor modo de realização dos novos ideais e quais os gêneros adequados a sua expressão” (PIZARRO, 1970, p. 20). Mas o que podemos observar nas obras pesquisadas do nosso dramaturgo brasileiro?. Observando a obra shakespeariana *Otelo, o mouro de Veneza*, podemos ver o caráter elisabetano no Drama Leonor de Mendonça em várias passagens da obra. O próprio Gonçalves Dias afirma na obra citada na página de “advertência ao autor”,

Creio que adaptei o melhor dos fatos, quer considerado como verdade histórica, quer como circunstâncias dramáticas; apenas a supri enquanto me foi preciso para encadear as partes do drama entre si, e inverti-a nas minuciosidades alheias ao meu trabalho. (DIAS, 1846, p. 146).

O Romantismo no Brasil estava em fase transitória, tentando ter sua própria identidade literária. Mas, ainda assim o drama do indianista importava fragmentos elisabetanos bem como portuguesas, já que se influenciou também pelo esteticismo schilleriano, como afirma Jacobbi (1958), “a tradução da obra *Noiva de Messina*, de Schiller, foi quem manteve o autor ocupado até a sua morte, assim ele pode sintetizar as duas grandes paixões estéticas de sua vida: a literatura alemã - e o teatro”.

Dizemos com bastante procedência que Gonçalves Dias também se influenciou por Goethe “a respeito do trágico, especificamente à “associação dos acontecimentos”, a trama, é

o elemento mais importante da tragédia e a poesia atribui-se uma “verdade maior” do que a história” (SANTOS, 2008, p. 775). O autor em seu drama *Leonor de Mendonça* optou em seguir a linha das artes superiores, pois os seus personagens são nobres (duque e duquesa) de condição social média e sua identidade maior dentro do poema é o sentimentalismo, valorização da natureza e a religiosidade. Seu único defeito é não acreditar em si próprio quando se trata do teatro, como afirma Grizoste (2013, p. 408), “o primeiro fracasso do poeta foi descobrir-se incapaz de compor poemas que não fossem à moda europeia, e em virtude disso os seus teatros eram ambientados demasiadamente ao europeísmo”. Entretanto, o autor valoriza o tempo e o espaço, descrevendo em suas narrativas de apresentação as tradições e belezas naturais que fazem parte do nosso Brasil. Mal ou bem o autor entende essa falha, como ele mesmo afirma na citação anterior, no prefácio de *Leonor de Mendonça*.

Exceto *Leonor de Mendonça*, *Patkull (1843)* e *Beatriz Censi (1844.1845)*, de Gonçalves Dias não fizeram sucesso, por vários fatores como: “pouca atenção dada pelos biógrafos e críticos e a ausência de uma boa edição, de uma verdadeira edição crítica, do “Teatro”, que somos obrigados a ler no volume editado por Garnier em 1910” (JACOBBI, 1958, p. 46).

Voltando aos diálogos que Gonçalves Dias e William Shakespeare traçam em relação às obras estudadas, se caracterizam por terem o mesmo gênero dramático e trabalham com personagens superiores e com elementos parecidos em *Otelo* e *Leonor de Mendonça*.

2. HISTÓRIA E RECEPÇÃO

“A história tradicional das ideias começa em Roma” (FOUCALT, 1996, p. 54), uma cultura privilegiada por terem organização política conservadora e bem marcada, como o governo central e as insígnias dos magistrados: algo de semelhante se passava no domínio militar e econômico (PEREIRA, 1989, p. 16). Um povo que tinha um sistema de governo conservador, mas bastante organizado no meio artístico. Os clássicos assim como os autores contemporâneos precisaram de bases literárias para suas fruições. Os greco-romanos são criadores de mitos, os quais são conhecidos mundialmente e de uma cultura riquíssima em simbologia, por outro lado, “as descobertas arqueológicas do ultimo decênio revelam ligações cada vez mais estreitas com o mundo grego e apontam no sentido de uma reformulação das afinidades culturais de Roma e o Lácio com a Grécia no sec. VI a.C” (CORNEEL, 1979 *apud* PEREIRA, 1989, p. 22). As duas culturas se fundem, principalmente no que dizem respeito à literatura e a arte, os autores produziam suas obras com sua própria forma de pensamento.

A hermenêutica literária tem dois modos de recepção: de um lado, aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o seu significado do texto é sempre recebido e interpretado diferentemente por leitores de tempos diversos (JAUSS, 1979, p. 46 *apud* GRIZOSTE, 2003, p. 38). Assim quando se atinge o nível da interpretação, a recepção de um texto pressupõe sempre o contexto da experiência anterior, dentro da percepção estética do autor, fenômeno que atinge o terceiro elemento da estética da recepção de Jauss (1974), está se referindo à catarse, cuja finalidade é limpar o recalque e purificar o pensamento (KURY, 2004). O problema da subjetividade da interpretação e do gosto isolado do leitor ou as diferentes categorias de leituras não podem ser colocados apropriadamente se inicialmente reconstitui este horizonte de uma experiência estética intersubjetiva que funda toda a compreensão individual de um texto e do efeito que ele produz (JAUSS, 1978, p. 51 *apud* GRIZOSTE, 2013 p. 35-6). É possível observar o quanto é amplo o campo da estética da recepção, podemos até chama-la de acrônica, já que as obras podem ser reescritas, reinventadas, parafraseadas, mas nunca criadas novamente.

No campo da recepção há várias interpretações advindas de grandes autores. Para Eco (1932, p. 22) na obra *Um passeio pelos bosques da narrativa*, no amplo leque de obras sobre a teoria da narrativa a respeito da estética da recepção e ao que diz respeito à crítica orientada para o leitor existe várias entidades chamadas: “Leitores ideais, leitores implícitos, leitores virtuais, Metaleitores e assim por diante, cada qual evocando como sua contrapartida um autor ideal ou implícito ou virtual”. Estas semelhanças entre as obras analisadas são pontos de intertextualidades entre elas, desde que cada leitor tenha o costume de ler autores que tenham referências, mesmo que um leigo possa fazer imitações, este precisa dialogar com a autoridade a que ele imita, senão não tem valor aos críticos literários.

Todorov (JAUSS, 1978, 51 *apud* GRIZOSTE, 2013, p. 35) “identifica diferentes “registros” no âmbito da linguagem, pela presença ou ausência de referência de um discurso anterior”. Define a linguagem em “monovalente” e “polivalente”, além de nos lembrar de que a história literária clássica tratou com desconfiança este segundo tipo de escrita. Os autores recebem as leituras e passam a criar suas obras escritas, acrescentam os recursos do meio social em que vive, a característica, de analisar as ações do cotidiano é que fazem a diferença em sua magnitude.

Para Aristóteles, “toda ação era praticada de acordo com o nível de cada homem ” (P. 1448b), para ele eram individuais de alta ou baixa índole, por que as características só podiam ser encontradas nessa diferença.

3. ANÁLISE DA RECEPÇÃO SOBRE A ALIENAÇÃO E RAZÃO ENTRE AS OBRAS

O Gorgulho de Plauto é marcado por confusão de identidades, duplicidade e o engano, característica marcante do autor latino. “A maior preocupação do poeta era alegrar o povo romano” (OLIVEIRA, 2013, p. 1). O modo como o autor cria os dramas, põe em jogo tudo o que ele observa dentro de seu próprio contexto histórico. Pelo fato de ser uma obra latina, os momentos humorísticos, confusos e críticos, contextualizam com as obras dramáticas do renascentismo inglês e o romantismo brasileiro. Muitas de suas obras sofreram perda de sentido por conta de suas traduções, em virtude das obras originais serem todas de origem Greco-latinas. Mas isso não implicou nos pontos de contatos, os quais procuramos. Podemos notar traços de insanidade e perda da razão no personagem Fédromo da obra *O Gorgulho*. O mesmo parece agir sem pensar nas consequências, fica louco por Planésio e se arrisca em encontrá-la às escuras. Mesmo sabendo das proibições que existiam na sociedade em relação à castidade da mulher. Palinuro, seu escravo, é ciente das ascensões do período e sempre o adverte: “Desde que não abras caminho por uma quinta vedada, desde que te abstenhas de mulher casada, viúva, donzela, moços e meninos de condição livre... ama o que tu quiseres” (PLAUTO, 1986, p. 41). Nesse momento, a obra passa a ter a expectativa de horizontes que dialogam com a tragédia, características das primeiras obras Greco-romanas, no entanto o poeta opta para construir suas obras com o gênero cômico. Em relação aos elementos, razão e alienação ao qual nos propomos. Consideramos que a narrativa do poeta, faz críticas através do texto cômico dramático. Fédromo por exemplo, era de origem abastada e perde a razão, foi assim também na obra *O Truculento*, quando Diniarco um dos amantes ricos enlouquece quando descobre que foi traído por Fronésio, a cortesã que lhe tomou tudo.

O motivo da loucura é sempre a “paixão avassaladora” dos homens pelas mulheres. Ao nos referirmos a Plauto, às cortesãs e alcoviteiras são as personagens prediletas do poeta. Ele transpõe a cena escrita, de forma engraçada quando fala através do personagem Palinuro sobre a velha alcoviteira e viciada em vinhos chamada *Leena*, na ocasião em que esta, usa água para a dobradiça não fazer barulho, quando abrirem a porta. “Vês como uma velha tremelicas exerce a medicina?...Para ela, vinhaça – é a receita que aprendeu a beber; mas à porta...dá água...e que a beba!”. (PLAUTO, 1986, p. 61). Palinuro faz menção à senhora *tremelica*, por ter a idade que tinha e demonstrar toda sua loucura e ao mesmo tempo de um jeito torto, mas, lógico. Essa atitude e o jeito da velha o incomodam de certa forma, o homem se faz muito correto, mas ao mesmo tempo é passível de chegar ao limite humano.

Oliveira (2013), afirma que “os enredos de Plauto são em geral baseados em casos de amor ou confusões decorrentes de troca de identidades, mas apresentam grande originalidade no tratamento dos temas”. É certo que a velha faria qualquer loucura pelo vinho, ao qual era viciada. Oliveira (2013, p. 6) se refere “à velha diante da ocasião pela qual é atraída pelo cheiro do vinho e começa a tecer comentários quase dramáticos por não tê-lo ainda encontrado”. É preciso que se compreenda esse tipo de comportamento de uma pessoa dentro de uma sociedade, ou seja, a condição sensível e saudável a que a pessoa está inserida. O servo Palinuro representa essa espécie dentro do grupo a que pertence, assim como Nietzsche *apud* Braga (2012, p. 36) afirma,

o ideal de um bem-estar e de uma boa vontade humana-sobre-humana que muitas vezes se afigurará desumana, por exemplo, quando se confronte com toda a serenidade humana tida até hoje, a solenidade da atitude, da palavra, do tom, do olhar, da moral e do dever como sua involuntária paródia viva - e com o qual, entretanto, somente principia talvez *a grande seriedade*, o verdadeiro ponto de interrogação é posto, o destino da alma uma volta, a agulha avança, a tragédia começa...

Oliveira (2013, p. 3), relata um pouco sobre esse servo que muito se expressa na narrativa; “o servo é bastante ágil em tudo o que faz ou diz, inclusive nas experiências humanas, é ele quem define a maioria das cenas, até mais do que o personagem principal, o qual empresta seu nome à obra, ou seja, o Gorgulho”. Palinuro tem toda a liberdade para expressar o que sentia. O poeta lhe deixa a vontade. De certa forma, Plauto nos faz refletir diante de sua obra, até que ponto o ser humano pode aguentar as dificuldades e as facilidades compassivas, nos faz compreender os extremos, através de sua comédia. Apresentavam-se de forma engraçada, mas retratavam as situações diárias da sociedade, talvez os expectadores, nem imaginassem que as cenas direcionavam-se a eles próprios, por isso se divertiam tanto. O poeta relatava os fatos e acontecimentos que ocorriam dentro do cotidiano da sociedade romana.

Otelo, o Mouro de Veneza é uma obra marcada por traição e ciúme, temas centrais do drama. Motivos relevantes para a análise em torno da psicose e a causa. Notamos os traços no personagem Otelo, um oficial da realeza elisabetano e equilibrado, mas por influência de um homem maquiavélico, não consegue raciocinar quando descobre que sua amada supostamente o traiu com Cássio, seu oficial de confiança. Reconhece que perdeu a origem e prende-se em seus atos, conclui que não tem mais forças pra continuar e diz: “Já valente não sou, qualquer menino me desarma. Deve a honra viver mais que a virtude? Que leve o demo tudo”. (SHAKESPEARE, s/d, p. 179).

Otelo, o homem que se achava seguro e correto, hoje não existe mais, se tornou uma pessoa sem sentidos, amargurado, cheio de ódio. Outro personagem destruído na obra é Rodrigo, fidalgo veneziano que é loucamente apaixonada por Desdêmona também, gasta sua fortuna e ainda é morto, vítima da trama que não deu certo, assim o pobre coitado foi enganado por Iago, acreditando que o vilão o ajudaria a conquistar a rainha. Representa também um olhar receptivo das loucuras do período clássico, posto de maneira intencional pelo poeta renascentista, afinal o mesmo conhecia as obras arcaicas.

Verificamos que a reflexão se verifica quando Nietzsche *apud* Braga diz que: “a agulha avança e a tragédia começa”. Trata-se de uma metáfora ao se referir sobre a conduta do ser humano como passível de mudança psicológica imediata. Antes tudo estava bem, mas de uma hora pra outra, o que era correto tornou-se incerto, confundiu-se, duvidou-se e a confiança já não existe, somente pensamentos de fúria e vingança, o que ocasionará a tragédia.

Gonçalves Dias é considerado pela crítica literária um dos pioneiros da arte dramática do período romântico. Segundo Pizarro (1970, p. 2), “víamos nele um dos maiores versificadores de língua portuguesa, um conhecedor profundo de nossa língua e simultaneamente um inovador, um “pioneiro””. Além das influências renascentistas inglesas. Silva (2009, p. 2) faz referências à trajetória de Gonçalves Dias, afinal ele foi um dos pioneiros a inserir a arte de representar no período romântico do Brasil,

Além disso, o autor ainda apresenta o Romantismo como o romance, como o grande gênero moderno que revolucionou a rígida poética classicista dos gêneros; o singular estatuto da crítica e da teoria literária, equiparadas à própria criação pelo seu insubstituível trabalho reflexivo; ou a polêmica anti-classicista, denegadora dos velhos princípios canônicos, particularmente os que regulavam o modo dramático. Sublinha o interesse que a estética romântica dedicava às artes da Pintura e da Música, bem como à poesia popular. Dentro dessa perspectiva cabe ressaltar também o teatro romântico, aqui representado pela análise de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias.

O poeta constrói sua obra com a mesma estrutura shakespeariana. No entanto, Shakespeare apresenta cenas idênticas em *Otelo, o mouro de Veneza*. O general experimenta um sentimento negativo que o corrói por dentro, ou seja, o ciúme. Elemento presente na obra. Iago foi o grande responsável por isso. Para testar a esposa, o Mouro comenta com ela, a suposta morte de Cássio, o primeiro tenente. Somente para observá-la ou ver se ela dava algum sinal de sofrimento, e então ele teria certeza da suposta traição. E assim aconteceu, Desdêmona chorou e assinou nesse momento sua sentença de morte. Momento do ápice na modalidade dramaturgica em que o personagem Otelo, faz o contrário do que Thomson *apud* Hesíodo

(1977) alertava e recomendava aos nobres: “não devem abusar dos seus privilégios e aconselha aos camponeses que tomem o melhor partido de sua posição”. Para uma contextualização contemporânea, o coronel já começou de forma errônea o relacionamento com a rainha shakespereana, pois o mesmo a roubou de seu pai, dando margem para que Iago pudesse arquitetar tudo o que pretendia. Depois que este diálogo ocorre no quarto dos cônjuges minutos antes do sanguinário estrangulá-la: “Desdêmona – Ai de mim! Foi traído e estou perdida! / Otelo – Sai prostituta infame! Vais chorá-lo na minha frente?”(Ato V, cena II).

Uma situação parecida ocorre no drama gonçalvino, quando o Duque de Bragança já sabe do encontro, que sua esposa terá com o jovem Alcoforado na calada da noite, o mesmo acusa Leonor de Mendonça de adultério dentro do quarto do casal e não a perdoa. Mesmo o sacerdote indo confessá-la minutos antes de sua morte e interceder por ela, o orgulhoso duque não deu ouvido. Apenas a ferramenta usada no assassinato contrasta. Desdêmona morre estrangulada e Leonor com um golpe desferido pela espada. “Duqueza - Escutai-me, Sr. Duque: vós ides cometer uma injustiça/ Duque – Injustiça! Um vilão que acha no seu leito dous adúlteros, duas víboras, pode esmaga-los impunemente, eu não poderei fazer? Porque não poderei fazer?” (DIAS, 1846, p. 115)

Observamos na obra plautina pontos de contato com o drama *Leonor de Mendonça*, assim como uma reflexão idêntica ao drama shakespeariano, *Otelo, o mouro de Veneza*. Verificamos que cada protagonista sofre uma espécie de demência e sai de seu domínio próprio, perdendo a ensejo e desfazendo-se de si mesmo.

No processo do presente trabalho, observamos que nos três momentos históricos, ocorrem atos nas obras dos autores que retratam o contexto em que viveram, percebemos os costumes e até embarcamos nos momentos do clímax trágico e cômico, através das entrelinhas dos textos, notamos o poder de sentimentalismo os quais foram transpostos com a fruição de ideias diferenciadas das identidades literárias. São obras imitativas com alto grau filosófico e psicológico do período clássico arcaico. São informações absorvidas e transformadas de acordo com cada essência cultural, consciente de que cada leitor escolhe os seus precedentes para usar como alicerce e auxiliá-los em suas produções.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, **Poética**, Trad. Eudoro de Sousa, Lisboa, INCM, 2003.

BRAGA, Antônio C., Coleção Pensamento e vida: **Nietzsche: O filósofo do niilismo e do eterno retorno** - São Paulo: Editora Escala 2011. - (Coleção Pensamento e vida: v. 1).

BESANT, Walter, **A Arte de Ficção**, trad. W. Grizoste, São Paulo, Scortecci, 2015.

CANDIDO, Antônio, **Formação da Literatura Brasileira, momentos decisivos, 1750-1880-** 13ª edição Ouro sobre Azul-Rio de Janeiro-2012.

DIAS, Gonçalves, **Leonor de Mendonça**, obras póstumas vol. 5, org; Antônio Henriques Leal, São Luís, B. de Matos, 1868.

_____, **Noiva de Messina**, obras póstumas, vol. 2, org; Antônio Henriques Leal, São Luís, B. de Matos, 1868.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Wanda Ramos. Lisboa:DIFEL, 1997.

FOUCAULT, M, **A ordem do Discurso**, São Paulo, Edições Loyola, 1996.

GRIZOSTE, Weberson Fernandes, **Matrizes do teatro Greco – romano**. Palestra pronunciada em 25 de novembro de 2014 no II Festival de Teatro do Centro de Estudos Superiores de Parintins - AM.

_____, **Os Timbíras: os paradoxos antiépicos da Ilíada brasileira**. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013.

_____, **Reflexos anti-épicos de Virgílio no indianismo de Gonçalves Dias**. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

HELIODORA, Barbara, **Porque ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008-(coleção por que ler/coordenador Rinaldo Gama).

JACOBBI, Ruggero, **Goethe, Shiller, Gonçalves Dias**, Porto Alegre, Faculdade de Filosofia do Rio Grande do Sul, 1958.

JAUSS, H. R. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

_____, **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção** Hans Robert Jauss...et al; coordenação e trad. Luiz Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

JOHNSON, Samuel, “Preface to Shakespeare” in NORMAN, Charles (org), **Poets on poetry**, New York, Londres, The Free Press, 1965, cap.108-113.

KURY, M. da G. **Introdução: Medéia**. In: EURÍPIDES. Medéia. Texto integral. Tradução de Miroel Silveira, e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: M. Claret, 2004.

MURTA, Guerreiro, in Barros, João de; Murta, Guerreiro, **Como se devem ler os escritores modernos**, Lisboa, Livraria Sã da Costa, 1941, 227-233.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, **Estudos de História da Cultura Clássica**, Vol. II. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

_____, **Estudos de História da Cultura Clássica**, *Cultura Grega*, Vol. I, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 2003, 390-404.

PIZARRO, Maria Adelaide Cardona de Nóbrega, **Gonçalves Dias e o drama romântico**. Coimbra, M.A.C.N. Pizarro, 1970 (Monog. Policop.).

PLAUTO, **O gorgulho**, trad. Walter de Medeiros, Coimbra, INIC-CECH, 1986.

_____, **O Truculento**, Trad. Adriano Milho Cordeiro, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010. (livro traduzido).

SANTOS, Gabriela Azeredo, **A representação estética em Medéia: Uma leitura schilleriana**, p. 775. Revista “Fragmentos de Cultura”, Goiânia, v. 18, 9/10, 773-784, set./out.2008.

SHAKESPEARE, William, **Otelo, O Mouro de Veneza**, Ed. Ridendo Castigat Mores, Versão para e-book e BooksBrasil.com, fonte digital www.jahr.org.

SILVA, Maria das Graças Araújo, Sobre uma face do Romantismo Brasileiro: Leonor de Mendonça e a expressão do teatro romântico, Crátulo. **Revista de Estudos Linguísticos e Literários 2** (2009), 49-58.(artigo em revista). 1945.

A tempestade a caminho do exílio (Tr. I, 2)*

Profa. Dra. Patricia Prata
(IEL/Unicamp)
patricia_prata@uol.com.br

RESUMO Os *Tristes* retomam em vários momentos e de forma contundente a épica virgiliana, sobretudo as elegias 2, 3 e 4 do livro I, que sugerem fortemente a *Eneida* como um dos modelos aludidos neste livro. O sinalizador mais forte do contraponto estabelecido por Ovídio em relação à *Eneida* é o símile apresentado na elegia I, 3 (vv.25-26). A presença de outros marcadores evidencia e confirma o jogo alusivo que se estabelece entre essas obras. Desse modo, no presente texto cotejamos, à luz da teoria intertextual, a elegia I, 2 e o canto I da *Eneida*: a procela descrita na elegia I, 2 dos *Tristes* segue a mesma estrutura narrativa da encontrada no canto I da épica de Virgílio.

PALAVRAS-CHAVE: Ovídio - *Tristes* I, 2; Virgílio – *Eneida* I; intertextualidade

Considerando a análise intertextual um tipo de estudo que nos possibilita contemplar várias leituras em um mesmo texto, o intertexto que divisamos na obra dos *Tristes* foi o épico, embora estejamos conscientes de que há muitas outras interpretações possíveis. Tal busca interpretativa se deve ao fato de termos analisado o livro I e encontrado muitos dados linguísticos e textuais (como a estrutura narrativa dos textos comparados) que confirmam essa leitura de características épicas.¹ Os *Tristes* I retomam em vários momentos e de forma contundente a épica virgiliana, sobretudo nas elegias I, 2, 3 e 4, nas quais fica evidente a forte influência de tal texto nesse livro, a qual sugere a *Eneida* como um dos panos de fundo dos demais livros que compõem essa obra ovidiana. O que sinalizou o contraponto que Ovídio estabelece com a *Eneida* é o símile apresentado na elegia I, 3:

*Si licet exemplis in paruo grandibus uti
Haec facies Troiae, cum caperetur, erat.*²
(Tr. I, 3, vv. 25-26)

A comparação estabelecida entre o infortúnio do protagonista dos *Tristes* e a destruição de Tróia nos lançou no universo bélico e funesto do canto II da *Eneida*, sugerindo-nos a

* Versão ampliada da comunicação homônima apresentada na I Semana de Estudos Clássicos da Amazônia e VI Encontro Nacional de Professores de Latim, realizada na Universidade Estadual do Amazonas (UEA – Manaus), entre 24 e 27 de maio de 2016.

¹ Retomaremos aqui nossa análise do livro I dos *Tristes*, mais especificamente das elegias 2, 3 e 4, realizada em nosso mestrado (cf. capítulo II, item 2.1, e a conclusão de nossa dissertação – para referência completa, ver bibliografia).

² “Se é lícito servir-se de um exemplo grande no pequeno,/ este é o aspecto de Troia quando capturada”.

presença da épica virgiliana na composição dessa elegia. Tal símile funcionou como um marcador alusivo, pois foi ele quem nos indicou uma relação entre o infortúnio de Ovídio e o de Tróia, e, conseqüentemente, entre o personagem elegíaco e o herói virgiliano, sugerindo a *Eneida* como um dos modelos retomados na composição das elegias dos *Tristes* I. Tal sinalizador foi o primeiro passo em busca de mais dados que confirmassem a possibilidade da existência de um intertexto épico³ em tal obra.

Nessa busca, percebemos que Ovídio inicia suas peripécias do desterro na elegia I, 2 do mesmo modo que os textos épicos costumam-se iniciar: *in medias res*. Tal procedimento narrativo, denominado de início *in medias res* graças ao aparecimento dessa locução na *Arte Poética* de Horácio, é utilizado ou, como sugere o autor da *Epístola aos Pisões*, deve ser utilizado para se iniciar uma epopeia.⁴

A elegia I, 2 narra a súplica de Ovídio aos deuses para que esses não compartilhem da ira de César Augusto e deem cabo à terrível procela que se abateu sobre sua nau. A descrição da tempestade, que deve ter surpreendido o poeta no mar Adriático (cf. G. Ferrara, 1944, p. 14 e Della Corte, 1973, p. 211), introduz, no livro I, as peripécias de Nasão ocorridas depois de sua partida para Tomos. Com isso, o fato de a “estória” do exílio de Nasão começar sem antes ter sido relatado o episódio anterior à viagem propriamente dita e pela narração *a posteriori* desse pelo protagonista,⁵ faz com que o procedimento narrativo do livro I de Ovídio se assemelhe ao da *Eneida* e da *Odisséia*.⁶

Todavia, é com o canto I da *Eneida* que essa elegia ovidiana mais se assemelha, pois nele encontramos Enéias navegando da Sicília em busca da Itália após ter deixado Tróia, quando uma tempestade, provocada pela ira de Juno, precipita-se sobre sua frota. Existe entre os textos uma semelhança estrutural - ambos se iniciam *in medias res* - e temática, pelo fato de uma terrível borrasca ter acometido tanto Ovídio quanto Enéias durante a viagem após o desterro.

³ Melhor dizendo, épico-elegíaco, pois o que temos, como veremos adiante, é um intertexto que emerge do amálgama que acaba se formando do contraste e da mescla dos gêneros elegíaco e épico no livro dos *Tristes*.

⁴ Hor., *Art. Poet.*, vv.146-149: *Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri, / nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo; / semper ad euentum festinat et in medias res / non secus ac notas auditorem rapit, (...)* - “Nem o regresso de Diomedes inicia pela morte de Meleagro, / nem a guerra de Tróia pelo par de ovos; / sempre se apressa para o desenlace e em meio aos fatos, / como se fossem já conhecidos, lança o ouvinte (...).” (tradução e grifos nossos).

⁵ Esse episódio é narrado em *flash-back* na elegia *Tr.* I, 3.

⁶ Tal procedimento também é observado nos *Lusíadas*.

Tr. I, 2 e En. I: semelhanças e contrastes

A elegia I, 2 inicia-se com a invocação de Ovídio aos deuses:

*Di maris et caeli - quid enim nisi uota supersunt? -
 Soluere quassatae parcite membra ratis!
 Neue, precor, magni subscribite Caesaris irae!
 Saepe premente deo fert deus alter opem.
 Mulciber in Troiam, pro Troia stabat Apollo;
 Aequa Venus Teucris, Pallas iniqua fuit;
 Oderat Aeneam propior Saturnia Turno;
 Ille tamen Veneris numine tutus erat.
 (...)
 Et nobis aliquod, quamuis distamus ab illis
 Quis uetat irato numen adesse deo?⁷*
 (Tr. I, 2, vv.1-8; 11-12)

A súplica de Ovídio, proferida no momento em que sobrevém a tormenta marítima, pode ser comparada à invocação de Enéias,⁸ pois essa também é incitada pela tempestade que se abateu sobre a frota do herói virgiliano após a dispersão dos ventos feita por Éolo a pedido de Juno. Além disso, a súplica ovidiana faz referência ao jogo de forças que se instaura entre os deuses na *Eneida*. Essa elegia alude tanto aos deuses que se colocam contra Tróia e perseguem os teucros (Vulcano, Palas e Juno), como aos que auxiliam os troianos e Enéias (Apolo e Vênus) ao longo da épica virgiliana.⁹ Ovídio, então, ao invocar os deuses, que têm um papel fundamental na *Eneida*, para que o protejam da ira de César, caracterizado aqui como um deus colérico (v.12, *irato...deus*), roga obter a mesma sorte de Enéias: ser socorrido por algum nume propício. Dessa forma, ainda que faltem indícios mais concretos (os quais serão arrolados durante a análise), pode-se dizer que o protagonista da elegia I, 2, ao se colocar na mesma posição do herói épico, cria para si uma imagem híbrida de um possível “herói” elegíaco.¹⁰

⁷ Deuses do mar e do céu - pois o que, senão súplicas, me restam?/ Desisti de desconjuntar os membros desta nau abalada! / E nem vos associeis, suplico, à ira do grande César! / Muitas vezes, quando um deus persegue, um outro deus vem em socorro./ Vulcano estava contra Tróia, a favor de Tróia, Apolo;? Vênus foi favorável aos Teucros, Palas, contrária. / Odiava a Enéias Saturnia propícia a Turno;/ Ele, contudo, era protegido pelo nume de Vênus./ Muitas vezes o feroz Netuno perseguiu o cauto Ulisses;/ (...) / Também a nós, ainda que inferior a eles, / Quem impede que algum nume proteja contra a ira do deus?”

⁸ En. I, 94-101: (...) *O terque quaterque beati, / quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis / contigit oppetere! o Danaum fortissime gentis / Tydide, mene Iliacis occumbere campis / non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra, / saeuos ubi Aecidae telo iacet Hector, ubi ingens / Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis / scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit!* - “(...)“Afortunados / Oh! três e quatro vezes, de Ílio às abas. / Os que aos olhos paternos feneceram! / O dos Dânaos fortíssimo Tydides, / A alma em Tróia vertendo-me essa destra, / Não ficar eu nos campos, onde o bravo / Heitor de Eácide às lançadas, onde / Sarpédon jaz magnânimo, onde o Símois / Corpos e elmos de heróis e escudos tantos / Arrebatados na corrente volve!” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv.106-115).

⁹ Ovídio também faz referência a Odisseu, quando apresenta o deus que o persegue - Netuno - e a deusa que o protege - Minerva (I, 2, 9-10: *Saepe ferox cautum petiit Neptunus Ulixem; / Eripuit patruo saepe Minerua suo*). A tradução dos *Tristes* aqui presente é nossa.

¹⁰ O afirmado acima pode parecer simplesmente uma vaga impressão, uma possibilidade, mas, ao longo das análises das demais elegias (vide nossa tese de doutorado), observa-se que Ovídio procura reafirmar essa imagem,

Outro ponto muito importante de convergência entre os textos e que merece ser esmiuçado é o desenrolar das tempestades: ambas são provocadas por ventos que agitam o oceano de forma avassaladora, pondo em risco a vida da tripulação, e ambas são descritas após a interrupção da súplica dos protagonistas, causada também pela intervenção dos ventos:

*Verba miser frustra non proficientia perdo;
Ipsa graues spargunt ora loquentis aquae,
Terribilisque Notus iactat mea dicta precesque
Ad quos mittuntur non sinit ire deos.
Ergo idem uenti, ne causa laedar in una,
Velaque nescio quo uotaque nostra ferunt.¹¹
(Tr. I, 2, vv.13-18 - o grifo é meu)*

*Talia iactanti stridens Aquilone procella
uelum aduersa ferit, fluctusque ad sidera tollit.¹²
(En. I, vv.102-103 - o grifo é meu)*

Como se observa, Ovídio é impedido de continuar a falar por causa das ondas que jogam água em sua boca (v.14, *graues spargunt ora loquentis aquae*) e pelo terrível Noto, vento quente e tempestuoso, também chamado de Austro (cf. Commelin, 1955, p. 115), que espalha suas preces (v. 15, *Terribilisque Notus iactat mea dicta precesque*). A invocação de Enéias é suspensa pelo sopro do Aquilão (v.102, *stridens Aquilone procella*), vento frio e violento, algumas vezes confundido com o Bóreas (cf. *id.*, *ibid.*), que quebra a vela de sua nau e forma ondas capazes de lançá-las ao céu. Assim, percebe-se que se estabelece novamente uma semelhança entre os protagonistas, já que ambos são interrompidos pelas vagas e pelos ventos. Como o vento que acomete Ovídio e sua tripulação é contrário ao que investe contra Enéias e sua frota - o Noto é quente e sopra do sul, já o Aquilão é frio e sopra do norte, pode-se, ainda, observar uma aproximação temática entre os episódios causada por tal contraste.

Há também uma aproximação linguística estabelecida pela presença do verbo *iactat* na elegia 2 (v.15) que alude, indiretamente, à expressão virgiliana *talia iactanti* presente no canto I (v.102). Essa alusão é mais sutil, pois o contexto de uso do verbo se diferencia em cada um dos textos - nos *Tristes*, o verbo caracteriza a dispersão das preces de Ovídio feita por Noto; na

pois a reconstruirá outras vezes. Nasão busca a todo momento traçar semelhanças entre o seu infortúnio e o de Enéias e, por consequência, entre ele e o protagonista da *Eneida*. Contudo, perceber-se-á que esse *alter Aeneas* almejado por Ovídio é um misto, composto de características elegíacas e épicas.

¹¹ Em vão perco, infeliz, minhas palavras inúteis;/ As enormes ondas aspergem/lambem os lábios do que fala / E o terrível Noto dispersa minhas palavras e, que as súplicas / Cheguem aos deuses aos quais são enviadas não permite. / Assim, os próprios ventos, para que não seja ferido de uma única forma, / Levam, não sei para onde, as velas e minhas súplicas.

¹² “Bradava; a sibilar ponteiro Bóreas/ Rasga o pano e a mareta aos astros joga.” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv.116- 117).

Eneida, indica o ato de falar que estava sendo realizado por Enéias no momento da interrupção provocada por Aquilão. Contudo, a alusão se confirma se se lembrar que a primeira entrada para tal verbo é a de “lançar, atirar” e que daí vem o sentido figurado de “proferir, dizer” (cf. *Oxford Latin Dictionary*, 1969). Com isso, não se pode dizer que não seja sugestivo o uso desse verbo por Virgílio, pois ele significa, na expressão *talia iactanti*, tanto o ato de falar quanto o de lançar, jogar palavras ao acaso. Assim, embora haja, entre os textos, um contraste - em Virgílio, o herói *iactat* palavras; em Ovídio, o vento *iactat* as palavras do herói - pode-se concluir que Nasão se compara a Enéias quando utiliza o verbo *iactare*, pois ambos lançavam suas súplicas ao vento.¹³

Após a interrupção da fala do protagonista da elegia I, 2, segue-se a descrição hiperbólica da terrível procela:

*Me miserum! Quanti montes uoluuntur aquarum!
Iam iam tacturos sidera summa putes.
Quantae diducto subsidunt aequore ualles!
Iam iam tacturas Tartara nigra putes.
Quocumque aspicio, nihil est nisi pontus et aer,
Fluctibus hic tumidus, nubibus ille minax.
Inter utrumque fremunt inmani murmure uenti.
Nescit cui domino pareat unda maris.¹⁴
(Tr. I, 2, vv.19-26)*

Ovídio apresenta ao leitor a agitação das águas em um tom elegíaco bem marcado pela interjeição *Me miserum!*¹⁵ (v.19) e pela repetição do advérbio *iam* (vv.20 e 22), o qual expressa a iminência de sua desgraça. Seu infortúnio é caracterizado aqui pela antítese que se configura

¹³ A tradução da expressão virgiliana *talia iactanti* feita por Jacques Perret (1981, 9) mantém essa interpretação: "Comme il jetait aux vents ces paroles (...)" - "Assim que ele lançou ao vento essas palavras".

¹⁴ Ó como sou infeliz! Que montanhas de água se alevantam! Já já julgarás que tocarão os mais altos astros./ Quantos abismos se formam ao se separarem as águas! Já já julgarás que tocarão o negro Tártaro./ Para onde quer que olhes, nada há senão céu e mar, /Este intumescido pelas ondas, aquele ameaçador pelas nuvens./ E entre ambos fremem os ventos com ferozes ruídos/ A onda do mar não sabe a que senhor obedecer:

¹⁵ De acordo com Hinds (1998, 30), a interjeição *me miserum* é um "common piece of verbal furniture in a wide range of discursive situations in Latin". Essa exclamação caracteriza um lamento comum na língua romana cotidiana, sendo muito usada por mulheres e crianças em funerais, conforme afirma Quintiliano (*Inst. Or.* II, 3, vv.170-172; apud Hinds, 1998, 33). Embora seja largamente utilizado no dia a dia, tal lamento não aparecia em textos poéticos escritos antes de Ovídio. Segundo J. C. McKeown (*Ovid: Amores. I: Text and Prolegomena*. Liverpool. II: A Commentary on Book One. Leeds, 1987-; apud Hinds, 1998, 30), a interjeição *me miserum* aparece 45 vezes em Ovídio, somente duas em Propércio e não é encontrada em Virgílio, Horácio ou Tibulo. Seu uso, antes de Ovídio, era comum somente em comédias e prosas retóricas, como em Plauto e Cícero. Ovídio utiliza pela primeira vez tal expressão nos *Amores* - "*me miserum!* certas habuit puer ille sagittas./ uror, et in vacuo pectore regnat Amor" (*Am.*, I,1, vv.25-26; apud Hinds, 1998, 30 - "Pobre de mim! Aquele garotinho tinha setas certas./ Abraso-me, e no vacante peito reina o Amor"). Essa interjeição é marcadamente elegíaca, uma vez que sua origem, como foi visto, se dá como um lamento comum em funerais e a elegia é um gênero associado à lamentação (cf. Hinds, 1998, 31-34). Dessa forma, pode-se dizer que o autor dos *Tristes* foi o difusor de tal expressão no vocabulário elegíaco.

através das hipóboles inversamente proporcionais estabelecidas nos versos 19 a 22: Nasão exagera ao dizer que as águas tocarão os mais altos astros (v.20, *tacturos sidera summa*) e que os abismos formados pela separação das mesmas tocarão o negro Tártaro¹⁶ (v.22, *tacturas Tartara nigra*). A oposição entre *sidera summa* e *Tartara nigra*, que exprimem, respectivamente, as alturas - o céu - e as profundezas - os infernos, cria uma antítese hiperbólica que bem sugere o tom lamurioso e patético dessa elegia, uma vez que esse exagero antitético retrata de forma contundente a lastimável e comovente situação de Ovídio. Além disso, esse aspecto hiperbólico, com ares de catástrofe universal, é o mesmo que se encontra na descrição da tempestade do canto I (que será analisada mais abaixo).

Percebe-se ainda, nesse excerto, que Nasão, ao utilizar a segunda pessoa do singular para indeterminar o sujeito do verbo *putare* (I, 2, 20 e 22, *putes*), dirige-se ao leitor, inserindo-o nos acontecimentos como se ele já estivesse ali desde o início. Esse modo direto de se referir ao leitor, somado à forma presente do verbo, que atualiza a ação, confere ao texto um tom “dramático”, pois esses recursos fazem com que o leitor participe inevitavelmente da desgraça do protagonista. Além disso, nota-se que Ovídio narra seus infortúnios em primeira pessoa¹⁷ (v.23, *aspicio*), o que realça a “dramaticidade” anteriormente proposta. Com o uso do tempo presente do verbo, acrescido à narração em primeira pessoa, tem-se a sensação de que os fatos surgem aos olhos do leitor no momento em que estão ocorrendo. De acordo com Klodt (1996, p. 257-258), Ovídio inova, nas elegias 2 e 4 (que será analisada adiante), as convencionais descrições de tempestade na epopeia ao utilizar os verbos no tempo presente e em primeira pessoa, visto essas serem, normalmente, nos relatos épicos, narradas em *flash-back* e em terceira pessoa. Então, para Klodt, a “presentificação” dos fatos e a narração em primeira pessoa conferem à tormenta ovidiana um tom elegíaco não visto nas tempestades épicas.

Também se encontra, na *Eneida*, a descrição da turbulência marítima:

*Incubere mari totumque a sedibus imis
una Eurusque Notusque ruont creberque procellis
Africus et uastos uoluont ad litora fluctus;
(...)
Eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teocrorum ex oculis; ponto nox incubat atra.*

¹⁶ De acordo com Della Corte (1972, 214), a imagem utilizada por Ovídio dos lugares inferiores (*Tartara*) é inspirada na descrição apresentada nos versos 564 e 565 do canto III da *Eneida*: *Tollimur in caelum curuato gurgite, et idem/ subducta ad manis imos desedimus unda* - “Curvado o pego ao éter já nos sobe,/ Já desfeito o escarcéu nos baixa aos Manes” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv. 562-563). Além dessa observação de Della Corte, é possível perceber que a imagem das ondas que se alçam aos céus presente em Ovídio - *tacturos sidera summa* (v.20) - encontra-se também nesses versos - *tollimur in caelum (...) unda*.

¹⁷ Ovídio alterna, em todas as elegias do livro I, a primeira pessoa do singular com a primeira do plural.

*Intonuere poli et crebris micat ignibus aether
praesentemque uiris intentant omnia mortem.
(...) [Aquila] fluctusque ad sidera tollit
(...)
(...) insequitur cumulo praeruptus aquae mons;
hi summo in fluctu pendent, his unda dehiscens
terramque inter fluctus aperit, furit aestus harenis.
(En. I, vv.84-86; 88-91; 103; 105-107)¹⁸*

Como se observa, no texto virgiliano a terrível procela é contada de uma forma menos queixosa e patética, mas não menos contundente. Virgílio também descreve as vagas que se alevantam aos céus (v.103, *fluctusque ad sidera tollit insequitur*; v. 105, *cumulo praeruptus aquae mons*), bem como o fundo do mar que se mostra ao se dispersarem as ondas (vv.106-107, *unda dehiscens/ terramque inter fluctus aperit*). Levando em consideração essas semelhanças temáticas, pode-se perceber, ainda, que o *montes aquarum* (v.19) ovidiano retoma o *aquae mons* de Virgílio e que o verso 21 - *Quantae diducto subsidunt aequore ualles* - de Nasão faz referência os versos 106 e 107 da epopéia, ainda que não seja composto do mesmo léxico e ordem sintática dos versos virgilianos.¹⁹

Além das semelhanças acima pontuadas, pode-se atentar para outras de cunho temático e linguístico. Na elegia I, 2, inicia-se a narração da tempestade pelas águas que são revolvidas pelos ventos, assim como no canto I. Contudo, embora o verbo utilizado em ambos os textos seja o mesmo - *uoluuntur* (*Tr.* I,2, v. 19) e *uoluont* (*En.* I, v. 86) - eles designam diferentes ações: nos *Tristes* o lançar das águas ao alto e na *Eneida* o atirá-las ao litoral. Além dessa discrepância, observa-se uma outra bem interessante: no canto I, os ventos são apresentados logo no início da descrição da procela e caracterizam-se como agentes da ação verbal de *uoluont* (vv.85-86); já na elegia 2, eles são elencados *a posteriori* (vv.27-30, isso será analisado no próximo parágrafo), tanto que o texto ovidiano apresenta o verbo na passiva - *uoluuntur* - ocultando seu agente, que, por sua vez, fica subentendido. Outro ponto de convergência entre os textos é a descrição do aspecto do céu e do mar: tanto nos *Tristes* como na *Eneida*, o mar é apresentado intumescido pelas ondas, e o céu ameaçador pelas nuvens.

¹⁸ “(...) Ao mar carregam,/ E horríficos revolvem-lhe as entranhas/ Noto mais Euro, o de borrascas fértil/ África; às praias vastas ondas rolam. (...).Some-se ao nauta o céu, tolda-se o dia;/ Pousa no pélogo atra noite; os pólos/ Toam, o éter fuzila em crebros raios;/ Tudo ameaça aos varões presente a morte. (...) e a maretta aos astros joga. (...) escarpado fluido monte empina-se./ As naus já do escarcéu pendem, já descem/ Num sorvedouro à terra entre marouços:/ Remoinha o esto na revolta areia.” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv. 96-99; 101-104; 117; 119-122).

¹⁹ É interessante observar a ordem sintática das palavras nesse verso da elegia I, 2, pois a colocação do verbo *subsidunt* entre os adjetivos - *quantae* e *diducto* - e os substantivos - *aequore* e *ualles* - cria, linguisticamente, o desenho da separação das águas proposto tematicamente no hexâmetro.

Após esse relato inicial da tempestade, Ovídio elenca, dando a localização geográfica de cada um, os quatro principais ventos romanos: Euro, Zéfiro, Bóreas e Noto (vv.27-30)²⁰. No texto virgiliano, os ventos são enumerados antes da fala de Enéias, no momento em que Éolo os soltava, e são apenas três: Euro, Noto e Áfrico (vv.85-86 - ver versos acima). Contudo, na descrição da tempestade, que segue à fala de Enéias, são citados o Aquilão (ou Bóreas - v.102 - ver verso acima) e novamente o Noto (v.107) e o Euro (v.110).²¹ Como se observa, ainda que não sejam apresentados na mesma ordem e quantidade, ambos os textos fazem referência aos ventos que sopram de diversas direções e que, por isso, são os incitadores da desgraça que se abateu sobre as naus. Além disso, com exceção do Zéfiro ovidiano²² e do Áfrico virgiliano, os demais ventos citados são comuns à elegia e ao canto épico: o Noto, o Euro e o Aquilão ou Bóreas.²³

Dada a descrição meteorológica da tormenta, Ovídio expõe seus temores e os da tripulação. A impotência do piloto frente aos sopros contrários dos ventos, a falta de esperança de salvação levam o protagonista da elegia I, 2 a lembrar-se de sua esposa e a agradecer por não ter permitido que partisse consigo para o exílio. Graças a esse impedimento, ela desconhece e não padece o sofrimento de estar à deriva no mar - *Nescit in immenso iactari corpora ponto, nescit agi uentis, nescit adesse necem* (Tr. I,2, vv.39-40 - o grifo é meu). Nesses versos, Nasão faz uso do paralelismo sintático estabelecido pela repetição do verbo *nescit* no início das orações (o que constitui uma anáfora), para enumerar as adversidades que o cercam no momento: a turbulência marítima, a força dos ventos e a proximidade da morte. O interessante é observar que Ovídio, quando apresenta o protagonista como um juguete do mar, novamente recorre ao verbo *iactare* para expor seu infortúnio.

Esse verbo também aparece na proposição do canto I da *Eneida* com o mesmo valor: (...) *multum ille et terris iactatus et alto* (En. I, v.3 - o grifo é meu).²⁴ Virgílio, em seu próêmio à *Eneida*, apresenta Enéias como um juguete dos deuses, empregando o participio *iactatus*. Ovídio, então, ao utilizar no verso 39 o verbo *iactare*, alude ao infortúnio de Enéias, ainda que indiretamente, pois os verbos se encontram em contextos diferentes: nos *Tristes*, aparece no

²⁰ *Nam modo purpureo uires capit Euris ab ortu, Nunc Zephyrus sero uespere missus adest, Nunc sicca gelidus Boreas bacchatur ab Arcto, Nunc Notus aduersa proelia fronte gerit.* (os grifos são meus)

²¹ En. I, v.107: *Tris Notus abreptas in saxa latentia torquet* - “Três rouba Noto e avexa nuns abrolhos”; v.110-111: (...) *tris Euris ab alto/ in breuia et syrtis urget* (...) - “Três no parcel (que lástima!) Euro esbarra,/ Encalha em vaus, de marachões rodeia. (trad.: Odorico Mendes, 1858, v.123; 126-127 - os grifos são nossos).

²² Zéfiro será citado no v.131 do canto I, quando Netuno convoca ele e Euro para ordenar que cessem a tempestade: *Eurum ad se Zephyrumque uocat* (...) - “[Netuno] chama para junto de si Euro e Zéfiro.

²³ O fato de não haver uma correspondência exata entre os ventos citados na elegia I, 2 e os elencados no canto I pode ser talvez explicada pela localização geográfica de cada um dos episódios: Enéias foi surpeendido pela tempestade no mar Tirreno, conforme postula a tradição, já Ovídio, no mar Adriático.

²⁴ “(...)Ele há muito lançado nas terras e no mar”.

momento em que Ovídio faz referência à sua esposa, já na *Eneida*, é utilizado pelo narrador na apresentação do poema, quando esse se propõe a cantar a “estória” do herói. Mesmo sendo uma referência indireta, Nasão alude ao texto virgiliano, uma vez que ambos os personagens são descritos como marionetes controladas por forças superiores, a vagarem pelos mares, impelidos pelos ventos e fados.

O verbo *iactare*, como foi visto ao longo da análise, foi utilizado por Ovídio duas vezes com o mesmo sentido das ocorrências do mesmo no canto I. Embora os verbos em Ovídio apareçam em contextos diferentes da épica virgiliana, como foi apontado, a utilização desse vocábulo pelo poeta elegíaco é um bom indício de alusão, já que seu uso em Virgílio é um tanto particular. Cartault (1926, p. 138, nota 4) faz um levantamento do uso participial desse verbo por Virgílio e conclui que sua repetição estabelece uma relação de identidade entre a sorte dos troianos e a dos cartagineses, bem como apresenta um dos aspectos mais importantes do infortúnio de Enéias, o fato de ele estar a vagar por terras e mares, impelido pelo vento e pelos fados. O destino do herói, assim como foi o de Dido e seu povo, está marcado pela busca incessante de uma nova pátria²⁵.

Levando em consideração a interpretação sugerida por Cartault para o uso desse verbo na *Eneida*, pode-se supor que não seja acidental o uso de *iactare* por Ovídio, pois o autor elegíaco também utiliza esse verbo para apresentar uma das características mais importante de seu infortúnio, estar destinado a ser um juguete do mar até alcançar seu destino - o local de seu desterro. Dessa forma, pode-se pensar que a relação que Virgílio traçou entre o destino dos troianos e dos cartagineses, ou melhor, de Enéias e de Dido, bem como a caracterização das adversidades a que estava fadado o herói, foram retomadas por Ovídio. O poeta, através do uso de tal verbo, compara e identifica sua sorte à do herói épico. Por isso, ao fazer referência a todos os sofrimentos e desgraças do personagem virgiliano, Ovídio retrata-se como um *alter Aeneas*, já que ele está destinado ao mesmo infortúnio do herói- estar à deriva no mar.

O terror de Nasão de se encontrar como um juguete das águas e dos ventos é intensificado pela funesta possibilidade da morte em meio ao oceano, a qual, como Ovídio mesmo expõe, apresenta um infeliz aspecto:

²⁵ Observe-se o comentário de Cartault (1926, p. 138, nota 4) sobre o uso do participio *iactatus* na *Eneida*: "Iactatus I, 182. Anthea si quem Iactatum uento uideat, 331, quibus in oris Iactemur, 667, pelago...omnia circum Litora iactetur; la répétition du mot appliqué deux fois aux Carthaginois, I, 442: iactati undis et turbine Poeni, 628, me quoque per multos...labores Iactatam pour souligner une identité du sort entre les Troyens et les Carthaginois; repris par Didon, IV, 13: quibus ille Iactatus fati, en liaison avec le 1er. livre, repris par Vénus par allusion directe, X, 48: Aeneas sane ignotis iactetur in undis; il figure au IIIe livre, 197: Iactamur gurgite uasto; Anchise le reprend à son tour, VI, 693: Quantis iactatum, nate, periculis. Sa répétition insiste sur un des aspects dominants de l'infortune d'Enée (o grifo é meu). L' idée est du reste reprise en d'autres termes, I, 32: Acti fati maria omnia circum, 756, omnibus errantem terris et fluctibus, VI, 692: Quas...terras et quanta per aequora uectum!" (o grifo é nosso).

*Nec letum timeo, genus est miserabili leti.
Demite naufragium, mors mihi munus erit.
Est aliquid fatoque suo ferroque cadentem
In solita moriens ponere corpus humo
Et mandare suis aliqua et sperare sepulcrum
Et non aequoris piscibus esse cibum.*²⁶
(Tr. I, 2, vv.51-56)

Como comenta G. Ferrara (1944, 18), a morte por afogamento para os romanos era considerada *praeter naturam*, enquanto que gloriosa a que acontecia em terra, principalmente em batalha. Isso se deve ao fato de que os romanos consideravam necessárias as honras fúnebres e o depósito do corpo em um sepulcro, lugar considerado sagrado, uma vez que os antigos acreditavam que os mortos o habitavam. Por isso, faziam sacrifícios sobre as sepulturas para lhes prestarem honras e homenagens, impossibilitando, assim, que seus espíritos ficassem a vagar pela cidade²⁷. Então, é interessante notar que Ovídio, nesses versos, não só afirma não ter medo de morrer (v.51, *Nec letum timeo*) como também ser-lhe a morte uma graça (v.52, *mors mihi munus erit*). Todavia, a morte almejada por Nasão não é a infame ocorrida no mar, mas sim a que é proporcionada ou pelos fados ou pela espada (v.53, *fatoque suo ferroque*) em terra firme (v.54, *solita moriens ponere corpus humo*) e, se possível, na pátria junto aos seus (v.55, *mandare suis aliqua et sperare sepulcrum*).

Esse desejo expresso por Ovídio é o mesmo que se encontra na invocação de Enéias (*En. I, vv. 94-101* - ver nota 50): o de ter perecido em Tróia junto aos seus, durante a guerra. Enéias louva a felicidade dos que morreram em terra pátria e lamenta por Diomedes não o ter matado com suas próprias mãos (v.98, *tua...dextra*) e não lhe ter dado a felicidade de sucumbir onde jaz Heitor, morto pelo dardo (v.99, *telo*) de Aquiles. Tendo em vista as semelhanças temáticas existentes entre os excertos - o desejo de uma morte honrosa - pode-se dizer que o uso do vocábulo *ferro* por Ovídio é um análogo da expressão *tua...dextra* e *telo*, pois evocam as batalhas citadas por Enéias. Ainda que essa alusão seja indireta, pelo fato de não serem os mesmos vocábulos ou expressões utilizados em ambos os textos, Ovídio, ao utilizar o substantivo *ferro*, invoca para si uma morte guerreira e gloriosa. Assim, é lícito propor que Nasão se coloca novamente na mesma posição do herói da *Eneida*, ao almejar uma morte com características épicas.

²⁶ Não temo a morte, infeliz é o aspecto desta morte./ Afastai o naufrágio, a morte ser-me-á um benefício./ É outra coisa, ao sucumbir-se ou pelo próprio fado, ou pelo ferro, / Em terra sólita depositar o corpo morto/ E fazer recomendações aos seus e esperar o sepulcro / E não ser dos peixes marinhos a comida.

²⁷ Essas informações foram retiradas do *handout* da conferência proferida pelo prof. Dr. Hubert Petersmann da Universidade de Heidelberg, durante o XVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, realizado em Buenos Aires (Argentina), nos dias 26 a 29 de setembro de 2000.

Após esse episódio, Ovídio invoca outra vez os deuses do céu e do mar na tentativa de reiterar seu pedido de ajuda, evitando, assim, sua morte em meio ao pélagos:

*Pro superi uiridesque dei quibus aequora curae,
 Vtraque iam uestras sistite turba minas
 Quamque dedit uitam mitissima Caesaris ira,
 Hanc sinite infelix in loca iussa feram!*
 (...)
 *Mittere me Stygias si iam uoluisset in undas
 Caesar, in hoc uestra non eguisset ope
 Est illi nostri non inuidiosa cruoris
 Copia, quodque dedit, cum uolet, ipse feret.*
 (...)
 *Nec tamen, ut cuncti miserum seruare uelit,
 Quod periit saluum iam caput esse potest.*²⁸
 (Tr. I,2, vv.59-62; 65-68; 71-72)

Para que sua súplica seja mais persuasiva, Ovídio argumenta que o desejo de César é seu exílio e não sua morte, aliás, se o desejo do imperador fosse que Nasão sucumbisse, ele já o teria realizado sem precisar do auxílio divino (vv.65-66). Dessa forma, o protagonista dos *Tristes* novamente confere a César um *status* de divindade,²⁹ pode-se dizer, comparável a Júpiter, pois ele tem, de acordo com Ovídio, tanto ou mais poder que os seres superiores, já que suas decisões valem como leis e ele tem total controle sobre a sorte do desterrado (vv. 67-68). Além do mais, como afirma o próprio protagonista, mesmo que os deuses queiram salvar sua vida, já não o podem, pois ela já se extinguiu (vv.71-72). O paradoxo estabelecido pelo contraste existente entre o veemente pedido de ajuda, bem marcado pelos imperativos *sistite* e *sinite* (vv.60 e 62, respectivamente), e a impossibilidade desse auxílio se realizar, visto o protagonista já ter “morrido” (v.72), torna a súplica mais contundente. Ovídio apela para a misericórdia divina, ao expor aos deuses o duplo castigo que sofre no momento - a tormenta, por um lado, e o exílio, pelo outro.

Além da tentativa de Nasão de tornar sua súplica mais persuasiva, pode-se observar também que no verso 72 - *Quod periit saluum iam caput esse potest* - o protagonista dos *Tristes* faz referência ao exílio através da metáfora da morte, pois esse é considerado pelos romanos

²⁸ Oh!, deuses olímpicos e marinhos, que tendes o governo das águas,/ Todos, cessai já vossas ameaças/ E permiti que eu infeliz leve esta vida, concedida pela/ Brandíssima ira de César, ao local determinado. / (...) / César enviarme-ia às águas estíguas, se já tivesse/ Desejado, para isto não precisaria de vosso auxílio./ Ele não têm grande ódio por nossa vida/ E, o que deu, quando desejar, ele mesmo tirará. / (...) / Todavia, mesmo que todos desejais salvar um infeliz./ Não pode ser salva a vida que já se extinguiu.

²⁹ É interessante observar que Ovídio mantém a característica já atribuída a César no v.3, a de um “deus” irado, colérico (*Caesaris ira*). Contudo, no v.61, ele abrande sua descrição do “deus” através da antítese configurada pelo uso do substantivo *ira* e de seu adjetivo *mitissima*.

como uma morte em vida, como um exemplo de morte civil.³⁰ De acordo com Adelmo Barigazzi (*apud* Della Corte 1987, p. 447), o tema do exílio é muito discutido pela literatura filosófica prática, comum na Antiguidade e que se propõe a consolar os homens dos males da vida. Tendo em vista essa difusão, Barigazzi comenta que é lícito pressupor que "l'esilio sia un male molto grave, e nell'antichità, da Omero e Tirteo in poi, così è sempre giudicato l'abbandono o la perdita della patria". Levando isso em consideração, compreende-se melhor porque Ovídio afirma, no verso 72, que sua vida já se extinguiu, pois a expulsão da pátria denota a perda total da mesma e, por consequência, a perda de sua vida civil, o que configura o exílio como um mal muito grave, como uma morte.

Mesmo que o texto ovidiano não incite uma comparação direta com o exílio de Enéias, pode-se ousar traçar uma relação entre ambos, uma vez que tal tema é recorrente também na épica virgiliana. Se se comparar o desterro de Nasão ao de Enéias, perceber-se-á a diferença, pois o herói da *Eneida* somente abandona a pátria porque essa fora destruída e não porque fora repellido dela. Todavia, há uma convergência entre os exílios, pois, em ambos os casos, os protagonistas são impelidos por forças superiores: Ovídio parte de Roma porque César ordenara e Enéias somente abandona Tróia porque os deuses assim o quiseram, já que sua vontade era perecer lutando. Contudo, Ovídio parte para o desconhecido e o herói da epopeia, para a Itália, onde fundará uma nova "Tróia". Essa diferença faz pensar que o desterro de Nasão está repleto de dor e saudade e o de Enéias cheio de esperança, o que talvez o tornaria menos doloroso, entretanto, "il protagonista stesso [Enéias], insieme ai suoi compagni, prova le sofferenze e le umiliazioni proprie dello stato dell'esule ed è proteso alla ricerca di quella "quies" che è data solo dall'acquisto di una nuova patria" (Bonamente, *apud* Della Corte, 1987, p. 448).

O protagonista dos *Tristes* continua seu lamento reforçando a ideia de que mesmo que os deuses venham em seu auxílio, ele continuará padecendo, pois seu exílio é certo: *Vt mare considat uentisque ferentibus utar/ Vt mihi parcat, non minus exul ero.* (*Tr.* I, 2, vv.73-74 - os grifos são meus). A anáfora do *ut*, que possui aqui um valor concessivo, intensifica a inutilidade dos possíveis esforços divinos, o que confere ao texto maior "dramaticidade". A partir daí, Ovídio apresenta novos argumentos aos deuses para demonstrar quão desgraçado é. Tece, então, sua argumentação através da enumeração de exemplos de viagens agradáveis, ou porque são a passeio, a estudo ou comércio, a fim de evidenciar aos deuses que não sulca o mar por

³⁰Essas informações foram retiradas do *handout* da comunicação proferida por Mónica Silvina Palmisano da Universidad Nacional de Córdoba, durante o XVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, realizado em Buenos Aires (Argentina), nos dias 26 a 29 de setembro de 2000. O trabalho apresentado intitulou-se *La muerte en el exilio de las Tristes*.

desejo próprio, mas porque foi obrigado por César a atingir os inóspitos litorais do lado esquerdo do Ponto Euxino:

*Non ego diuitias avidus sine fine parandi
 Latum mutandis mercibus aequor aro;
 Nec peto, quas quondam petii studiosus, Athenas,
 Oppida non Asiae, non loca uisa prius;
 Non ut Alexandri claram delatus in urbem
 Delicias uideam, Nile iocose, tuas.³¹
 (Tr. I, 2, vv.75-80 - os grifos são meus)*

Como se observa, Nasão discorre sobre sua condição de exilado através da negação de situações contrárias à sua. Afirma-se como desterrado pela exposição de atos que ele não realiza no momento e que nunca mais realizará. A repetição dos advérbios de negação *non* (vv.75; 78 e 79) e *nec* (v.77), alguns no início de cada dístico, determina tal procedimento e intensifica o pedido de auxílio do protagonista dos *Tristes*: ao ilustrar a felicidade, a bonança, a liberdade que perdeu, retrata sua condição como mais miserável e infeliz, o que pode acarretar, mais facilmente, o convencimento divino.

Após apelar para a comoção dos seres superiores, o exilado novamente invoca o supremo poder de César para fazer com que os ventos se intimidem frente a ele:

*Ferte - quid hic facio? - rapidi mea corpora, uenti!
 Ausonios fines cur mea uela uolunt?
 Noluit hoc Caesar. Quid, quem fugat ille, tenetis?³²
 (Tr. I, 2, vv.91-93)*

O desejo de César é estabelecido aqui como inquestionável, haja vista a contundente afirmação: *Noluit hoc Caesar* - e o questionamento feito pelo protagonista aos ventos sobre sua desobediência: *Quid, quem fugat ille, tenetis?*. Com isso, pode-se dizer que Ovídio tenta a qualquer custo obter a ajuda do Olimpo, seja apelando para a comoção dos deuses, seja para a intimidação dos ventos pelo descumprimento das ordens do imperador.

Essa tentativa de Nasão de procurar a todo momento persuadir os deuses a ajudá-lo caracteriza essa elegia como uma *suasoria* em versos, segundo Della Corte (1973, 211) e G. Ferrara (1944, 14). Por isso, ambos identificam a seguinte organização no texto elegíaco: o

³¹ Eu não sulco, ávido por adquirir, sem limite, riquezas./ O imenso mar para barganhar mercadorias;/ Nem me dirijo a Atenas, que outrora procurei como estudioso./ Nem às cidades da Ásia, nem a locais antes vistos;/ Nem à famosa cidade de Alexandre sou levado./ Para que veja, ó alegre Nilo, tuas delícias.

³² Carregai - que faço aqui? - ó velozes ventos, meu corpo/membros!/ Por que minhas velas desejam os limites ausônicos?/ Não o queria César. Por que, quem ele expulsou, retendes?

exordium (vv.1-18), a *narratio* (vv.19-56), a *tractatio* (vv.57-94) e a *peroratio* (95-110). Levando-se em consideração a divisão proposta pelos autores, pode-se dizer que o *exordium* se caracteriza pela primeira invocação feita por Ovídio aos deuses, quando, ao fazer referência ao jogo de forças divino que se instaura na *Eneida*, coloca-se na mesma situação do herói épico e introduz seu tormento em meio ao mar. A *narratio* é a parte em que o protagonista conta detalhadamente todo o aspecto da tempestade, fazendo a todo momento referência à descrição da procela apresentada no canto I. Na *tractatio*, Nasão invoca novamente os deuses, mas agora seu discurso se apresenta mais contundente: Ovídio faz uso, como foi visto há pouco, de vários artifícios retóricos para tornar sua súplica mais persuasiva.

A *peroratio* caracteriza-se, retoricamente, por ser ou o epílogo de um discurso ou um discurso breve e sentimental. Ovídio, em sua conclusão, faz uso das duas acepções de *peroratio*, pois encerra sua elegia de forma sucinta e através de um apelo. Nos últimos versos da elegia, o protagonista desfecha sua súplica, apelando para o discernimento divino, através da exposição da sua dedicação e obediência para com Augusto. O protagonista invoca a onisciência divina em relação ao motivo que o condenou ao exílio, motivo esse que Ovídio descreve como erro e não como crime, como um ato insensato, mas não criminoso:

*Sì tamen acta deos nunquam mortalia fallunt,
A culpa facinus scitis abesse mea.
Immo ita, si scitis, sì me meus abstulit error
Stultaque mens nobis, non scelerata fuit,³³
(Tr. I, 2, vv.97-100 - os grifos são meus)*

Pode-se perceber também que Ovídio utiliza nesse excerto, bem como em quase todo epílogo, a conjunção *si* para apresentar tanto sua inocência quanto sua *pietas*, caracterizada aqui como a lealdade e fidelidade que dispensava para César e seus familiares:

*Quod licet et minimis, domui sì fauimus illi,
Sì satis Augusti publica iussa mihi,
Hoc duce sì dixi felicia saecula proque
Caesare tura pius Caesaribusque dedi,
Sì fuit hic animus nobis, ita parcite, diui!
Sì minus, alta cadens obruat unda caput!³⁴
(Tr. I, 2, vv.101-106)*

³³ Se, todavia, os atos dos mortais nunca aos deuses enganam./ Sabeis que do meu erro ausenta-se o crime./ Ora pois, vós sabeis que é assim, se meu erro arrebatou-me/ E meu espírito foi insensato, não criminoso:

³⁴ Se, o que é permitido até aos mais humildes, dediquei-me àquela casa./ Se as decisões públicas de Augusto eram-me suficientes./ Se disse que, sob seu império, seriam venturosos os séculos/ E à César e aos Césares, pio, ofereci incenso./ Se foi esta minha intenção, poupai-me, ó deuses!/ Se não, que, ao precipitar-se, cubra a imensa onda minha cabeça!

A repetição da conjunção condicional *si*, comum em preces,³⁵ coloca Ovídio na posição de um subserviente aos deuses e, ao mesmo tempo, na de um suplicante insistente, pois tenta a todo custo obter a remissão de seus males. Com isso, pode-se dizer que, nessa súplica, o protagonista apresenta-se como um condenado que tece sua “defesa” para convencer os “juízes”, no caso, os deuses, de sua inocência e, através disso, obter o perdão, a calma da tormenta. Ovídio confia tanto em sua *pietas* e inocência, que ousa fazer aos deuses uma proposta: se ele estiver correto, que os deuses o poupem, caso contrário, que precipitem sobre sua cabeça uma imensa onda (vv.105-16). Neste momento, as nuvens começaram a se dissipar e a ira do mar aplacou-se:

*Fallor an incipiunt grauidae uanescere nubes,
Victaque mutati grangitur ira maris?*³⁶
(Tr. I, 2, vv.107-108)

O protagonista do *Tristes*, então, é finalmente socorrido pelos deuses. No canto I da *Eneida*, Enéias também é salvo pela intervenção divina, mais precisamente por Netuno, que aplaca os mares, afugenta as nuvens e reconduz o sol. Embora ambas as procelas sejam interrompidas pelo auxílio divino, a causa dessa intervenção não se assemelha nos *Tristes* e na *Eneida*. Na elegia 2, a borrasca é mitigada por causa da mais que insistente súplica de Nasão. Já no canto I, Netuno desfaz a procela em virtude de ter se irritado com a audácia dos ventos, pois causaram extrema balbúrdia sem sua autorização, e por ter visto Enéias e sua frota dispersos pelo mar e oprimidos pela tempestade.

De acordo com G. Ferrara (1944, 14) e Della Corte (1973, 211), Nasão, durante a *peroratio*, dirige-se indiretamente a Augusto, invocando os deuses como testemunhas de sua lealdade e boa fé. Ovídio, então, apresenta sua “defesa” a César, o “juiz” supremo, almejando obter sua clemência. “Defende-se” através de sua *pietas*, demonstrada pelas suas atitudes para com a família do imperador, e pela afirmação de que seu crime foi apenas um erro, um ato

³⁵ Observe a presença de tal conjunção na súplica de Anquises (canto II) e na de Catulo (poema LXXVI): “*Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis, aspice nos, hoc tantum, et, si pietate meremur, da deinde auxilium, pater, atque haec omina firma.*” (En., II, vv.689-691 - para tradução, ver apêndice II) - *O dei, si uestrum est misereri, aut si quibus unquam/ Extremam iam ipsa in morte tulistis opem, Me miserum aspiciete et, si uitam puriter egi, Eripite hanc pestem perniciosamque mihi, Quae mihi suprepens imos ut topor in artus/ Expulit ex omni pectore laetitias.* (Cat., LXXVI, vv.17-22 - os grifos são meus) - “Ó deuses, se é próprio de vós a compaixão ou se a alguém, alguma vez, À beira da morte levastes o derradeiro auxílio, Dirigi vosso olhar para este infeliz e, se tenho vivido com integridade, Arrancai de mim esta peste e esta desgraça, Que, como um torpor, se infiltrando no fundo de meus membros, Expulsou de todo o meu coração as alegrias.” (trad.: Paulo Sérgio de Vasconcellos, 1991, 63, vv.17-22)

³⁶ Engano-me ou começam a se dissipar as densas nuvens, / E a ira aplacada do mar mudado se enfraquece?

insensato. Essa interpelação indireta a Augusto torna a súplica de Ovídio mais persuasiva, uma vez que todos os motivos apresentados aos deuses para que o livrem de seus infortúnios - como a tempestade, uma possível morte *praeter naturam* - são, na verdade, endereçados a César, retratado, assim, como divindade. Ademais, Ovídio reforça sua argumentação ao alegar, durante seu pedido de perdão, ser *pius* (v.104), pois essa é a característica por excelência de Enéias. Não se pode esquecer de que a *Eneida* era a obra mais significativa para Augusto, pois ela funda miticamente a história de Roma, e de que Enéias é um dos personagens mais caros ao imperador, uma vez que Virgílio estabelece na épica uma relação de parentesco entre ele e o fundador mítico do povo romano. Vale a pena ressaltar ainda que o poeta elegíaco, ao se comparar novamente ao herói épico através do uso do adjetivo *pius*, reafirma a imagem que vem construindo para si ao longo da elegia - a de um *alter Aeneas* elegíaco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se observou ao longo da análise, a procela descrita na elegia I, 2 segue a mesma estrutura narrativa da encontrada no canto I: ambas acometem os protagonistas em meio à viagem para o exílio, são provocadas pelos ventos e aplacadas pelos deuses. O procedimento narrativo da elegia I, 2 também se assemelha ao do canto I, pois ambos os textos iniciam-se *in medias res*. Além dessas semelhanças temáticas e estruturais, observaram-se, ainda, na elegia 2, ecos intertextuais concretos que estabelecem uma clara relação entre o infortúnio de Ovídio e de Enéias. O uso do verbo *iactare* (*Tr.* I,2, vv.15 e 39) - que alude tanto à interrupção da fala de Enéias quanto a um dos aspectos mais importantes da desventura do herói épico, o fato de ele estar a vagar por terras e mares, impelido pelos fados - a presença do verbo *uoluere* (*ibid.*, v.19), que faz referência às águas revolvidas pelos ventos no canto I, no qual aparece o mesmo vocábulo - bem como o substantivo *ferro* (*ibid.*, v.53)- o qual expressa o desejo de Nasão de obter uma morte guerreira e glorioso, tal como Enéias - marcam a semelhança evocada na elegia I, 2 entre o protagonista dos *Tristes* e o herói da *Eneida*. Ademais, tem-se também o fato de Ovídio apresentar-se como *pius*, característica principal de Enéias. Então, pode-se concluir que Ovídio estabelece um paradoxo nessa elegia ao deslocar o universo épico de Virgílio para dentro do elegíaco, e que ele tenta construir para si, ao se retratar como um *alter Aeneas*, uma imagem híbrida: a de um personagem elegíaco mesclado por tons épicos.

REFERÊNCIAS

- COMMELIN, P. **Nova Mitologia Grega e Romana**. Tradução brasileira de Thomaz Lopes. 9ª ed. Rio de Janeiro, F. Briguet & Cia, 1955.
- CARTAULT. **L'art de Virgile dans l'Enéide**. Paris: Bibliothèque de la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, 1926, v. I.
- CORTE, F. (della). **Enciclopedia Virgiliana**. Roma, Enciclopedia Italiana, 1987.
- GLARE, P. W. **Oxford Latin dictionary**. Oxford: Clarendon, 1969.
- HINDS, S. **Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry**. Cambridge: Cambridge University, 1998.
- HORACE. **Épîtres**. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Belles Lettres, 1955.
- KLODT, C. "Verkehrte Welt: Ovid, Trist. 1,4", in: **Philologus**, 140 (2), 1996, pp. 257-276.
- OVIDE. **Tristes**. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Belles Lettres, 1987.
- OVIDIO. **II Tristia**. Volume primo. Traduzione di Francesco Della Corte. Genova-Sestri: Tilgher-Genova, 1972.
- _____. **Tristium**. lib. I e II. Illustr. da G. Ferrara. S.1: Sn, 19-?.
- ODORICO MENDES, M. **Virgílio brasileiro**. Tradução da Eneida. Rio de Janeiro: Garnier, 1858.
- PRATA, Patricia. **O caráter intertextual dos "Tristes" de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Linguística). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. 177p.
- _____. **O caráter intertextual dos "Tristes" de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos**. Tese de Doutorado. (Programa de Pós-Graduação em Linguística). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. 421p.

Inserção da cultura Clássica Latina no ensino fundamental II:

O teatro

Sarah da Silva Peixoto
(UFRR)

sarah_peixoto@hotmail.com

Prof. Vivian Gregores Carneiro Leão Simões
(Coautora - UFRR)

vivian.simoies@ufr.br

RESUMO: A presente comunicação tem por pretensão apresentar uma proposta de prática pedagógica, que possa ser aplicada nas escolas públicas brasileiras, cujo objetivo é oferecer conteúdos da cultura Clássica para alunos das séries finais do Ensino Fundamental II. Trazer a Antiguidade Clássica para a sala de aula não precisa ser tarefa complicada, basta lançar mão de ferramentas que despertem o interesse dos alunos, por exemplo, o teatro: a comédia nova latina; além de envolver os jovens com histórias que despertam sua imaginação e criatividade, proporcionando ainda domínio de diferentes gêneros textuais.

PALAVRAS-CHAVE: cultura Clássica; teatro; ensino.

A disciplina *Literatura* começa a ser ministrada no ensino regular a partir do Ensino Médio. Antes disso, o conteúdo da Literatura associa-se aos estudos dos gêneros textuais e aos estudos da gramática da Língua Portuguesa. O texto literário é apresentado ao aluno do Ensino Fundamental I e II como ferramenta para estudar desde as instâncias narrativas e as regras gramaticais até interpretação de texto, de modo que se desconhece nessa fase a literatura “como um discurso autônomo, que comporta em si mesmo as suas próprias leis e a sua especificidade intrínseca” (GREIMAS, 1976, p. 11).

Ao aluno do Ensino Fundamental são fornecidos poucos instrumentos que proporcionem reflexão sobre o texto literário e a sua especificidade. Durante o Ensino Médio, o aluno é apresentado à disciplina *Literatura* de uma forma que tradicionalmente tende à fragmentação, como se se colocasse nas prateleiras de uma estante todos aqueles livros dos quais um dia ele já ouviu falar, ordenados cronologicamente e segundo o gênero ao qual pertençam... muito embora a Proposta Curricular para o ensino de Língua e Literatura Portuguesa elaborada pelo MEC considere de grande valia a experiência literária, isto é, o contato efetivo do aluno com o texto literário, já que é por esse meio que “será possível experimentar a sensação de estranhamento que a elaboração peculiar do texto literário, pelo uso incomum de linguagem, consegue produzir no leitor”. (BRASIL, 2002, p.55)

A Proposta Curricular para o Ensino Médio dispõe sobre o modo como as disciplinas da área devem ser examinadas e ensinadas: o conhecimento de natureza enciclopédica, sem

significação prática, deve ser substituído por conteúdos e atividades que possibilitam não só a interação do aluno com sua sociedade, mas também o aumento do seu poder como cidadão, propiciando maior acesso às informações e melhores possibilidades de interpretação das informações nos contextos sociais em que são apresentadas (BRASIL, 2002, p. 37).

A realidade do ensino de Literatura e Língua Portuguesa, entretanto, é bastante diferente do que propõe o currículo básico elaborado pelo MEC. A própria Proposta Curricular traz, em texto anexo – Orientações Curriculares para o Ensino Médio. Linguagens, Códigos e suas Tecnologias – um debate sobre o processo de legitimação que ocorre no Brasil daquilo que deve e daquilo que não deve ser lido na escola e reconhece a via fragmentada pela qual se dá, hoje, o ensino da Literatura: “através dos estilos de época, os quais historicamente vêm reproduzindo não só autores e textos característicos dos diferentes momentos da história da Literatura brasileira e portuguesa, como os modos de ler a seleção” (BRASIL, 2002, p. 72); com o adendo de que está em pauta a exclusão do conteúdo de literatura portuguesa do currículo básico de ensino, o que seria uma perda inextimável de valores culturais e sociais.

Partindo do propósito de que a construção do conhecimento deve ser feita com bases sólidas de reflexão acerca dos conteúdos, e de que o próprio texto anexo à Proposta Curricular admite a fragmentação do ensino da disciplina Literatura, o presente projeto vem oferecer uma ideia que, de certa forma, remedia uma pequena proção dos inúmeros problemas enfrentados no tocante ao ensino de *Literatura* no Brasil.

O ensino da *Literatura em Língua Portuguesa* dá-se, em geral, a partir do projeto literário do Trovadorismo, quando do nascimento da Literatura Portuguesa, e as primeiras obras escritas em Língua Portuguesa. Logo após, inicia-se o estudo do Humanismo e do teatro de Gil Vicente e, posteriormente o Classicismo com a figura principal de Luís Vaz de Camões. Sem que seja preciso mencionar os demais projetos literários pelos quais transita o ensino dessa disciplina nas escolas de Ensino Médio no país, é possível observar desde o princípio que o estudo das cantigas trovadorescas requer um comentário um pouco mais aprofundado sobre os processos pelos quais a Língua Portuguesa passou a fim de fazer compreender as diferenças que há entre aquele galego-português das cantigas e o Português de hoje, ou ainda um breve estudo sobre o latim, das línguas neolatinas e a aproximação por meio dessa raiz comum entre o português e o espanhol, italiano, francês. Tais conhecimentos se perdem devido à escassez de tempo hábil na grade curricular.

Também para o estudo do teatro de Gil Vicente, carece de o professor levantar discussões sobre as origens do teatro nos festivais anuais realizados na Grécia Antiga em honra ao deus Dioniso, bem como a apresentação dos mestres do teatro clássico, Ésquilo, Sófocles,

Eurípedes, Aristófanes e Plauto, porém, essas atividades também não são previstas pela Proposta e pelas Orientações Curriculares do Ensino Médio, menos ainda para o Ensino Fundamental. O conhecimento a respeito das literatura e cultura da Antiguidade Clássica é pré-requisito para o estudo da literatura trovadoresca e do teatro do Humanismo e, se faz ainda mais necessário para a compreensão do Classicismo e a Renascença das artes na Europa, momento em que são retomados conceitos clássicos como a valorização das realizações humanas, entre outros.

Levando-se em consideração que a Literatura em Língua Portuguesa já é uma matéria de volume e que ela, por si só, já extrapola a carga horária a essa disciplina destinada, acrescentar-lhe mais conteúdo seria colocar em risco a qualidade do ensino pela falta de tempo. No entanto, os estudos da Literatura e cultura clássicas certamente oferecem a fundamentação necessária para que o conhecimento da Literatura em Língua Portuguesa passe de ‘adquirido’ para ‘assimilado’, deixe de ser apenas um dado, para se tornar uma rede de informações e de associações que são solicitadas ao aluno ao longo de todo o Ensino Médio.

Sendo assim, o que se propõe é um curso de introdução aos estudos clássicos via Comédia Latina de Plauto, *Teatro Clássico na escola*, a ser oferecido a alunos das séries finais do Ensino Fundamental da rede pública e/ou particular em horário inverso ao das aulas regulares, como atividade extracurricular.

Para a elaboração e construção da presente proposta de curso *Teatro Clássico na escola*, foram consultadas as seguintes obras sobre teatro clássico e ensino de latim, arroladas detalhadamente nas referências, ao final deste artigo.

1. Zélia de Almeida Cardoso: excertos de **A literatura latina e Língua e Literatura;**
2. Paul Veyne: excertos de **A sociedade romana;**
3. Alceu Dias Lima: artigos avulsos de **Latim: da fala à língua e Uma estranha língua? Questões de linguagem e de método;**
4. João Batista Toledo Prado, os seguintes artigos: “O texto documento. Sugestões de trabalho” e “Latim, moinhos e cavaleiros andantes”;
5. Giovana Longo: excertos de **Ensino de Latim: problemas linguísticos e uso de dicionário e Ensino de Latim: reflexão e método;**
6. Peter Jones: excertos de **Aprendendo Latim: textos, gramática, vocabulário, exercícios;**

7. Fábio da Silva Fortes, o seguinte artigo: “A 'língua' e os textos: gramática e tradição no ensino de latim”;
8. Fábio Fortes e Charlene Miotti, o seguinte artigo: “Cultura clássica e ensino: uma reflexão sobre a presença dos gregos e latinos na escola”;
9. Patrícia Prata e Fábio Fortes, o seguinte artigo: “Considerações sobre métodos e metodologias de ensino de latim no Brasil”;
10. Charlene Miotti, os seguintes artigos: “Universidades estaduais paulistas: o latim na berlinda”, “O ensino do latim nas universidades públicas do Estado de São Paulo e o método inglês Reading Latin: um estudo de caso”;
11. José Amarante: *Latinitas: leitura de textos em língua latina*, v. 1 e v.2.

2. TEATRO: UMA ESCOLHA

A palavra teatro (*theatron*) é derivada do grego, ligada a raiz “*thea*” (visão) e designa “o lugar de onde se vê”. Lugar destinado às mais diversas encenações. Os teatros são estruturas arquitetônicas particularmente eficientes em “dar a ver” ou em “fazer-nos ver”.

O trabalho com o teatro na instituição escolar tem uma utilidade potencial na educação pois permite uma abordagem diferente no ensino-aprendizagem, por um meio mais dinâmico e divertido. Por meio de dinâmicas teatrais, o aluno poderá exercitar técnicas de improvisação, poderá desenvolver a socialização, a criatividade, a coordenação motora, a memorização, a oralidade, leitura e pesquisa, a expressão corporal, a imitação vocal, o vocabulário, habilidades para as artes plásticas (pintura corporal, confecção de figurino e elaboração e montagem cenográfica). As atividades teatrais permitem o desenvolvimento intelectual e emocional, especialmente se executadas com jovens e adolescentes. Por fim, a inserção do *teatro clássico* na escola possibilita um contato maior dos alunos com a literatura clássica.

3. OBJETIVO

O presente projeto tem como objetivo desenvolver métodos de estudos que possibilitarão aos alunos das séries finais do Ensino Fundamental II refletir sobre a literatura e cultura da Antiguidade Clássica greco-romana por meio do texto teatral, mais especificamente a comédia latina *Os Menecmos* de Plauto. Pretende-se trabalhar noções de gênero literário – também a oposição comédia *VS* (*versus*) tragédia – as suas características, seja em relação à linguagem característica do texto teatral e de sua estrutura em oposição à estrutura da narrativa, assim como o desenvolvimento do enredo, apresentação de personagens no espaço cênico, entre

mais. É de fundamental importância apresentar as características da sociedade romana da época de Plauto de modo a levar os alunos à compreensão do período histórico, a Roma Antiga, cujos saberes, arte e literatura, contribuem para a construção da nossa sociedade.

4. METODOLOGIA

O projeto *Teatro Clássico na escola* tem como público-alvo alunos do Ensino Fundamental II, o que corresponde às antigas 7^a e 8^a séries, cuja compreensão de leitura/ interpretação de texto, bem como de história e geografia já estejam razoavelmente avançadas e já tenham cumprido satisfatoriamente os conteúdos de Roma Antiga e Península Itálica. O projeto foi elaborado para ser administrado durante ou em parceria com as aulas regulares da disciplina Língua Portuguesa, com a duração de oito aulas, com 120 minutos cada.

O projeto requer uma estrutura mínima para seu adequado desenvolvimento, dentre os materiais necessários estão: uma central multimídia por onde possam ser projetados textos, mapas e vídeos de performances teatrais, no mais, giz, lousa e cópias do texto base.

Pretende-se, pois, apresentar o contexto social da Roma Antiga, dados sobre a importância do teatro e da vida dos romanos em sociedade, em um primeiro momento. Posteriormente serão trabalhadas questões sobre os gêneros dramáticos: tragédia e comédia e, por fim, apresentação de Plauto, o maior comediógrafo latino, e sua obra *Os Menecmos*, que será lida integralmente com os alunos no decorrer das aulas, somados estudos teóricos com a leitura e comentários da peça. O texto utilizado em sala de aula será a peça *Os Menecmos* de Plauto, Tradução e Adaptação de José Dejalma Dezotti para a Coleção Giz-en-scène.

5. CRONOGRAMA

Aula 1

Durante o contato inicial, seria interessante questionar os alunos sobre o que eles entendem por literaturas/obras clássicas, com o objetivo de delinear algumas características peculiares, e ainda falar sobre alguns dos grandes autores da literatura clássica, Homero, Virgílio, Ovídio, e mais especificamente Plauto.

Interessa desenvolver análise e modelagem dos conhecimentos prévios dos jovens sobre literatura, mas também sobre história da Roma Antiga e cultura clássica. Se possível, ao aluno seria atribuída uma ‘tarefa de casa’ que estendesse esses conhecimentos prévios: uma pesquisa individual, manuscrita, sobre tais tópicos, para melhor entendimento dos alunos e para o esclarecimento de eventuais dúvidas.

Aula 2

É possível já nesse segundo encontro dar aos alunos conhecer um pouco do enredo da história, também desvelar as características do texto teatral (em oposição à narrativa- gênero mais natural aos alunos) e as primeiras noções do teatro clássico, especialmente sobre o seu surgimento, suas características, os locais onde se realizavam as representações e a importância dos espetáculos teatrais para a sociedade romana. Mapas e imagens dos antigos teatros romanos podem ajudar na compreensão da magnitude desses eventos artísticos.

Aula 3

Nessa aula, os alunos já terão um conhecimento mais aprofundado da obra e do período histórico de sua elaboração, a proposta é iniciar a leitura da peça, com a apresentação e caracterização das personagens.

A leitura pode acontecer de maneira dinâmica, em roda ou semicírculo, com os alunos se revezando para cumprir as falas, de modo que todos participem. Durante a leitura, as dificuldades com o vocabulário ou sobre o enredo devem ser esclarecidas, mas sempre incentivando os alunos a reproduzir as falas, gestos e atitudes das personagens com o objetivo de proporcionar aos alunos uma compreensão básica dos tipos humanos apresentados na peça. Sendo a obra extensa, dificilmente poderá ser lida por completo na sala de aula, então os alunos deverão fazer a leitura completa em casa.

Aula 4

A proposta é que os alunos desenvolvam a encenação da peça, assim, essas duas aulas serão dedicadas à organização desse processo. Aos alunos será feita a proposta de encenação da peça, ao que se espera que eles bem aceitem. Será preciso auxiliá-los nas divisões dos trabalhos relativos à montagem, como: quais serão os interpretes das personagens, como também os que ficarão na confecção de figurinos, máscaras (se necessário), cenários etc.

Impera-se que, nesse primeiro momento, os próprios alunos manifestem seus interesses, demonstrando suas afinidades com as tarefas listadas. Assim, o grupo será dividido em equipes: os que trabalharão com o cenário deverão buscar informações de como organizá-lo; aqueles que confeccionarão figurinos e máscaras devem pesquisar ferramentas para tal produção; e por último, os que cuidarão da encenação das personagens precisam encontrar meios para a interpretação, seja por meio de entonação de sua voz, da própria postura/expressão corporal no palco etc.

Aula 5

Segue-se a leitura do texto teatral. O objetivo principal dessa etapa é que os alunos já reconheçam e apliquem técnicas simples de representação, tais como alguns gestos e impostação vocal para dar vivacidade às falas das personagens.

Aula 6

Uma vez agrupados em equipes e atribuídas as tarefas e responsabilidades, será necessário reservar um número maior de horas/aula para desenvolver todas as atividades: fazer os ensaios, pesquisas para a confecção dos figurinos, do cenário e escolher um local que melhor possa atender à realização da peça. Nos ensaios será preciso cuidar também da construção da personagem, a postura do aluno, entonação, domínio do texto, oralidade, marcações de diálogo e posição etc.

Aula 7

Terão continuidade, na sétima aula, os ensaios. A ênfase, nesta etapa será dada à gesticulações, marcações de cena, entonação e pronúncia correta do texto teatral, bem como o domínio completo da unidade da obra.

Aula 8

A última aula será dedicada à organização da peça para ser apresentada para a escola, a fim de disseminar e contextualizar a literatura e o teatro clássico, e para que prestigiem o trabalho e o esforço dos alunos na realização da peça.

6. CONCLUSÃO

É importante que o professor traga para a sala de aula a cultura, que nada mais é que o cultivo de valores humanos fundamentais para o seu próprio aprimoramento intelectual, e é por meio dela que o homem faz a leitura do mundo e de sua própria história. O teatro proporciona essa possibilidade de trabalho interdisciplinar envolvendo história, geografia, arte e literatura.

É necessário buscar qualidade educacional para a boa formação dos alunos e, para tanto, é preciso experimentar e permitir outras abordagens de ensino-aprendizagem para solucionar o problema do distanciamento dos alunos das obras literárias, para que se possa expandir o conhecimento dos estudos clássicos latinos no ensino fundamental II, desenvolvendo neles

tanto a capacidade reflexiva quanto análises comparativas e contrastivas, não só nos campos da poesia, da narrativa ficcional e do drama, mas também da filosofia, da historiografia, da antropologia, da sociologia, da ciência política etc., ou seja, em diversas áreas do saber.

REFERÊNCIAS

AMARANTE, José; LAGES; Luciene (orgs). **Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo**. Salvador: UFBA, 2012. pp. 167-185

AMARANTE, José. **Latinitas: leitura de textos em língua latina**. Fábulas mitológicas e esópicas, epigramas, epístolas. Salvador: EDUFBA, 2015.

AMARANTE, José. **Latinitas: leitura de textos em língua latina**. Elegias, poesia épica e odes. Salvador: EDUFBA, 2015.

BRASIL. Ministério da Educação. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9394**. Brasília, 1996.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio**. Brasília: MEC/ Semtec, 2002.

BRASIL. **PCN+ Ensino Médio: orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais**. Vol. Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/ Semtec, 2002.

CARDOSO, Z. A. **A literatura latina**. Porto Alegre, Ed Mercado Aberto, 1989.

CARDOSO, Z. A. Figuras femininas em Plauto: convencionalismo e originalidade, **Língua e Literatura**. v. 16, nº 19, São Paulo, 1991.

FORTES, Fábio da Silva. A 'língua' e os textos: gramática e tradição no ensino de latim. **Instrumento** (Juiz de Fora), v. 12, p. 63-70, 2010.

FORTES, Fábio da Silva; PRATA, P. Considerações sobre métodos e metodologias de ensino de latim no Brasil. In: José Amarante; Luciene Lages. (Org.). **Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo**. 1ed.Salvador: UFBA, 2013, v. , p. 167-187.

FORTES, Fábio da Silva; MIOTTI, Charlene M. . Cultura clássica e ensino: uma reflexão sobre a presença dos gregos e latinos na escola. **Organon**. (UFRGS), v. 29, p. 20-37, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. 2. ed. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

JONES, Peter V. **Aprendendo Latim: textos, gramática, vocabulário, exercícios**/Peter V. Jones, Keith C. Sidwell; tradução e supervisão técnica Isabella Tardin Cardoso, Paulo Sergio Vasconcellos; revisão técnica Alessandro Rolin de Moura. – São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

LIMA, Alceu Dias. O golpe do latim. In: _____ et al. **Latim: da fala à língua**. Araraquara: UNESP, 1992. p. 67-70.

LIMA, Alceu Dias. Ensino das Letras: (des)encontros do 3o. grau. In: _____ et al. **Latim: da fala à língua**. Araraquara: UNESP, 1992a. p. 11-16.

LIMA, Alceu Dias. A crise da tradição humanista e o ensino do latim. In: _____ et al. **Latim: da fala à língua**. Araraquara: UNESP, 1992b. p. 25-28.

LIMA, A. D. **Uma estranha língua?** Questões de linguagem e de método. São Paulo: UNESP, 1995.

LONGO, Giovanna. **Ensino de Latim: problemas linguísticos e uso de dicionário.** Araraquara, 2006. 105f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006;

LONGO, Giovanna. **Ensino de Latim: reflexão e método.** Araraquara, 2011. 248f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.

MIOTTI, C. M. Universidades estaduais paulistas: o latim na berlinda. In: 6º Círculo de Estudos Linguísticos do Sul, 2004, Florianópolis. **Anais do 6º Encontro Celsul - Círculo de Estudos Linguísticos do Sul**, 2004.

MIOTTI, C. M. O ensino do latim nas universidades públicas do Estado de São Paulo e o método inglês Reading Latin: um estudo de caso. In: XIX Semana de Estudos Clássicos de Araraquara., 2004, Araraquara/SP. Scripta Manent: **Anais das Semanas de Estudos Clássicos de Araraquara**, v. 5, n. 1. Araraquara/SP: Secretaria Regional Sudeste 2 (SE2-SBEC) da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), 2004. v. 5. p. 25-25.

PRADO, J. B. T. O texto documento. Sugestões de trabalho. In: LIMA, Alceu Dias et al. **Latim: da fala à língua.** Araraquara: UNESP, 1992a. p. 33-7.

PRADO, João Batista Toledo. Latim, moinhos e cavaleiros andantes. In: LIMA, Alceu Dias et al. **Latim: da fala à língua.** Araraquara: UNESP, 1992b. p. 71-4.

PRATA, Patrícia; FORTES, Fábio (orgs). **O latim hoje:** reflexões sobre a cultura clássica e ensino. Campinas; Mercado de Letras, 2005. pp. 7-16; pp. 71-88.

PLAUTO. **Os Menecmos.** Tradução, adaptação e introdução de José Dejalma Dezotti. Araraquara; FCL/UNESP, 2002.

VEYNE, P. **A sociedade romana.** Lisboa, Edições 70, 1990.

A tragédia *tupiniquim* no romance-epopeico-esfíngico de Suassuna

Prof.^a Dr.^a Tereza Pereira do Carmo
(UFBA)
tepecar@yahoo.com.br

RESUMO: Neste trabalho buscaremos identificar as configurações do trágico e da tragédia no *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta* de Ariano Suassuna através dos diálogos de Quaderna, personagem que carrega um passado repleto de fatalidades ocorridas no seio familiar. Desde a antiguidade a família é o melhor espaço para acontecimentos trágicos, sabedor disso, Quaderna apresenta a genealogia de sua família e os eventos que o levam a identificar-se com o decifrador de enigma, Édipo.

PALAVRAS-CHAVE: Palavras-chave: Tragédia tupiniquim, romance, Édipo, Suassuna

1. TRAGÉDIA

Segundo Aristóteles, na *Poética* (1449b 20), a tragédia é a imitação da ação de homens de caráter elevado, sendo o mito sua parte mais importante. Visto que a tragédia assim como a epopeia constituem-se como uma *μίμησις*, pode-se afirmar que ambas compartilham semelhanças. Excetuando-se a melopeia e o espetáculo cênico, estratégias dramáticas – tais como reconhecimentos, peripécias e catástrofes – também são necessárias na poesia épica e nela estão presentes. Embora seu intuito seja demarcá-las como gêneros distintos, Aristóteles tem consciência de que tragédia e epopeia se interpenetram e coincidem com relação ao objeto de imitação (*Poética* 1449b 10) e no uso de alguns recursos estilísticos e elementos estruturais.

Por tudo isso, e para seguirmos os passos projetados em nossa pesquisa, faz-se necessário uma discussão acerca do que entendemos por tragédia e trágico, distinguindo-os e deixando claro, desde já, que a tragédia implica a existência do trágico, mas o trágico não implica necessariamente a existência da tragédia enquanto forma e modelo dramático.

O trágico extrapola a tragédia, conservando-se ligado diretamente ao destino do homem de todos os tempos. Para defini-lo, os teóricos partem da forma dramática inaugural, surgida em Atenas no século V a.C., tornando-se, por isso, difícil dissociá-lo da tragédia antiga propriamente dita. Segundo Aristóteles, o trágico é o elemento que desencadeia afecções (*πάθοι*) nos leitores ou espectadores, sobretudo, aquelas que relacionamos ao medo e à compaixão (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b 20).

Todavia, no nosso entendimento, a experiência das alterações advindas do percurso da ação atinge, evidentemente, e também igualmente, ao protagonista (*πρωταγωνιστής*, o primeiro

lutador) da ação. É ele quem, a partir de um grande erro (ἄμαρτία), desencadeia uma derrocada furiosa de muitos outros, constituindo desse modo a catástrofe (καταστροφή).

Pois bem, consideramos o erro do protagonista como a ferramenta fundamental para desencadear o trágico; porém, se na tragédia o primeiro lutador-ator vai de encontro a um destino indesejável, propiciando a sua própria destruição, na epopeia não se dá o mesmo. Comparando a tragédia e a epopeia, vê-se que, na última, em geral, o encontro do protagonista com seu destino é a realização efetiva de sua glória, mesmo em meio à sua própria morte. Nessa circunstância, o protagonista épico se torna, de fato, um herói¹. Na tragédia grega, temos em cena o mito, que acentua, através do conflito trágico, a condição humana, suas ações e a intervenção divina. Sêneca, na tragédia latina, exacerba a criminalidade do protagonista, voltando-se para a culpa. Posteriormente, teremos no tragediógrafo latino uma mudança de perfil desse personagem protagonista, que deixa de ser o íntegro inculcado e torna-se um problemático. A força dos deuses que impunha limites ao personagem dá lugar às forças sociais, ao inconsciente; embora a ação ainda seja o foco da cena, pois o trágico só tem espaço na ação humana.

Em *Arqueologia da ação trágica* (2005), Sandra Luna trabalha com a ideia da racionalização do trágico. Segundo a autora, a tragédia está estruturada em duas partes: uma é composta de racionalidade, sendo constituída pela verossimilhança e pela coerência, presentes na construção da ação e dos personagens; outra, composta de fatalidade, de “irracionalidade” e de tragicidade, garantida através da inserção de um evento fatídico na ação, capaz de modificar-lhe a ordem e trazer consequências catastróficas para os eventos da vida e para o destino da personagem. Compreende-se, portanto, que a construção da ação trágica parece ser feita com o objetivo de complicar o evento fatídico, o elemento de tragicidade, valendo-se para isso de uma trama de acontecimentos que guardam entre si uma relação de causa e efeito – a fim de emprestar-lhe um caráter lógico, ou de tentar dar-lhe uma organicidade que o explique e que o torne aceitável – atribuindo-lhe como pretexto, pelo menos em parte, os feitos humanos.

Em suma, a representação do trágico configura-se como uma tentativa de racionalização do evento que o caracteriza (LUNA, 2005, p. 392). Na esfera trágica, a experiência do estraçalhamento não é somente dolorosa, mas é, ao mesmo tempo, reconstrutora. Luna afirma,

¹ VERNANT, J-P. A bela morte e o cadáver ultrajado, p. 31-62. Disponível em: www.revistas.usp.br/discurso/article/download/37846/40573. Na página 32, Vernant afirma que “A bela morte é também a morte glorioso a *eukleès thanatós*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros; e o vulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo de honra, seu extremo ápice, a *areté* realizada. Graças à bela morte, a excelência, a *areté*, deixa de ter que se medir sem-fim com outrem, de ter que se pôr a prova pelo confronto”.

então, que a racionalização do trágico é também a afirmação do trágico (LUNA, 2005, p. 381) e surge

...da atribuição de responsabilidade aos homens por ações cometidas e embora os deuses sejam muitas vezes os responsáveis diretos pela tragicidade das tramas, a ordem humana tem lá seus pontos fracos que contribuem para acionar a máquina trágica (LUNA, 2005, p. 171).

Temos então uma organização complexa, ora o homem é atraído pelo destino para as suas ações maléficas, ora as ações do homem atraem o destino, acionado de forma voluntária ou involuntária ao seu fado trágico. Suassuna inverte e mistura as coisas: quando Quaderna é trágico, ele se torna gênio (ainda não é herói, o que acontecerá apenas quando for preso e acusado, o que é típico da tragédia), mas ao ser preso ele se torna também herói para a literatura brasileira, pois o fracasso é a motivação para a escrita. Sua prisão, fruto de uma denúncia anônima, figura como um evento fatídico e faz dele um herói épico, destinado a um fim glorioso; justamente o contrário do que se espera de um herói trágico.

Segundo Aristóteles, a tragédia deve ter princípio, meio e fim bem ordenados. Deve ter uma extensão adequada e, para garantir esta extensão, a trama não deve começar nem terminar ao acaso. Deve também, ainda segundo Aristóteles, evitar enredos episódicos, aqueles que contêm partes que não contribuem para o desenrolar da trama, podendo, por isso, ser excluídos. Dito de outra forma, os episódios devem manter relações de causa e consequência entre si e ser de relevância para o desenlace².

Suassuna em seu romance-epopeico-esfíngico contradiz o filósofo. Da tragédia, ele tomou, melhor dizendo, “inventou” o elemento esfíngico, ou, em termos mais brasileiros, o elemento charadístico e aventureiro. Entretanto, se há transgressão em Suassuna, na antiguidade esse recurso também era frequente, ou pelo menos parece ter sido, visto não termos recebido todas as peças das trilógias apresentadas. Por isso, apesar da recomendação aristotélica, nem todas as tragédias que chegaram até nós apresentam um princípio formal bem determinado. Deve-se levar em consideração uma estratégia amplamente utilizada nos textos supérstites, o que nos leva a crer que talvez muitas dessas narrativas iniciavam-se *in medias res*, ou seja, em meio a eventos importantes. Essa estratégia garantia a extensão adequada, contribuindo para a compactação exigida pelos limites da duração do espetáculo e ainda para a obtenção do efeito trágico: principiando-se a cena num ponto próximo à catástrofe, as ações que a motivaram não poderiam mais ser alteradas, cooperando para acentuar o efeito trágico. É o que assegura Luna:

² Poética 1450 a 29, 1451^a 10-11, 1998a.

Como garantia de uma extensão adequada, tanto as epopeias quanto as tragédias iniciam sua ação em um ponto estratégico, a saber, *in medias res*, ou seja, em meio a eventos importantes. Assim, por exemplo, a ação em *Édipo Rei* de Sófocles não tem início quando do nascimento do herói, mas parte do ponto em que Édipo, investido de seu papel de tirano, já cometeu os erros que causarão sua desgraça. As circunstâncias do seu nascimento, por exemplo, embora tenham papel fundamental na trama dos episódios, serão recuperadas através de estratégias retrospectivas, do tipo flashback, a partir de relatos de outros personagens. Esse princípio de economia artística, que motiva o poeta a começar seu drama num ponto que se situa próximo à catástrofe, além de contribuir para reduzir a extensão da ação a um limite ideal, tal como proposto por Aristóteles, tem outra implicação tão ou mais significativa do ponto de vista do “efeito trágico”: começando a ação num ponto estratégico, as causas que engendraram a catástrofe não mais podem ser alteradas e essa terrível imutabilidade da ordem das coisas passadas contribui poderosamente para acentuar o sentido trágico da ação (LUNA, 2005, p. 241-242).

Da mesma forma, *A Pedra do Reino* tem o seu início exatamente em meio a eventos importantes. Quaderna está preso em Taperoá e nos contará o acontecido no “Século do Reino”: é narrada a chegada de Sinésio e sua estranha cavalgada à vila de Taperoá, que segundo o próprio narrador vai “mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar, incluindo-se entre estas o modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão que lhes fala neste momento” (SUASSUNA, 1972, p. 6).

O gênero trágico da literatura surgiu em um momento da cultura grega em que eram percebidas contradições entre a tradição mítica antiga e o pensamento lógico que surgia com a ascensão da filosofia, assegurando a coexistência dessas duas formas de pensamento. Pode-se identificar, por exemplo, a figuração de cenas trágicas na *Iliada* – no canto VI, quando se despedem Heitor e Andrômaca – mas, nas tragédias, percebe-se como muitas vezes uma forma de pensar ia de encontro aos princípios da outra, gerando um conflito no interior do personagem, que acabava por questionar a sua própria identidade e lugar social nesse universo. Frequentemente, o conflito parece insolúvel, resultando no aniquilamento do indivíduo.

Em seus estudos, Jean-Pierre Vernant (2005) evidencia o caráter dialético do trágico, tendo em vista que as tragédias surgiram na Grécia do século V a. C., isto é, em período conflituoso, quando se manifesta também uma tensão entre o pensamento mítico tradicional e o pensamento filosófico, que surge de forma mais sistemática. Nesse sentido, podemos dizer que, embora o trágico já se fizesse presente na tragédia e fosse vivenciado no palco, uma filosofia sobre o trágico só aparecerá com o romantismo alemão, mais especificamente com Schelling, Nietzsche, Goethe e Schopenhauer. Gadamer, por seu turno, explica o trágico como

...um fenômeno fundamental, uma figura de sentido, que não ocorre somente na tragédia (...) mas tem seu lugar também em outros gêneros de arte (...) Na verdade, nem se trata de um fenômeno especificamente artístico, na medida em que se encontra também na vida (GADAMER, 1999, p. 212).

Por esse ponto de vista, podemos afirmar que o trágico está perto de nós. Ele ocorre quando temos escolhas racionais a fazer e quando, quaisquer que sejam as opções tomadas, nossa escolha acarreta consequências pesadas, mas ainda assim, a escolha é exigida. Nesse ponto, é preciso esclarecer que, como afirma Staiger, “nem toda desgraça é trágica, mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passa a cambalear e fica fora de si” (STAIGER, 1975, p. 148).

O trágico, tal qual surgiu na literatura da Grécia antiga, não se efetiva em sua totalidade, mas também não está inerte. Os rastros do trágico continuam na literatura e seu conceito ultrapassa a tragédia. Pensando nisso, buscaremos identificar as configurações do trágico e da tragédia nos diálogos de Quaderna, personagem que carrega um passado repleto de fatalidades ocorridas no seio familiar, o que de resto é o melhor argumento de tragédia, segundo Aristóteles (*Poética*, 1453b). Como muitos tragediógrafos e protagonistas de tragédia, o charadista do sertão têm, por esse meio, matéria farta para sua obra.

2. TRAGÉDIA TUPINIQUIM

No *Folheto IV*, antes de iniciar a história de sua família, Quaderna revela que teve vergonha da história dos Ferreira-Quadernas por ser uma família que possuía “uma espécie de estigma vergonhoso e de mancha indelével [o que poderíamos chamar de *μίασμα*]” (SUASSUNA, 1972, p. 31), revelando o motivo em seguida:

...meu bisavô, El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, no espaço de três dias mandou degolar cinquenta e três pessoas, incluindo-se entre elas trinta crianças inocentes, o que aconteceu no fatídico e astroso mês de Maio de 1838 (SUASSUNA, 1972, p. 31).

Para melhor explicar esse acontecimento fatídico que manchou a história de sua linhagem, Quaderna mitifica sua família, isto é, busca suas origens fundadoras misturando história e ficção, contando que houve cinco impérios relacionados a seus antepassados, os quais, resumidamente, apresentaremos aqui.

O Primeiro Império foi o de Dom Silvestre I, que iniciou seu reinado numa outra pedra, a do Rodeador, onde pregava a ressurreição do Rei Sebastião, o Desejado, e a Revolução com a degola dos poderosos, instaurando o reino do povo. Esse foi degolado por ordem do

Governador Luís do Rego (1817-1821)³ que, juntamente com o Marechal Luís Antônio Salazar, incinerou o Arraial, acarretando a morte de mulheres e crianças.

O Segundo Império ocorreu já na Pedra Bonita, pois o irmão, a irmã, e o cunhado de Silvestre I mudaram-se para o Sertão do Pajeú, receando o perigo que corriam. Dessa vez, o império ressurgiu através do sobrinho de Silvestre I, Dom João Antônio Vieira dos Santos, que se aclama Rei e, embora tenha governado por um bom tempo, veio a abdicar o trono, convencido pelo Padre Francisco José Corrêa de Albuquerque (deputado da Assembleia Legislativa de Pernambuco de 1835-1837)⁴.

O Terceiro Império corresponderia verdadeiramente ao núcleo trágico-epopeico da realeza dos Quadernas, pois foi exercido por Dom João Ferreira-Quaderna, bisavô do narrador, que seduziu suas duas primas, irmãs do tio que abdicara. Foi esse rei o responsável pela fundação da religião Católica-Sertaneja na Pedra do Reino, a qual permitia a poligamia e lhe dava o direito de possuir, em primeira mão, todas as noivas no dia do casamento. O bisavô de Quaderna mandava degolar pessoas e cachorros, afirmando que esses, no dia da Ressurreição, voltariam transformados em dragões para devorar os proprietários de terras, e, em seguida, repartiriam as terras entre os pobres. Esse Terceiro Império durou de 1836 a 1838, quando, no mês de maio, o rei promoveu uma degola geral que matou doze homens e onze mulheres, dentre

³ Cf. XXIIIº SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Londrina, 2005. Flávio José Gomes Cabral: Uma sedição abortada em 1820: contestação e política repressiva em Pernambuco às vésperas da independência. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wpcontent/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0355.pdf>

⁴ Citamos, da tese de Débora Cavalcante de Moura Clemente, intitulada *Representações da história da Pedra do Reino no romance O reino encantado* (1878), de Araripe Júnior, defendida na Universidade Federal da Paraíba em 2012, a nota que comenta um desenho do Padre Francisco José Correa de Albuquerque, testemunha ocular da cena que retrata a mortandade ocorrida nas cercanias da Pedra encantada nos dias 19 e 20 de outubro de 1838 (desenho feito no local pelo padre que registrou algumas notas de seu próprio punho.). Na página 43, nota 21 da tese de Moura Clemente, são reproduzidas as notas do padre as quais citamos *apud* autora mencionada. "Nº 1 - Formatura das duas pedras com a frente para o nascente sobre a serra do Catolé, que está em nove graus meridionais desta para o Piancó, para o Jardim e para o Pajeru. Nº 2 - João Pilé tendo nos braços uma menina para subir ao céu em corpo e alma por ordem do Rei Santidade João Ferreira; e, dando um salto, veio do rochedo abaixo; morre a menina, e ele ficou maltratado. Gritavam as mulheres — viva! viva! quem dera que fosse eu. Nº 3 - Os cadáveres de quatorze cachorros que deviam ressuscitar como feras para acabar com os que não davam crédito. Nº 4 - Vinte e oito cadáveres de meninos de um ano a oito arrumados como se vê. Nº 5 - A pedra onde se fazia o sacrifício da matança. Nº 6 - Dez cadáveres de mulheres e dois dos filhinhos que duas tinham no ventre. Nº 7 - A sepultura em que enterrei esses cadáveres. Nº 8 - O cadáver do rei João Ferreira morto pelo filho de Gonçalo José, que lhe tomou a coroa e ficou sendo D. Pedro I. Nº 9 - A figura do Rei Santidade em fralda de camisa e uma coroa de cipó na cabeça. Nº 10 - O algoz que dava a primeira pancada sobre a cabeça da vítima, e o rei dois talhos, depois degolava. Nº 11 - Dez cadáveres dos que morreram, entre estes se achavam os cadáveres das duas rainhas D. Joana, senhora do rei, com a qual se casou, e D. Joaquina, filha desse Gonçalo José, com a qual se casou sua Santidade no mesmo dia. Nº 12 - Dez cadáveres de dez homens que foram sacrificados de sua boa e livre vontade. Nº 13 - Uma mulher de joelhos esperando a morte com a pancada e as duas cutiladas. Nº 14 - Uma mulher entregando a filhinha ao sacrifício. O desenho mencionado encontra-se disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/images/pdf/débora.pdf>.

as quais suas duas esposas, Josefa e Isabel, sendo que essa última, estando grávida, acabou dando à luz uma criança à beira da pedra, na hora em que foi degolada.

No dia 17 de maio, ainda durante a matança, Dom Pedro Antônio (Pedro I), indignado pela morte de suas duas irmãs, promoveu um motim contra seu cunhado, Dom João II, o Execrável. Ele afirmou que o Rei Dom Sebastião lhe aparecera e exigia o sacrifício do Rei João Ferreira-Quaderna, a vítima que faltava para o seu completo reaparecimento. Assim, Dom Pedro I obteve o trono, dando início ao Quarto Império, que durou apenas um dia, pois os cavaleiros de Manuel Pereira invadiram a Serra do Reino e derrotaram-no. A história registra que Padre Francisco José Corrêa de Albuquerque, já mencionado, foi pacificador do movimento sebastianista em Pernambuco em 1938.

O Quinto e último Império realizou-se com o reinado do menino da princesa Isabel que nascera na hora em que fora degolada. O menino foi encontrado no dia seguinte ao episódio por um vaqueiro, que o entregou aos cuidados do Padre Manuel José do Nascimento Wanderley⁵, o qual lhe deu o nome de Pedro Alexandre Quaderna (Pedro II), omitindo o nome Ferreira para proteger a criança de seus inimigos. Já crescido, o rapaz casou-se com a filha do padre Bruna Wanderley e gerou Dom Pedro Justino Quaderna (Pedro III), pai de Dom Pedro Dinis Quaderna (Pedro IV), o protagonista da obra.

Dos cinco Impérios apresentados, o Terceiro é considerado por Quaderna como o mais trágico deles. Além disso, os registros de Souza Leite acerca do fim do Terceiro Império e, automaticamente, do Quarto permitem a Quaderna falar da dignidade da sua casa real. Ao citar trecho da obra de Souza Leite, Quaderna quer garantir a importância do movimento sebastianista promovido por sua família. No início do *Folheto X*, assim fala Quaderna:

Foi esse o trágico fim do Quarto Império. E, apesar de sua hostilidade, o genial Souza Leite reconhece que a queda sangrenta da nossa Coroa foi "uma catástrofe, uma horripilante Tragédia que a História registrará": o que prova que nossa Casa Real não fica devendo nada às outras, em questões de prosápia e importância epopeica. Nossa Monarquia acaba, como todo Trono digno desse nome, com os campos e a Coroa banhados pelo sangue dos Reis (SUASSUNA, 1972, p. 47).

⁵ No jornal *A União*, de Pernambuco, datado de uma 3ª feira, 14 de agosto de 1849, p. 2, figura o nome do Padre Manoel como um dos *eleitores eleitos* para a Freguesia de Serinhaem. Cf. Fundação da Biblioteca Nacional, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=222658&pagfis=514&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>

O mito de Dom Sebastião, o Desejado, é o sustentáculo do trágico que marcará a vida dos antepassados de Quaderna. O que antes era motivo de vergonha, torna-se agora motivo de orgulho. Dado que o sebastianismo representa a crença popular no retorno do rei Dom Sebastião de Portugal, a religiosidade que envolve o retorno do rei garante, desse modo, o caráter sagrado e mítico da tragédia clássica para a história da família de Quaderna.

A descrição da degola do rei Dom João no Terceiro Império mostra como Quaderna se deixa influenciar fortemente pela escrita clássica das tragédias como, por exemplo, a de Sêneca; outros poderiam ser citados, mas não é o caso para nosso desenvolvimento. Depois de morto, o corpo do execrável foi tratado da seguinte forma:

(...) e o cadáver de seu antecessor, o de Execrável Memória, era amarrado de pés e mãos em dois grossos troncos de árvore. As pessoas que estiveram no Reino são acordes em afirmar que se viram forçadas a quebrar a cabeça de João Ferreira-Quaderna, a extrair-lhe as entranhas e a atar seu cadáver, de pés e mãos, naquelas árvores, por causa dos berros, das roncarias e dos sinistros movimentos que ele, depois de morto, executava com a boca, o ventre e os braços (SUASSUNA, 1972, p. 45).

No *Oedipus* de Sêneca, temos a cena repleta de sangue; o sacrifício solicitado por Tirésias para responder à pergunta de Édipo, e Manto, filha de Tirésias, que descreve⁶ com cores, movimentos e cheiros toda a ação do sacrifício, prenunciando a dor que Édipo iria sofrer. Por seu lado, os sacrifícios na Pedra do Reino tinham por objetivo o aparecimento de Dom Sebastião, O Desejado. Segundo a tradição popular, Dom Sebastião voltaria para retirar o povo da tragédia de uma vida de miséria e sofrimento, trazendo-lhe a felicidade.

Comparando as duas narrativas, podemos dizer que os sacrifícios da Pedra do Reino superam Sêneca, pois são sacrifícios humanos, enquanto em Sêneca o sacrifício é de animais, um touro e uma novilha.

Quaderna, no entanto, é um herói covarde, bom para o reino, onde tudo é ficção. Sabedor do que houve com seus antepassados, todos os reis degolados, opta por restaurar o reino a partir da construção de um castelo literário, mas não deseja correr o risco da degola. Ele se propõe a ser o próximo rei encantado, um rei ao contrário do Execrável, um esfingico Quaderna Decifrador de Charadas, e, de forma desmedida, persegue o título de “Gênio da Raça”.

Como decifrador, ele se compara a Édipo, o decifrador do enigma da Esfinge de Tebas, e, para que essa atribuição fique bem marcada, deixa clara a sua participação como charadista e decifrador responsável pelo Almanaque Charadístico Cultural Luso-Brasileiro intitulado

⁶ Sêneca, 1982, v. 300-389

Édipo. Quaderna se justifica diante do Corregedor e de dona Margarida a respeito do suplemento anual do Almanaque:

___ Pois explico tudo em dois minutos! – disse eu, com boa vontade. – O suplemento anual do *Almanaque* chama-se "Édipo". O primeiro número dele, explicando a razão do título, contou o mais famoso enigma do povo de Homero, os Gregos – aquela charada que a Esfinge propôs a Édipo, Rei de Tebas (SUASSUNA, 1972, p. 363).

E esclarece, em termos sertanejos, a identidade da Esfinge:

A tal da Esfinge era um cruzamento de grifo com leoa. Ou, melhor, e termos sertanejos, um cruzamento de Onça, Cavalo e Gavião! Devia ser meio mordida de cachorro da molesta, porque só mordida é que uma bicha podia ser faminta daquele jeito, Senhor Corregedor! Ela devia ter alguma cobra esfomeada na raiz do sangue, ou então tinha comido canário doido em pequena, troço que, como o senhor sabe, é a coisa que dá mais fome canina no mundo! (SUASSUNA, 1972, p. 363).

Segundo Junito de Sousa Brandão, em *Mitologia Grega*, a esfinge é um “ser mítico (monstro feminino com rosto e, por vezes, seios de mulher, peito, patas e cauda de leão e dotado de asas)” (BRANDÃO, 1999, p. 257), ou seja, é uma mulher-leão-alada para os gregos e uma onça-cavalo-gavião para Quaderna, esses últimos animais próprios da fauna brasileira. Todavia, o que mesmo nos interessa é a ligação que alcançou a esfinge com as tragédias de Édipo, o que a faz uma espécie de símbolo de tragicidade, tanto como elemento mitológico quanto pelo enigma que propõe ao tirano de Tebas.

Quaderna também apresenta o enigma da esfinge e a solução dada pelo decifrador grego que conduz a esfinge à morte:

A Esfinge perguntava a quem passava perto dela: "Qual é o bicho que quando é pequeno, tem quatro pés, depois tem dois, e morre com três?" Quem não respondia, ela comia, com osso e tudo! Quando chegou a vez de Édipo, ele respondeu, tornando-se, desde então, patrono dos charadistas e decifradores: "Esse bicho é o homem, que, quando é pequeno, engatinha de quatro pés, depois passa a andar com dois, e finalmente, já velho, apoia-se numa bengala que passa a ser seu terceiro pé". A Esfinge, vendo decifrado seu logogrifo, teve uma raiva tão da gota-serena que estourou o alferesqueiroz lá dela, teve um infausto-do-leocádio e morreu! (SUASSUNA, 1972, p. 363-364).

Apresentado e esclarecido o grande enigma dos gregos, o Édipo brasileiro de forma cômica mata a esfinge e caça do enigma antigo:

Ora, Senhor Corregedor, pra mim, esse grande enigma dos gregos e de Homero é uma merda completa! Primeiro, nem todo velho anda de bengala! Aqui mesmo, em Taperoá, conheço o Coronel Chico Bezerra que nunca precisou de bengala e anda teso, duro, espigado, como se tivesse engolido uma! Depois, nem todo homem adulto anda com dois pés: existe o "perneta" que anda com uma perna só, e existe o chamado "cotó" que não anda com perna nenhuma! Finalmente, nem todo menino engatinha de quatro pés: já vi muito menino por aí que começa a vida engatinhando de bunda, arrastando o zebescuefe no chão! É por isso que, modéstia à parte, minha charada epopeica, o logogrifo em versos que vai iniciar minha Epopeia, é muito superior ao enigma-mor dos Gregos, povo de Homero! (SUASSUNA, 1972, p. 364).

Descontraído, mais uma vez, assim como Homero, como Sófocles, como Sêneca e como todos os que se deixaram seduzir pelo mito de Édipo; μίμησις, ζῆλος, *emulatio*, *imitatio*, emulação. Na sequência, percebe-se a razão de se afirmar que qualquer bom decifrador brasileiro consegue resolver o “enigma grifo-esfingético em versos”, de Pedro Cego e Silvestre, que Quaderna apresenta ao Corregedor:

"Quem quiser ter seu sossego,
deixe a minha Companhia,
pois minha Mãe me pariu
numa áspera Catinga!
Armas, rifles e Cavalos,
serra abaixo, serra acima,
e os Ciganos me furtaram
em terras de Mouraria!
Quatrocentos me matavam,
quatrocentos defendiam,
até que me sepultaram
numa Cadeia que havia!
Um Gavião me educou,
um Cervo me salvaria,
sete anos bebi leite
da feroz Onça parida,
outros sete comi Pão,
sete, o Vinho da bebida!
Três vezes sete, vinte e um,
e eis que o Morto volta à vida!
Por sete anos fui preso
e ainda lá estaria,
não fosse o sangue do Rei
que me ressuscitaria!"
(SUASSUNA, 1972, p. 362)

Se a resposta do enigma grego é o homem, mas não se aplica a todos os homens, a resposta do enigma brasileiro é Sinésio, o único, o Desejado, o Alumioso. Entretanto, no *Romance da Pedra do Reino*, além do enigma decifrado por Quaderna, temos o grande enigma da obra, que é o assassinato do padrinho de Quaderna. No *Folheto IV*, relata-se o caso do

fazendeiro degolado de forma misteriosa e enigmática. O tio padrinho de Quaderna, pai do Alumioso, fora degolado dentro da torre de sua fazenda, que era um quarto quadrado sem janela e estava fechado por dentro com chave e tranca. Com esse evento, Quaderna lança o desafio a

...qualquer irônico, estrangeiro ou Brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do que a minha; e, depois, a decifrar, antes que eu o faça, o centro enigmático de crime e sangue da minha história, isto é, a degola do meu Padrinho e a "desaparição profética" de seu filho Sinésio, o Alumioso, esperança e bandeira do Reino Sertanejo (SUASSUNA, 1972, p. 30).

O enigma de crime e sangue apresentado já desde o início da obra, ao contrário da tragédia de Édipo, não será decifrado, mas conduzirá a um conflito trágico. Quaderna tem orgulho desse enigma. Interrogado pelo Corregedor acerca do assassinato do padrinho no *Folheto LI*, intitulado “O crime indecifrável”, ele afirma orgulhosamente o engano do Corregedor:

Vossa Excelência desculpe, mas está pensando que meu enigma de crime e sangue é algum desses enigmazinhos estrangeiros que qualquer pessoa decifra? Está muito enganado! Meu enigma é fogo, Excelência, é um enigma brasileiro, o mais bem tecido que já houve no mundo! (SUASSUNA, 1972, p. 291).

E, como o Corregedor insiste, Quaderna é enfático:

Eu não já lhe disse que isto aqui é um enigma sério, um enigma de gênio, um enigma brasileiro, sertanejo e epopeico? Ora indício! Com indício, é canja, qualquer decifrador estrangeiro decifra! No caso, não havia nada: nem vela dobrada, nem disco mortífero, nem botões de camisa, nem abotoaduras de ouro, nem fios de cabelo, nem alfinete novo, nem nada dessas outras coisas que costumam fornecer pistas aos decifradores dos ridículos enigmas estrangeiros! Para o meu enigma, portanto, só um Decifrador brasileiro e de gênio! (SUASSUNA, 1972, p. 293).

A presença do enigma brasileiro superior ao enigma grego dá a Quaderna, repetimos, as qualidades para ser o tão almejado candidato a Gênio da Raça, mas ele quer garantir sua superioridade também como um decifrador melhor que Édipo. Nesse intento, ao ser cegado pelas musas do sertão, ele se colocará à sombra daquele e far-se-á Patrono dos charadistas do reino literário. Nem assim ele desiste de superar o grego e, tal como faz em relação a Homero, busca a natureza ordinária de suas ações e supera a cegueira do filho de Laio, afinal, os gaviões

que o cegaram eram um macho e uma fêmea e, por isso, ele verá melhor que Édipo (tornando-se um Tirésias adivinho-decifrador e rei), pois segundo Clemente:

(...) dagora em diante, você vai ser o único homem, no Mundo, capaz, ao mesmo tempo, de ver as coisas machamente e femeamente, o que, sem dúvida, é uma grande vantagem para o Decifrador e Epopeieta que você sempre quis ser! Na minha opinião, Édipo, quando moço e bom dos olhos, avistava coisas demais, motivo pelo qual não via nada! Só depois de cego foi que ele recebeu a lucidez esfingética e pôde se aperceber de que o Mundo e a vida são, como dizia o genial Tobias Barretto, "uma integridade espantosa". Creio que é por isso que os Professores alemães de Filosofia costumam afirmar que Édipo, como cego, tinha um olho a mais! (SUASSUNA, 1972, p. 505-506)

Claro que, no primeiro momento, Quaderna não gosta do comentário de Clemente e responde que o olho a mais de Édipo é “o olho do cu” e ao contrário dos filósofos alemães, os filósofos brasileiros afirmam que “pimenta no cu dos outros é refresco”. Em seguida, após reflexão, sente-se consolado pela tragédia da cegueira que o permite ser melhor que Édipo e Tirésias na decifração de enigmas, e superior a Homero na escrita de epopeia. Neste trabalho, trataremos da cegueira epopeica de Quaderna em capítulo à parte.

Em vários momentos, Quaderna demonstra orgulho pela família real a que pertence e pelas ações que pratica. O orgulho é, justamente, a falha trágica de Quaderna. Em conversa com Pedro Beato, o marido de sua amante Maria Safira, Quaderna vê seu orgulho exposto de forma simples por uma das duas pessoas na vila que lhe impunha respeito, como ele mesmo relata:

Eu não ligava, verdadeiramente, a ninguém, portava-me com a maior desenvoltura com todo mundo. Talvez, no fundo, Pedro Beato fosse a única pessoa que, na Vila, me impunha respeito. Não, a única, não: o Padre Marcelo também, se bem que um pouco menos, porque eu não o ofendia nem ele era *um pobre*, como Pedro Beato. Quanto aos outros, eu pressentia que era gente da mesma massa que eu, com suas ambições e mesquinhas particularidades; estávamos todos no mesmo saco, de modo que eu os tratava mais do que de igual para iguais – de cima para baixo (SUASSUNA, 1972, p.2 43).

Pedro Beato expõe sua opinião a respeito de Quaderna, dizendo-lhe que é por orgulho que ele vive inventando histórias de Imperador do divino, de bumba-meu-boi e de Auto dos Guerreiros. Alega também ser por orgulho que ele se veste de Rei e anda a cavalo na rua, de manto nas costas e coroa na cabeça. Quaderna protesta, afirmando que faz isto de forma inocente, ao que Pedro Beato replica:

__ Dinis, meu filho, me perdoe, mas não existe nada inocente, no mundo! Na sua vida, você tem um pensamento escondido, que é a causa da maior parte

dos seus sofrimentos! É também esse pensamento escondido que faz com que os outros sintam em você um homem perigoso, um homem cuja presença prejudica, insulta e humilha os outros! (SUASSUNA, 1972, p. 244-245)

A ἀμαρτία (erro)⁷ de Quaderna não levará necessariamente à περιπέτεια (peripécia)⁸, visto não haver nada que modifique o rumo da narrativa em seu contrário, mas há um suspense em torno da possibilidade de que uma reviravolta possa ocorrer, tendo em vista a mudança em sua vida ao ser convocado para depor. Como não conhecemos o veredicto do Corregedor, já que o julgamento continuará no outro dia, resta-nos somente a expectativa.

Assim, podemos afirmar que n'*A Pedra do Reino* nos resta apenas o anúncio da peripécia. A ação de Quaderna caminha para um final feliz e heroico de construtor do Reino ou para uma catástrofe desencadeada, a *hybris*, resultado do orgulho, de forma que ele vai se enredando cada vez mais, através da palavra, nas teias do processo. O próprio Quaderna reconhece no *Folheto LIII*: “Eu falava demais, novamente, cego pelo orgulho que depois me perdeu” (SUASSUNA, 1972, p. 310). O orgulho do Poeta-Escrivão aumenta de forma excessiva, isso o impede de ver que a consequência de suas ações equipara-se a cometer um erro de proporções desmedidas.

No *Folheto LIV*, ele se assusta: “Ave Maria! No meu orgulho, eu tinha ido de novo muito longe!” (SUASSUNA, 1972, p. 319) e, no *Folheto LX*, depois de se vangloriar acerca de sua descendência direta do rei de Portugal, Dom Dinis, o Lavrador, e de como ele se aproveitara da religiosidade popular para transformar seu tio padrinho em Rei – aumentando o prestígio e o poder que ele já possuía e que estava ameaçado porque a seu tio faltava a condição de pobre e perseguido pelo governo – percebe que se excedeu novamente e que a sua situação se complicava:

Novamente levado pelo orgulho eu ia longe demais! Cego, porém, pelas sertanejíssimas divindades gaviônicas, não me apercebi de nada, e continuei, enredando-me cada vez mais nas teias da cegueira, do orgulho e do processo (SUASSUNA, 1972, p. 345).

A peripécia é consequência do ἀνάγνωσις (reconhecimento)⁹ que, para Aristóteles, deve acontecer de forma verossímil e necessária. No *Édipo Rei*, de Sófocles, temos o reconhecimento e a peripécia acontecendo juntos para a revelação da história oculta, cujo criminoso é o próprio

⁷ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1449a 34; 1453a 10, 16; 1454b 35, 1460b 15, 17, 19, 30; 1461b 8.

⁸ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1450a 34; 1452a 15, 17, 22-29, 33, 38; 1452b 9, 10; 1454b 29; 1455b 34; 1456a 19; 1459b 10.

⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1450a 34; 1452a 16, 17, 29; 1452b 11; 1453b 31, 35; 1454a 3-8; 1454b 19; 1455a 21; 1455b 9, 21, 34; 1459b 11, 15.

investigador. N’*A Pedra do Reino*, o enigma de crime e sangue é brasileiro e não revelado. As forças de ação entre Quaderna e o Corregedor anunciam a catástrofe, tendo em vista que Quaderna quer concluir a história deixando-a em aberto, tal qual Sherazade, e o Corregedor quer uma resposta para o enigma.

CONCLUSÃO

O sentido do trágico permanece suspenso para Quaderna, pois o depoimento é interrompido com um evento épico: a preparação para a guerra entre os dois irmãos, Arésio, o Cáprico e Sinésio, o Alumioso. Vê-se projetada uma guerra fratricida, nos mesmos moldes daquela que ocorreu com Etéocles e Polinices? Encerra-se a fase do crime e tem início a fase da vingança implacável (SUASSUNA, 1972, p. 616). O que será outro romance-trágico, obedecendo provavelmente às equivocadas unidades neoclássicas do teatro francês, representadas por tempo – um dia; espaço – cadeia da vila de Taperoá; e ação – continuação do depoimento de Quaderna. Vitorioso, Quaderna sai da fase de crime com um romance escrito e como membro aclamado da Academia Brasileira de Letras, e, como se não bastasse, com material suficiente para escrever a fase da vingança implacável.

Antropofagicamente, Quaderna digere todos os gêneros literários que se apresentam e os devolve misturados, reescritos de forma genuinamente brasileira, amalgamados nas suas várias origens, ultrapassando a origem medieval e chegando à mais remota antiguidade, dando-nos, assim, uma tragédia tupiniquim.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. 9. ed. v. 3. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GADAMER, H. G. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HORÁCIO. **Epistula ad Pisones**. Ed. Bilingue. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- LUNA, S. **Arqueologia da ação trágica**. O legado grego. João Pessoa: Ideia, 2005.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. sob a direção de J. Guinsburg; Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 2005.
- SÊNECA. **Édipo**. Trad. J.J.Mafra, Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SUASSUNA, A. **Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II.** Tradução de Anna Lia de Almeida Prado *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

***Os Menecmos*: um clássico desenvolvido na sala de aula**

Élida Moreira Silva
(UFRR)

elinhaehebinha@hotmail.com

Victória Borges Silva Chagas
(Coautora - UFRR)

victoria_borges_ufr@outlook.com

Prof. Vivian Gregores Carneiro Leão Simões
(Coautora - UFRR)

vivian.simo@ufr.br

RESUMO: Este trabalho é fruto de uma experiência vivenciada em sala de aula e visa dar a conhecer o trabalho que foi realizado durante a disciplina de Língua Latina I, com os alunos do 2º semestre do curso de Letras da Universidade Federal de Roraima, sob a orientação da Prof.^a Ms. Vivian Carneiro Leão Simões. A experiência que culminou na encenação/filmagem de uma das peças mais significantes de Plauto, *Os Menecmos*, uma comédia romana com um extraordinário valor estético, surgiu de uma proposta inicial cujo objetivo era apenas apresentar o teatro, a comédia e a tragédia, dentro de seu contexto na sociedade romana. Com o avanço das aulas e dos estudos dessa peça, cresceu também o interesse dos alunos por fazer uma releitura da peça, uma pequena encenação. Dessa motivação, às aulas foram acrescentados estudos das personagens e de suas caracterizações, enredo, cenário, além de lições de gramática e estudos de tradução que proporcionaram aos alunos contato direto com o texto original latino. A experiência resultou numa leitura dramatizada da comédia *Os Menecmos*, de Plauto, Tradução e Adaptação de José Dejalma Dezotti, Coleção Giz-em-scène, realizada no dia 22 de outubro de 2014, que contou com a participação de todos os alunos da disciplina, com a colaboração imprescindível do Prof. Ms. Francisco Alves, com o apoio da Coordenação do Curso de Letras da UFRR e do Laboratório *Imprimatur* e com apoio da Coordenação do Curso de Comunicação Social e Jornalismo em parceria com a Rádio Universitária, que registrou em vídeo a atividade.

PALAVRAS-CHAVE Práticas de aula; comédia nova latina; ensino do latim.

O presente trabalho pretende dar a conhecer o projeto *Teatro Clássico* que foi desenvolvido sob a orientação da Prof.^a Ms. Vivian Carneiro Leão Simões durante o no 2º semestre de 2014, com turma de Latim II, do Curso de Letras, da Universidade Federal de Roraima. O que se segue é uma série de relatos dessa experiência com o teatro da Roma Antiga, mais especificamente com a comédia de Plauto, *Os Menecmos*.

OBJETIVOS

O Projeto *Teatro Clássico*, que teve início com a singela proposta de estudar o teatro e a comédia dentro de seu contexto na sociedade romana, expandiu suas perspectivas conforme encontrou a aceitação dos alunos ao combinar as teorias gramaticais e de gênero textual com a prática de leitura do texto dramático.

É possível desde já afirmar que foi uma experiência nova e espetacular, literalmente, que fez despertar o interesse de toda a classe pelo estudo da língua e literatura latinas, suas características e nuances.

INTRODUÇÃO

A área de Estudos Clássicos é tradicionalmente associada a um pensamento conservador, “voltado a um seletto grupo de especialistas” (FORTES, F; MIOTTI, C, 2014, p. 1), e a imagem do professor de grego e latim é comumente construída com pinceladas de tirania, sarcasmo e punição, segundo Vasconcellos:

Em resumo, amiúde o professor de latim e grego é retratado como um homem conservador, avesso a novas ideias, frio e até tirânico em seu relacionamento com os alunos; no limite, um sádico que usa de sua tarefa educacional para humilhar e torturar os jovens (2012, p. 304).

Apesar dessa condição implacável sob a qual se concebe o ensino das letras clássicas, também a inserção das disciplinas de latim em caráter obrigatório na grade horária dos cursos de Letras no país – em que muitas vezes tal obrigatoriedade se justifica pautada na legislação e nos regimentos e regulamentos desses cursos de ensino superior –, vem sancionar essa reputação negativa acerca do professor de latim e do ensino de língua e literatura latinas. Prado reflete sobre o ensino de latim desde o auge de seu prestígio até os anos de sua decadência:

Desde a época em que o ensino de latim atingiu o apogeu de seu prestígio, até (e mesmo depois) os anos de seu declínio e desaparecimento, total ou parcial, na escola média do Brasil e da Europa, jamais faltaram clamores em favor das vastíssimas virtudes da língua, que a fizeram sobressair dentre as demais como um sistema perfeito, de que se valeram homens de mármore, verdadeiros deuses, pináculos da retórica e da poesia, para engendrar comunicação e, assim, através de sua história de conquistas espirituais e materiais, e dos documentos sobreviventes aos homens que os produziram, plantar as sementes do mundo na metade ocidental do planeta (PRADO, 2007, p. 5).

Como observa Miotti, o latim subsiste enclausurado nos muros das universidades:

costume vincular projetos de pesquisa na área de Estudos Clássicos ao trabalho árido e reservado com textos antigos, voltado a um seletto grupo de especialistas, muitos dos quais se trancafiavam nos reservados claustros do trabalho solitário com línguas e textos antigos, nos gabinetes de universidades.(2014, p. 154)

É por meio de projetos que busquem envolver os alunos e despertar neles o interesse pelos estudos sobre a Antiguidade Clássica que o latim (res)(ex)iste e (re)vive hoje.

Uma vez que as disciplinas “Introdução à Língua Latina”, “Latim I” e “Latim II”, sempre apresentaram uma abordagem mais tradicional no curso de Letras da Universidade Federal de Roraima, foi surpreendente nos depararmos com um tratamento novo desse tema, que desconstruiu a imagem do latim erudito e tirânico e transportou a todos para a realidade do latim como língua materna de uma civilização.

É gratificante poder apresentar um pouco dessa experiência para outros professores de latim, como os que estiveram presentes na *I Semana de Estudos Clássicos do Amazonas & VI Encontro Nacional de Professores de Latim*, desenhamos que esse relato inspire ideias e abordagens para o ensino de latim, de modo a favorecer a exploração de novas práticas. Podemos dizer que, pelo menos do nosso ponto de vista, como alunos, todos ficamos mais envolvidos com as aulas, mais motivados com os estudos e leituras, por sairmos da teoria da gramática e encontrarmos a realidade da língua na prática do texto teatral. Fazer a releitura da peça foi um aprendizado diferente, que nos fez admirar a língua e cultura do povo da antiga Roma, ao interpretar uma peça cujo idioma original é o Latim.

DESENVOLVIMENTO

Para esclarecimento, é preciso dizer que o Curso de Letras da Universidade Federal de Roraima não conta com a formação específica em latim. Os estudos de latim fazem parte da grade geral do curso que se divide em quatro habilitações, Letras-Espanhol, Letras-Francês, Letras-Inglês e Letras-Literatura e conta com três disciplinas semestrais.

As disciplinas de latim para os graduandos de Letras são ministradas de forma diversificada: para os alunos de Literatura elas vêm em três unidades, de forma obrigatória, sendo elas "Introdução ao Latim", "Latim I" e "Latim II", mas para os demais alunos de Letras (Espanhol, Inglês e Francês) apenas a parte introdutória é obrigatória, ficando como opção, por meio de disciplinas eletivas, as demais. Esse foi o caso de alguns alunos na disciplina “Latim I” de 2014, para alguns, constava como disciplina obrigatória na grade do curso, para outros, cursá-la foi uma escolha.

Sobre o projeto desenvolvido com o Teatro de Plauto: inicialmente couberam lições de gramática, lições dos casos – nominativo, acusativo, genitivo, dativo e ablativo – e estrutura sintática das frases, dentre os exercícios estavam a identificação dos casos, gênero e marcações de singular e plural nas frases do original latino de Plauto, depois, a tradução das frases isoladas do texto. Alguns textos teóricos que versam sobre tradução, conceitos e estratégias, foram

discutidos em sala de aula, inclusive a Apresentação de José Dejalma Dezotti à sua tradução ao texto de Plauto para a Coleção Giz-em-scène, pois há nela valiosas lições sobre teoria da tradução. Estudou-se também um pouco sobre a importância do teatro na Roma Antiga e ainda sobre o gênero da comédia. Cumpre dizer que o programa da disciplina foi desenvolvido em um semestre letivo e contemplou todo o conteúdo previsto em ementa.

Com o avanço das aulas e dos estudos dessa peça, cresceu o interesse por fazer uma pequena encenação, mesmo que fosse uma leitura dramatizada da peça e, diante disso, às nossas aulas foram acrescentados estudos dos personagens e suas caracterizações, cenário e enredo.

A leitura dramática da comédia de Plauto *Os Menecmos*, contou com a colaboração de uma grande equipe: com a participação de todos os alunos da disciplina; com a colaboração do Prof. Ms. Francisco Alves que gentilmente nos ministrou aulas de expressão corporal e técnicas de voz em muitas tardes quentes de sábado; com o apoio da Coordenação do Curso de Letras e do Labim – Laboratório *Imprimatur*, que nos cedeu material e espaço para as nossas atividades e com a coparticipação da equipe de Jornalismo da Universidade Federal de Roraima que registrou em vídeo toda a atividade, bem como os ensaios, as cenas extras, toda a parte de elaboração de cenário e os erros de gravação.

Agradecemos aos nossos colegas que contribuíram para a produção e execução da releitura da peça, cada qual foi, à sua maneira, imprescindível. Queremos deixar registrado aqui o nosso carinho e gratidão também à nossa querida Prof.^a Vivian, por nos ter apresentado essa obra deliciosa, e nos fazer gostar do latim, em vez de cursar a disciplina apenas por exigência do curso. Gostaríamos de agradecer ao Prof. Francisco, que nos auxiliou na preparação para realizar a interpretação das personagens. E, por fim, mas não menos importante, agradecemos todo o apoio que encontramos na UFRR para a realização do nosso projeto.

CONCLUSÃO

A título de conclusão, gostaríamos de apresentar alguns registros da atividade.





REFERÊNCIAS

FORTES, F.; MIOTTI, C. Cultura clássica e ensino: uma reflexão sobre a presença dos gregos e latinos na escola. **Organon**, Porto Alegre, v. 29, n. 56, p. 153-173, jan/jun. 2014.

PRATA, Patrícia. FORTES, Fortes. **O Latim hoje: reflexões sobre cultura clássica e ensino** / Patrícia Prata, Fábio Fortes, (orgs.), Campinas, SP, Mercado de Letras, 2015.

SIMÕES, Vivian Carneiro Leão – Sobre o ensino do latim na Região Norte. **Anais do II Encontro de Estudos Clássicos da Bahia, Salvador, BA**, 22 a 24 de abril de 2015 / Renato Ambrósio, Tereza Pereira do Carmo, Zélia Gonçalves dos Santos, (orgs.); Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras. - Salvador: UFBA, 2015, pp.162-172.

PLAUTO. **Os Menecmos**. Tradução, adaptação e introdução de José Dejalma Dezotti. Araraquara; FCL/UNESP, 2002. (Coleção Giz-en-scène, 2).

PRADO, J. B. T. “Latim, moinhos e cavaleiros andantes”. In: LIMA, A. D. et al. **Latim: da fala à língua**. Araraquara: UNESP/FCL/Depto. de Linguística, 1992 (Série Textos). p. 71-4.

Sobre ensino de Latim em Roraima: o teatro como recurso didático-pedagógico para o ensino de latim

Prof.^a Msc. Vivian Carneiro Leão Simões
(UFRR)

vivian.simoes@ufr.br

1. BREVE COMENTÁRIO SOBRE O ENSINO DE LATIM NA UFRR

I. Da UFRR e do Curso de Letras

A Constituição de 1988 elevou o Território Federal do Rio Branco à categoria de Estado de Roraima e estabeleceu como sua capital a Cidade de Boa Vista. Neste mesmo ano, por meio do Decreto nº. 98.127, de 08 de setembro, foi criada a Universidade de Roraima, o que, com certeza, representou um marco para a história da educação do Estado.

A demanda por uma Universidade era grande. Havia público! a maioria, de professores da rede pública oriundos dos cursos de *Licenciatura Curta* em História, Letras e Matemática, do Campus Avançado da Universidade Federal de Santa Maria – RS, que antes precisava sair do Estado para cursar o ensino superior e dar continuidade à sua formação. Desde a sua instituição, a UFRR vem desempenhando um importante papel na formação de profissionais de nível superior.

A proximidade com os países vizinhos, Guiana Inglesa e Venezuela, a presença de diversos povos indígenas, também de migrantes cearenses, amazonenses, maranhenses, gaúchos e paulistas, faz de Roraima um ambiente singular, cuja *cultura, múltipla e diversa*, é a principal característica.

A proximidade do espanhol dos venezuelanos e do inglês guianense é uma referência cultural e mesmo idiomática muito diferente das referências que os estudantes dessas mesmas línguas encontram no sudeste do país, por exemplo. As várias etnias indígenas têm presença relevante na graduação e na pós-graduação; são muitos os professores que se dedicam a estudar temáticas tais como descrição de línguas, educação em situações de bilinguismo e a construção de traços identitários. Tudo concorre para que o Curso de Letras da UFRR ultrapasse fronteiras, aquelas que delimitam países, idiomas e culturas diferentes e atue sobre o homem que vive nessas terras do Norte. (SIMOES, VCL, 2015, p. 165)

A *pluralidade cultural* de Roraima faz com que se vivencie na Universidade, em especial no Curso de Letras, um ambiente extraordinário.

Considerando que a área de Letras põe em relevo a relação dialética entre o pragmatismo da sociedade moderna e o cultivo dos valores humanistas, o Curso de Letras da UFRR prioriza o respeito à diversidade, dedicando-se aos estudos das línguas e da literatura locais, visando à articulação destes conhecimentos com o global (PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO UNIFICADO DO CURSO DE LETRAS, p. 3).

O curso de Letras da Universidade Federal de Roraima é um dos cursos inaugurais da Universidade. Está em pleno funcionamento desde março de 1990 e, desde então, vem oferecendo quatro habilitações: Língua Portuguesa/Literatura, Língua Espanhola/Literatura, Língua Francesa/Literatura e Língua Inglesa/Literatura.

O Curso de Letras da UFRR atua, na graduação, na formação de professores para o Ensino Básico e, na pós-graduação, com o curso de Mestrado em Letras, implantado em 2010 com linhas de pesquisa voltadas para os estudos de linguagem e cultura regional: 1. Língua e Cultura Regional e 2. Literatura, Artes e Cultura Regional.

II. Do perfil do aluno do Curso de Letras da UFRR

De início, grande parte dos ingressantes das primeiras turmas do Curso de Letras era formada por professores do Estado que buscavam a continuidade dos seus estudos, agora no ensino superior. “No decorrer dos anos, com a capacitação dos professores, o crescimento da capital Boa Vista e a crescente credibilidade da UFRR, alunos mais jovens têm ocupado os bancos escolares.” (PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO UNIFICADO DO CURSO DE LETRAS, p. 6).

Os dados numéricos evidenciam uma mudança que os professores mais antigos do curso testemunharam nos corredores da própria unidade: os alunos mais jovens, que antes buscavam a graduação fora de Roraima, foram ocupando gradualmente o lugar daqueles professores do Estado que tiveram a sua formação concluída nas salas de aula da UFRR. (SIMOES, VCL, 2015, p. 166)

A busca pelo Curso de Letras está associada, muitas vezes à identificação com o estudo das humanidades, em geral com a literatura, e ainda à motivação voltada ao ensino ou à vocação para pesquisa e tradução tornados possíveis pelo ambiente acadêmico. No Projeto Político Pedagógico do curso, há outros dados que compõem um relatório sócio-econômico do aluno da UFRR e que permitem traçar um perfil mais preciso desse alunado, destaque: 87% dos ingressantes do Curso de Letras estudaram no sistema público e 13%, no privado.

Dos dados acima elencados, chama a atenção o número de estudantes ingressantes no Curso de Letras oriundos da escola pública, porém, impressionam ainda mais se tais dados

forem comparados ao perfil dos alunos de cursos de letras de universidades do sudeste/sul do país, onde mais de 60% dos alunos são provenientes de escolas particulares.

Sem entrar muito no mérito da questão sobre a Educação no Brasil, é preciso expor apenas mais alguns dados: o ENEM, Exame Nacional do Ensino Médio, avalia grande parte das escolas de todo o país. É possível verificar pelos dados das últimas avaliações que os alunos de escolas privadas têm média consideravelmente superior à média dos alunos das escolas públicas, nas diversas áreas do conhecimento, e essa diferença que existe entre o ensino público e o privado é ainda mais acentuada nas regiões norte e nordeste do país.

Ressalta-se ainda que, ao contrário do cenário que se encontra nas regiões centro-oeste, sudeste e sul do país, cuja presença das escolas particulares é acentuada e existe livre-concorrência de mercados, nas regiões norte e nordeste, as escolas particulares existem em menor número e, portanto, atendem a uma parcela consideravelmente menor da população nessa faixa etária.

Em suma, a UFRR, e o Curso de Letras, acabam por receber um aluno menos preparado, que chega ao curso de Letras com um repertório limitado de leituras e confundindo os variados níveis e subníveis de gramática e sintaxe, o que dificulta a prática da leitura, da interpretação e da análise de textos. Entretanto, não seria redundante repetir que, no que tange à qualidade do ensino básico no Brasil, Roraima não representa particular exceção.

III. Do latim no Curso de Letras da UFRR

O latim figura no curso como uma das disciplinas comuns às quatro habilitações, obedecendo aos parâmetros estabelecidos pelo Currículo Mínimo Federal de Letras:

sua inclusão na parte comum define-o como *simples matéria instrumental* (grifo meu), sendo assim necessário intensificá-lo e tornar obrigatória a sua literatura na hipótese de que venha a figurar como objeto de habilitação específica... (Currículos Mínimos Federal para os cursos de Letras, p. 266).

Para posteriores considerações, abaixo está detalhado o quadro das disciplinas da área do latim do atual Projeto Político-Pedagógico Unificado do Curso de Letras com Licenciaturas Plenas em Língua e Literatura Vernáculas e Língua e Literaturas Modernas e, após, as alterações sugeridas para o novo PPP do Curso de Letras da UFRR.

ATUAIS COMPONENTES CURRICULARES DE LATIM/FILOLOGIA

No atual PPP do Curso de Letras/UFRR, existem 6 disciplinas da área de Latim e Filologia que abarcam a seguinte temática: língua latina, literatura latina, cultura latina, filologia românica e filologia portuguesa; divididas em (disciplina/código/CH):

1. Introdução à Língua Latina – 60h (todos)
 2. Língua Latina I – 75h (Port)
 3. Língua Latina II – 75h (Port)
 4. Filologia Românica e Portuguesa – 75h (todos)
 5. Estudos Monográficos em Língua e Literatura Latina– 120h (TCC)
 6. Literatura Latina – 60h (Optativa)
- 135h para todos – 285h para português – 465h total (obrigatórias e optativas)

COMPONENTES CURRICULARES PROPOSTOS DE LATIM/FILOLOGIA

1. Latim I: Língua e Cultura– (T60h+P15) (obrigatória)
2. Latim II: Língua e Cultura– (T60h+P15) (obrigatória para PORT e optativa p/ LE) – pré-requisito: Latim I
3. Filologia Românica– (T60h+P15) (obrigatória) – pré-requisito: Latim I
4. Literatura Latina I– 60h (obrigatória para PORT e optativa p/ LE) – pré-requisito: Latim I
1. Prática de Tradução de Textos Latinos – 45h (optativa) – pré-requisito: Latim I e Literatura Latina I.
2. Latim III: Língua e Cultura – 60h (optativa) – pré-requisito: Latim II
3. Crítica e Edição Textual – 60h (optativa) – pré-requisito: Filologia Românica – LLV010
4. Literatura Latina II – 60h (optativa) – pré-requisito: Latim II e Literatura Latina I
5. Tópicos em Estudos Filológicos – 60h
6. TCC – 120h

120h para todos (mantém) – 240h para português
405h (somatório de todas cargas horárias, OBR e OPT)

Embora não sejam numerosas as alterações nos formatos e cargas-horárias das disciplinas obrigatórias, representam já uma estrutura mais sólida, que mantém estreita relação, inclusive, com as disciplinas optativas a serem ofertadas, de modo a construir paulatinamente uma formação básica em língua e literatura latinas aos interessados. As ementas, por outro lado, sofreram austeras reformulações, como é possível apreciar nos quadros abaixo.

Ementas	
PPP 2009 X PPP 2017	
Introdução à Língua Latina	Latim I: Língua e Cultura¹
Estudo teórico e prático para fundamentação do ensino da Língua Latina: Estrutura do idioma latino, conversação e influências do Latim (expressões) no vocabulário Português. Estudo de vocábulos latinos para tradução e versão. Desenvolvimento de habilidades necessárias à prática dos conteúdos estudados para que se estabeleça a associação entre teoria e prática.	Contexto histórico-cultural e gramatical do Latim; Descrição metalinguística das oposições fundamentais na frase latina simples. Morfossintaxe dos componentes da frase simples. Civilização romana: da fundação às guerras civis.
Língua Latina I	Latim II: Língua e Cultura²
Estudo teórico e prático para fundamentação do ensino da Língua Latina: Estudo dos fatos de morfologia da língua latina extraídos de textos clássicos. Tradução de frases em Latim e conversação em sala de aula explorando textos, em que a pronúncia será avaliada. Desenvolvimento de habilidades necessárias à prática dos conteúdos estudados para que se estabeleça a associação entre teoria e prática.	Quadro de embasamento teórico e prático para fundamentação do ensino de língua Latina, partindo de textos representativos da Antiguidade Clássica, da exposição sobre fatos de morfologia e sintaxe, exercícios de análise gramatical. Civilização romana: o fim da república; o império; a decadência da civilização romana.
Língua Latina II	Literatura Latina I³
Estudo teórico e prático para fundamentação do ensino da Língua Latina: Estudo dos fatos de sintaxe da língua latina. Tradução de textos e conversação em Latim. Desenvolvimento de habilidades necessárias à prática dos conteúdos estudados para que se estabeleça a associação entre teoria e prática.	Resgatar o pensamento literário através da Arte poética aristotélica e da Epístola aos Pisões, a <i>Ars poetica</i> , de Horácio e traçar um panorama do contexto histórico-literário da Roma Antiga. Estudo e reconhecimento da mitologia clássica em sua expressão particular dos gêneros poesia lírica, poesia épica e poesia dramática nas obras dos grandes autores latinos florescidos principalmente entre os séculos II a. C e I d. C. e suas atualizações em língua vernácula.

¹ **Conteúdo programático: Latim I: Língua e Cultura.** 1. *Introdução ao estudo da língua latina* (fortuna histórica; história interna/externa; princípios de fonética/fonologia); 2. *A primeira oposição fundamental* (nominativo x acusativo) na frase como unidade mínima do discurso; 3. *Expansões do nome* (genitivo); 4. *Formas do relato I* (indicativo presente); 5. *Expansões do verbo*. (dativo e ablativo). 6. *Uso do dicionário de latim*. 7. *O reconhecimento e a análise de tópicos de cultura romana, tais como religião, valores morais, filosofia, organização social e política, mitologia, história, etc., concernentes ao período histórico compreendido entre a fundação da Urbe e o final da República (séc. VIII a.C. – I a.C.).*

² **Conteúdo programático: Latim II: Língua e Cultura.** 1. *Formas do relato II* (tempos do *infectum* e *perfectum*); 2. *Voz passiva*; 3. *Principais verbos irregulares* (*fieri, ferre, ire, posse, valle*); 4. *Modo imperativo*; 5. *Modo subjuntivo*. 6. *O reconhecimento e a análise de tópicos de cultura romana, tais como religião, valores morais, filosofia, organização social e política, mitologia, história, etc., concernentes ao período histórico compreendido entre a formação e o declínio do Império (séc. I a. C. – V d. C.), em textos de autores latinos legítimos.*

³ **Conteúdo programático: Literatura Latina I** 1. *Roma: contexto histórico-literário*; 2. *Imitação* (*imitatio*), *emulação* (*aemulatio*) e *tradição* (*traditio*); 3. *Lírica* (Horácio, Catulo e Ovídio); 4. *Poesia dramática* (Sêneca e Plauto); 5. *Épica* (Homero, Virgílio e Camões);

A despeito da desatualização das ementas em vigor, uma vez que um novo Projeto Político Pedagógico está em fase de elaboração, é possível destacar que, para esse novo PPP que se apresenta, alguns dos conteúdos e metodologias acima passaram por reformulação, como a prática da conversação em latim, a versão do vernáculo para o latim e a conceitualização do próprio termo “prática” de latim.

Seguindo a proposta de trabalho idealizada por Alceu Dias Lima e levada a cabo por João Batista Toledo Prado e Haroldo Bruno, na Unesp/Araraquara, o que se propõe é o que se poderia chamar de um ‘ensino linguístico do latim’:

Uma educação linguística pretende fazer adquirir (ou reforçar, no caso da língua materna), por parte dos alunos, uma competência para estabelecer comunicação com os falantes de uma determinada comunidade linguística (...), ou seja, a competência de produzir e receber mensagens. No caso do latim e de todas as línguas antigas, essa competência é apenas receptiva, dada a ruptura espacial, temporal e linguística, havida desde a morte de seu último falante legítimo. (...) A competência receptiva destina-se, por sua vez, à compreensão da única língua latina de que dispomos hoje em dia: o latim dos textos latinos. (PRADO, 1992a, 33)

Desse modo, os dispositivos da conversação em latim e da versão de sentenças do vernáculo para o latim perdem seu sentido na medida em que se afastam dos textos originais latinos. Outra questão é a enunciação em voz alta das frases latinas, a oralidade: por razões didáticas é necessária em diversos momentos em sala de aula, entretanto, tais *performances*⁴, como destaca Lima, são inconcebíveis uma vez que “nenhum estudioso moderno poderia discriminar a pronúncia autêntica de um romano” (Lima, 1995, p. 51). Se em sala de aula a oralização é necessária, essa prática fundamenta-se em um conhecimento artificialmente forjado a partir de descrição metalinguística e, mais importante, não parece sincero que seja tomada como medida de avaliação direta do aluno, como propõe a ementa em vigor.

O desejo é de, não somente ajustar as disciplinas existentes, mas também de propor novas disciplinas na área do latim, como eletivas, de modo a oferecer ao aluno uma oportunidade para, se desejar, dar continuidade à sua formação nos Estudos Clássicos.

⁴ LIMA, 1995, p. 50.

DISCIPLINAS ELETIVAS

Prática de Tradução de Textos Latinos – 45h (optativa) 1. – pré-requisito: Latim I e Literatura Latina I

Ementa

Tradução de textos dos principais autores da língua latina para a língua portuguesa, datados do período clássico ao período medieval; Análise dos elementos envolvidos no processo de tradução de textos latinos, desde a identificação e compreensão de sua configuração linguística até sua interpretação histórico-cultural.

Conteúdo Programático

Aspectos da teoria da tradução; Estratégias de abordagem de um texto; Objetivos e Métodos de tradução de textos latinos; Tradução literal, adequação das estruturas e do vocabulário latino ao português; Tradução de excertos de obras dos principais autores da literatura latina, principalmente daqueles florescidos entre os séculos II e I a.C.

Latim III: Língua e Cultura – 60h (optativa) – pré-requisito: Latim II (LLV008) e Literatura Latina I (LLV038)

Ementa

Complementação dos estudos de morfologia e sintaxe. Leituras de textos originais da Literatura Latina. Leitura suplementar de textos referentes à Cultura Romana.

Conteúdo programático

Apropriação do conteúdo programático através de leitura, tradução e análise de textos:

1. A produtividade da morfologia nominal e verbal; 2. A sintaxe dos casos; 3. Emprego dos tempos e modos verbais (consecutio temporum); 4. A coordenação e a subordinação interfrasal e entre períodos; 5. Emprego das formas nominais do verbo.

Crítica e Edição Textual – 60h (optativa) – pré-requisito: Filologia Românica – LLV010

Ementa

Estudo do texto, manuscrito ou impresso, como objeto da Crítica e Edição Textual. Lição e transcrição de documentos modernos do português. Tipos de edição. Aspectos paleográficos e codicológicos. Etapas do trabalho de crítica textual: métodos e técnicas. Restituição do texto à sua forma genuína e sua preparação para publicação. Crítica e edição de textos produzidos na Amazônia, a partir do século XVI, e escritos em línguas europeias (Português, Espanhol, Francês e Inglês) e de textos da literatura indígena regional.

Conteúdo programático

Teoria e prática das transmissões do texto (etapas do trabalho filológico: recensão, constituição e apresentação do texto); Tipos de edição (tipos fundamentais de edição segundo os graus de mediação: fac-similar, diplomática, paleográfica e interpretativa; tipos fundamentais de edição segundo o confronto testemunhal: crítica e genéticas); Critérios de edição; Exame de edições modelares; Prática de edição.

Literatura Latina II – (60h) – pré-requisito: Latim II e Literatura Latina I

Ementa

Complementação dos estudos dos gêneros literários (Gênero Elegíaco, Tragédia, Comédia, Historiografia, Retórica e Oratória) nas obras dos grandes autores latinos florescidos principalmente entre os séculos II a. C e I d. C em Roma e suas atualizações em língua vernácula.

Conteúdo programático

1. O gênero elegíaco (Catulo, Tibulo, Ovídio e Propércio); 2. Tragédia (Antecedentes gregos da tragédia: Eurípedes e Sófocles; Sêneca); 3. Comédia (Antecedentes gregos da comédia: Aristófanes e Menandro; Plauto); 4. Historiografia (Salústio, Júlio César, Tito Lívio e Tácito); 5. Retórica e Oratória (Cícero).

2. O TEATRO COMO RECURSO DIDÁTICO-PEDAGÓGICO PARA O ENSINO DE LATIM

A despeito de tudo o que se possa dizer acerca dos desafios do ensino de latim, há ainda o desafio maior de ensinar o aluno a gostar de estudar, a apaixonar-se por saber! Muitas das inovações nas práticas pedagógicas surgem como uma tentativa de responder a essa questão.

se se quer um latim livre de argumentos incertos e de mistificações, se se quer um latim cujo prestígio independa da solicitação constante de defensores entusiasmados, se se quer um latim honesto que valha a pena ser estudado sem excruciar e atemorizar os alunos, já tão naturalmente inseguros acerca do porquê das coisas, é preciso um método de ensino que valorize a língua pelo que ela é, sem máscaras, e que se baseie nos elementos mais concretos do sistema, organizados racionalmente, sem sobrecarga para a memória, mas que também possam ser automatizados pelo hábito de seu emprego em exercícios de reenunciação de frases latinas (e não através de frases *ad hoc*). (PRADO, 1992, 72)

O texto teatral é uma das ferramentas que permite, ao mesmo tempo, o acesso ao texto através de uma perspectiva histórica de uma língua clássica e proporciona um maior envolvimento dos alunos com as aulas.

Para o desenvolvimento do projeto *Teatro clássico*, texto selecionado foi a peça *Os Menecmos* de Plauto, na Tradução e Adaptação do Prof. Dejalma Dezotti, da UNESP/Araraquara, para a Coleção Giz-en-scène.

As lições de gramática, lições dos casos – nominativo, acusativo, genitivo, dativo e ablativo – e estrutura sintática das frases, entre os exercícios estavam a identificação dos casos, gênero e marcações de singular e plural foram extraídas das frases do original latino de Plauto. Também as práticas de tradução, com frases isoladas do texto, por vezes adaptadas, mas muitas vezes, sem qualquer adaptação.

Sobre tradução, foram selecionados alguns textos que versavam sobre teoria da tradução, por exemplo o texto ‘Tradução Literária e Estudos Clássicos Brasileiros’ de João Angelo Oliva Neto, e em especial a Apresentação de José Dejalma Dezotti à sua tradução ao texto de Plauto para a Coleção Giz-en-scène: há nela valiosas lições sobre teoria da tradução da comédia latina.

Foram tópicos das aulas ‘o teatro e a sociedade’, em que se ressaltou a importância dos espetáculos e festivais de teatro para Roma e ainda ‘a comédia em oposição à tragédia clássica’: que buscou destacar as principais diferenças entre os dois gêneros.

A leitura dramática da comédia de Plauto *Os Menecmos* contou com a colaboração de grande equipe: a participação de todos os alunos da disciplina; a colaboração do Prof. Ms. Francisco Alves que ministrou aulas de expressão corporal e técnicas de voz; com o apoio da Coordenação do Curso de Letras e do Labim – Laboratório *Imprimatur* e a coparticipação da equipe de Jornalismo da Universidade Federal de Roraima que registrou toda a atividade.

O resultado imediato desse processo foi registrado em fotos e vídeo que guardam boa lembrança dessa experiência... A curto prazo, o maior resultado foi ver crescer o interesse do grupo de alunos da Universidade Federal de Roraima por estudar e desenvolver pesquisas na área dos Estudos Clássicos. A longo prazo, espera-se a aprovação do nosso Projeto Político Pedagógico e poder oferecer, quanto melhor possível, recursos para os alunos se envolverem cada vez mais com os Estudos Clássicos, seja na área de literatura, de filologia e língua ou mesmo sobre ensino de Latim, multiplicando cada vez mais o número de pesquisas nessas áreas com iniciação científica, projetos de monitoria, estágio departamental ou prática de estágio supervisionado... acreditando que chegará, não tarde, o dia em que sejam levados a cabo Trabalhos de conclusão de Curso e Projetos de Pós-Graduação que versem sobre os Estudos Clássicos na Universidade Federal de Roraima.

REFERÊNCIAS

- PLAUTO. **Os Menecmos**. Tradução, adaptação e introdução de José Dejalma Dezotti. Araraquara; FCL/UNESP, 2002. (Coleção Giz-en-scène, 2).
- PRADO, J. B. T. O texto documento. Sugestões de trabalho. In: LIMA, Alceu Dias et al. **Latim: da fala à língua**. Araraquara: UNESP, 1992a. p. 33-7.
- PRADO, João Batista Toledo. Latim, moinhos e cavaleiros andantes. In: LIMA, Alceu Dias et al. **Latim: da fala à língua**. Araraquara: UNESP, 1992b. p. 71-4.
- PRATA, Patrícia; FORTES, Fábio (orgs). **O latim hoje: reflexões sobre a cultura clássica e ensino**. Campinas; Mercado de Letras, 2005. pp. 7-16; pp. 71-88.
- PROJETO POLÍTICO-PEDAGÓGICO UNIFICADO DO CURSO DE LETRAS com licenciaturas plenas em: Língua e Literaturas Vernáculas; Língua Portuguesa e Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas; Língua Portuguesa e Língua Francesa e Literaturas Francesa e Francófonas e Língua Portuguesa e Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Anglófonas, 2009. Disponível em: <http://www.proeg.ufr.br/index.php/2013-05-28-19-33-02/cursos2>. Acesso em 15 de abril de 2015.
- OLIVA NETO, J. A. ‘Tradução Literária e Estudos Clássicos Brasileiros’, in C. L. B. ANTUNES, **Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga**, São Paulo, Humanitas, 2011, p. 9.

PROSA RÍTMICA CLÁSSICA NA MODERNIDADE: O VERSO LIVRE DE MÁRIO DE ANDRADE

Anne Caroline do Nascimento Ribeiro
(UEA – FAPEAM)
annecaroline.ribeiro@outlook.com

Carlos Renato Rosário de Jesus
(UEA)
cjesus@uea.edu.br

RESUMO: A cultura Clássica sempre exerceu uma influência vultosa e significativa sobre a cultura contemporânea, motivo pelo qual a retomada dos estudos de teorias antigas, constitui também uma retomada da base cultural das sociedades hodiernas. Tal retorno mostra-se também de extrema importância no que concerne os estudos da língua e, por meio desse viés, nossa pesquisa busca, através de análises em textos poéticos, localizar elementos da prosa rítmica clássica postulados pelo orador romano Marco Túlio Cícero (106 a. C. - 43 a.C.) em sua obra *Orator* (46.a.c.), nas poesias de verso livre do poeta Mário de Andrade (1893-1945) e analisar os efeitos estéticos e literários ali presentes, algo que até onde sabemos, ainda não foi realizado nas poesias desse autor.

PALAVRAS CHAVE: Cícero; prosa rítmica; verso livre

1. INTRODUÇÃO

É do nosso conhecimento que boa parte da base teórica e até mesmo cultural que possuímos hoje parte da grande influência da Antiguidade greco-romana e, mesmo assim, ainda nos surpreendemos ao sermos capazes de relacionar teorias que consideramos relativamente novas a ideias que já foram postuladas anteriormente. Sob essa perspectiva, analisando textos modernos através de um prisma antigo, nosso objetivo geral visa localizar elementos da prosa rítmica clássica nas poesias de verso livre de Mário de Andrade, um dos pioneiros do Modernismo no Brasil e verificar os efeitos estéticos e literários ali presentes, com ênfase na prosa rítmica postulada por Cícero em sua obra *Orator*. Até onde sabemos, não há trabalhos sobre a poesia de Mário de Andrade estritamente relacionados à configuração clássica, como o que pretendemos fazer. Com nosso trabalho, esperamos também contribuir com os estudos literários de Língua portuguesa no Brasil, evidenciando, assim, a relevância social que a ampliação das pesquisas sobre a literatura brasileira pode adquirir, ao inscrever a poesia de Mário de Andrade num nível mais aprofundado e inédito no âmbito das letras literárias nacionais em confronto com o pensamento clássico antigo.

A metodologia do trabalho, de cunho bibliográfico, consiste na leitura e fichamento de livros, artigos e textos que tratem sobre o tema da prosa rítmica na Antiguidade, com ênfase

nos trabalhos de Jesus (2013; 2014), Norden (1986), Paul Valéry (1999), Fiorin (2014) e no livro de Cícero, *Orator* (46 a. C.), que trata especificamente dessa questão. As últimas etapas consistem na discussão e análise dos instrumentos e procedimentos da prosa rítmica no contexto da retórica clássica e na seleção de 30 poemas de Mário de Andrade que apresentam evidências de elementos da prosa rítmica antiga.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Quando abordamos o assunto, é necessário ampliarmos nossa linha de visão no que se refere ao ritmo, permitindo-nos ver que o mesmo não está meramente ligado apenas à arte da música. Atentando-nos primeiramente ao sentido literal da palavra: o termo é proveniente do grego *rhythmos* e designa aquilo que flui ou se move, podendo ser aplicado a um padrão de intervalos, a uma alternância regular que, na poesia, é exemplificada com o ordenamento de sílabas longas e breves, alternância de acentos e da repetição decorrente nos tempos de um verso, sendo perceptível ao ouvinte ou leitor. “No seu primeiro e mais amplo significado, o ritmo é portanto a maneira com que um evento flui no tempo.” (MAMMI, 1994, p.46).

Diderot nos dá a seguinte definição:

“Qu’est-ce donc que le rythme? me demandez-vous. C’est un choix particulier d’expressions, c’est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu’on a et dont on est fortement occupé, aux sensations qu’on ressent, et qu’on veut exciter, aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents, aux passions qu’on éprouve et au cri animal qu’elles arracheraient, à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu’on se propose de rendre.” (DIDEROT, 1767, p. 434, apud BORDAS, 2003, p. 8).

“Você me pergunta, o que é o ritmo? É uma escolha particular de expressões, é uma certa distribuição de sílabas longas ou breves, duras ou suaves, surdas ou sonoras, leves ou pesadas, lentas ou rápidas, de lamento ou alegres, ou um encadeamento de pequenas onomatopéias análogas às idéias que temos e que nos preocupam, às sensações que sentimos e que queremos excitar, aos fenômenos que procuramos revelar os acidentes, às paixões que vivemos e os gritos do animal que elas arrancariam, à natureza, ao caráter, ao movimento das ações que nos propomos revelar.” (Trad. de FERREIRA, 2011, p. 100)

Para Diderot, o ritmo é o responsável por fazer com que, através de uma escolha específica de determinados elementos como as distribuições de sílabas, a entonação e os demais ornamentos, seja possível suscitar sentimentos e emoções. É no ritmo que se encontra o poder do texto de nos transmitir aquilo que o autor almeja. O ritmo age em torno de uma finalidade específica modulado através dos elementos que o compõem, e assim como onomatopéias, que

nos remetem ao som, o ritmo nos remete às sensações. O ritmo é responsável por fazer com que, através de uma escolha específica de determinados elementos como as distribuições de sílabas, a entonação e os demais ornamentos, seja possível suscitar sentimentos e emoções. É nele que se encontra o poder do texto de nos transmitir aquilo que o autor almeja.

O ritmo se manifesta nas mais diferenciadas situações envolvendo a atividade humana, geralmente, conforme sugerido a cima, associado à música e à poesia. Todavia seu alcance vai muito além dessas áreas, pois como afirma (NESPOR, 1994, p. 238 *apud* JESUS, 2014, p.78) “O ritmo não é um fenômeno estritamente linguístico, mas um fenômeno natural, que se encontra em toda Natureza, e por isso também na linguagem, na qual os princípios organizativos são mais gerais”¹. Poesia e música sempre se encontraram em posições convergentes, como por exemplo em relação à entonação e ao sistema de notas breves e longas: o primeiro tempo sendo representado pelas sílabas breves, que equivalem à menor unidade de tempo de pronunciamento (quantidade silábica), e que, quando duplicadas, originam as sílabas longas. A musicalidade, entretanto, não é um privilégio apenas do poema. Na prosa, tanto a musicalidade quanto a eufonia são requisitadas. Porém, é Aristóteles² que nos alerta que “é necessário que o discurso seja rítmico, e não métrico” (*Reth* 3,8), sendo assim não devem seguir o mesmo padrão fixo imposto na poesia formal.

A aproximação entre linguagem e música parte do pressuposto de que ambos possuem um sistema ordenado, relacionando as unidades mínimas da linguagem com a estruturação harmônica da música. Através dessa analogia, verificamos o ritmo oratório como uma estrutura linguisticamente organizada, capaz de fazer com que uma frase ou um verso, ao serem compostos por elementos rítmicos com pés métricos variados, ordenados em tempos longos e breves, adquiram melodia.

D’Onofrio em “Consideração do poético” de 1983, apresenta-nos a seguinte definição para a poesia: “a estética clássica considerava poesia o texto literário que se caracterizava pela sobrecarga do código retórico relativo ao uso da versificação, da escolha das palavras, das figuras de estilo, dos tópicos consagrados.” (D’ONOFRIO, 1983, p.1). A poesia sempre foi vista como algo carregado de simbolismo, elementos rítmicos e retóricos, além de possuir uma estrutura fixa, Mas foi com o passar do tempo que uma evolução constante começou a ser notada, fazendo com que, aos poucos, a poesia fosse deixando de lado alguns desses recursos, dando origem aos versos livres de métrica. Essa modificação gradual pode ser vista

¹“ Il ritmo non è un fenomeno prettamente linguistico, ma un fenomeno naturale che si ritrova ovunque nella natura e perciò anche nel linguaggio, ma in cui principi organizzativi sono più generale” (trad. de JESUS, 2008)

² Filisofu Grego, nascido no ano de 384 a.C. em [Estagira](#).

tanto na prosa quanto na poesia: enquanto a poesia tem abandonado a métrica, rimas e alguns desses recursos, a prosa adquiriu alguns dos recursos poéticos.

Paul Valery em seu famoso ensaio “A poesia e o pensamento abstrato” faz uma breve comparação colocando a prosa e a poesia em paralelo com o andar e a dança.

Ao introduzir a prosa, o autor afirma que:

o andar, como na prosa, visa um objetivo preciso. É um ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos. São circunstâncias pontuais, como a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno etc. que ordenam ao andar seu comportamento, proscvem-lhe sua direção, sua velocidade e dão-lhe prazo limitado. (VALERY, 1991, p. 212)

Segundo Valery, em uma prosa extrema, as palavras “morrem” após serem lidas, agindo somente durante o tempo preciso para indicar uma determinada situação, mas é a utilização de certos elementos que impedem que isso aconteça e causem uma ação maior sobre o leitor em questão, provocando um efeito mais duradouro e significativo. Sendo assim, a prosa não irá se utilizar dos versos e técnicas utilizadas na poesia.

De acordo com Oliveira (1984, p. 41), para que a prosa apresente maior regularidade do ritmo, é necessário reforçá-la com artifícios fonéticos e sintáticos como “figuras sonoras, cláusulas paralelas e equilíbrios antitéticos”. Ou seja, o que vai suscitar o ritmo à prosa é justamente o uso de algumas figuras da prosa rítmica que apresentaremos mais adiante.

Já ao referir-se a poesia como a dança, Valery afirma que:

Não se trata, portanto, de fazer uma operação limitada, cuja finalidade está situada em algum lugar no ambiente que nos cerca; mas sim de criar e de manter, ao exalta-lo, um certo estado, através de um movimento periódico que pode ser executado no mesmo lugar; movimento que se desinteressa quase inteiramente da visão, mas excitado e regulado pelos ritmos auditivos. (VALERY, 1991, p. 212)

Cada palavra na poesia, portanto, está carregada de teor simbólico, os adornos sempre presentes em suas estruturas visam um objetivo específico, além de serem responsáveis por causar deleite ao leitor. Porém, não apenas as poesias metrificadas possuem essa capacidade. Assim como determinados elementos podem tornar a prosa ritmada, também os versos aparentemente livres de métrica são perfeitamente capazes de possuir cadência, com sua variação silábica, a forma como as palavras se relacionam umas com as outras, ou até mesmo com o uso de determinados fonemas considerados mais utilizáveis e agradáveis.

Sendo assim, como afirma Cícero:

Essas coisas (a prosa e a poesia) não são diferentes, nem de alguma forma desligadas entre si. Então ocorre que o ritmo não se dá na prosa do mesmo modo que no verso, e o que é chamado rítmico na prosa nem sempre se faz com metros, mas as vezes com a harmonia e a estruturação das palavras” (Cf. *Or.* 202)

A prosa e a poesia não se encontram em níveis tão diferentes, já que em ambas o ritmo pode se manifestar com determinados elementos que servirão de condutores rítmico. Na prosa e no verso livre o ritmo surgirá naturalmente, de forma que se perceba que ele está presente, mesmo que ainda não se saiba dizer exatamente como e onde. Quanto a teorização antiga a respeito do ritmo em textos livres e a prosa rítmica clássica, muito se discute sobre o que torna um discurso realmente ritmado, quais as regras devem ser seguidas e que elementos o constituem para que a cadência seja alcançada. Para uma melhor explicação, tomemos por base a definição de um importante fator de estudo ligado ao ritmo: a Retórica.

Essa disciplina, que obteve grande prestígio durante a Antiguidade, tem por objetivo a arte de utilizar a linguagem como forma persuasiva, buscando a adesão do público à ideia apresentada, não tratando somente da forma agradável e receptiva do falar, mas objetivando, através do discurso, assumir uma posição convincente capaz de persuadir o ouvinte perante a posição do orador. Para tal finalidade, é necessário que o orador em questão utilize determinados elementos, a qual Cícero denomina *supellex oratória* (Cf. *Or.* 80), ou seja, instrumentos do orador, entre os quais se destaca a arte da ornamentação do discurso visando à satisfação dos ouvidos.

Atribui-se o conceito de prosa rítmica a todo discurso que possa ser ritmado, ou seja, qualquer construção que tenha como objetivo produzir determinado efeito artístico através de determinados ornamentos linguísticos (JESUS, 2008, pg 43). O ritmo será o responsável por fazer com que, através de uma escolha específica de determinados elementos (como as distribuições de sílabas, a entonação e demais instrumentos), seja possível suscitar sentimentos e emoções e, como afirma Aristóteles (*Rhet.* 2, 1), é importante que o discurso apresente certa carga de emotividade. É no ritmo que se encontra o poder do texto de nos transmitir aquilo que o autor almeja. A prosa rítmica funcionará então como um dos elementos da retórica, objetivando atribuir ritmo ao discurso.

Na obra *Orator*, de Cícero, somos apresentados ao que hoje temos como um dos maiores tratados sobre a formação de um bom orador. E mesmo Cícero não sendo o primeiro a tratar da *oratio numerosa*, é ele o primeiro a expor e radicar a Retórica como elemento crucial da oratória e fazer com que o ritmo nela ganhe destaque como componente fundamental da

elocutio. O ritmo então ganha lugar através dos três elementos que o constituem: *compositio*, *concinntitas*, e *numerus*

A *compositio* se refere à qualidade eufônica das palavras, as que soam mais agradáveis ao público e melhor se adequam ao discurso, levando em consideração inclusive os fonemas que devem ser utilizadas com frequência e os que devem ser descartados ou evitados para não comprometer a fluidez do discurso; a *concinntitas* diz respeito à articulação das palavras, arranjos e à escolha das palavras com relação às demais. Embora possa ser facilmente confundida com a *compositio*, este elemento diferencia-se pelo fato de ser voltado especificamente à relação da palavra escolhida em confronto com as outras que compõem o mesmo período; e, por fim, deparamo-nos com o *numerus*, que trata do próprio ritmo e sua base estrutural no próprio período oratório.

Ao referir-se à prosa rítmica, Cícero irá enfatizar a questão do período, também chamados de *circuitus* ou *ambitus*, e também as duas partes que o compõem, *particulae* e *incisiones*, incisos e membros. O período indica “séries métricas, empregadas pelos poetas e dentro do qual a frase rítmica se decompõe em um certo número de membros, que sucedem sem constituir, entretanto, uma série de versos” (YON, 1964, p.125 *apud* JESUS, p.58, 2014), ou seja, uma frase cuidadosamente estruturada, onde se cria um determinado equilíbrio pela disposição das palavras ou pela sintaxe, iniciando-se e se concluindo harmoniosamente, constituído por membros e incisos, sendo o membro uma parte de uma oração, período ou verso, que pode ser, ou não, delimitado por uma pausa (JESUS, 2014, p. 376)

Para Cícero, a *oratio numerosa*, como responsável por tratar de uma fala marcada, ou seja, “ritmada”, tem o período como o elemento por onde se suscita ritmo ao discurso. Por esse motivo do parágrafo 211 ao 226 Cícero irá tratar especificamente do período. No que se refere ao período, o *numerus* é essencial, mas não deve ser usado com exclusividade, é preciso considerar também o fato de que sua presença não deve se dar de forma incessante, nem por toda a extensão do discurso, e sua estrutura deve ser desenvolvida de forma controlada. Segundo Cícero (Cf. Or. 183), o excesso causaria enfado, acabando por banalizar e revelar a técnica do autor. Por esse motivo, os ornamentos linguísticos devem ser usados de forma natural, como técnica (*ars celandi artem*, ou seja, a arte de esconder a arte) levando em conta fatores como: a velocidade do discurso e também o uso das estruturas de *conccinitas* e *compositio*, já que a *oratio numerosa* não depende apenas do *numerus*, e se deve garantir a naturalidade através de combinações diferenciadas, compensando a repetição com a variação.

3. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

Quando nos referimos ao Modernismo no Brasil, é praticamente impossível desassociá-lo a imagem de Mário de Andrade. Nascido Mário Raul Moraes de Andrade, em São Paulo, no dia 9 de outubro de 1893, o autor, que se formou em piano no Conservatório de Música de São Paulo, também foi um renomado crítico de artes.

Sua primeira obra “Há uma gota de sangue em cada poema”, foi lançada pelo pseudônimo de Mário Sobral no ano de 1917 como uma dura crítica às atrocidades cometidas na segunda guerra mundial. Todavia, a obra, que é considerada uma das pioneiras do Modernismo no Brasil, é seu livro “Paulicéia desvairada” de 1922, ano da Semana de Arte Moderna. O livro traz uma análise e até mesmo críticas à sociedade paulista da época, que passava pela urbanização. Foi também um grande marco na ruptura do estilo do autor, já que se diferenciava de tudo que até então Mário de Andrade havia proposto em suas obras anteriores. Este foi o primeiro, mas não único livro do autor a conter uma coletânea de poesias que denominamos hoje como “Versos livres”.

Talvez um leitor atento já espere que os poemas do autor não estejam de fato destituídos de algum tipo de recurso rítmico, já que no prefácio de “Paulicéia desvairada”, Mário de Andrade revela que era grande admirador dos antigos e suas teorias, sugerindo que poderiam claramente ser aplicadas aos seus poemas para a obtenção da emoção almejada.

Em um exemplo de como o ritmo pode proceder em um poema aparentemente destituído de cadência, e como e quais elementos se deve utilizar sem causar enfado, mas o suficiente para além de agradar os ouvidos do leitor, suscitar emoções, encontramos em alguns dos poemas de Mário de Andrade, evidências da prosa rítmica postulada por Cícero. Em “Uma introdução à Paulicéia desvairada” (1922), Mário de Andrade deixa bem explícito que a emotividade é essencial na leitura de seus poemas ao dizer “quem não souber cantar, não leia Paisagem nº 1. Quem não souber urrar, não leia Ode ao Burguês. Quem não souber rezar, não leia Religião. Desprezar: A escalada. Sofrer: Colloque sentimetal”. (ANDRADE, 1922, p.19)

Dentre os excertos selecionados, mantivemos preferência para os poemas do autor que apresentassem os elementos que, segundo Cícero, possam ser usados quase que abundantemente para suscitar ritmo. São eles:

O *homeoteleuto*, uma figura morfológica que consiste em termos que terminam com o mesmo fonema final, gerando uma igualdade sonora na parte final destes vocábulos. Essa repetição rimada intensifica o sentido ao aproximar semanticamente as palavras que terminam do mesmo modo.

A *antítese*, uma figura de linguagem que se refere à exposição de ideias opostas em um período, funcionando como um jogo de oposições que visa intensificar o que se diz “salientando a oposição entre dois segmentos linguísticos para dar maior intensidade ao dizer” (FIORIN, 2014, p.152). Isso tudo porque só sabemos que entendemos o sentido de algo quando se aprende uma oposição disso.

E por fim, a *isocolia*, que trata da figura onde se encontram períodos ou membros com aproximadamente a mesma extensão, a mesma quantidade de sílabas, mostrando, segundo Fiorin (2014, p.139), que os significados transmitidos pelas construções são simétricos, intensificando o sentido veiculado por elas.

O primeiro exemplo trata justamente da segunda estrofe do poema “Ode ao Burguês”, apresentado em “Pauliceia desvairada”:

*Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampiões! os condes Joões! os duques zurros!
que vivem dentro de muros sem pulos;*

No segundo verso nos deparamos com uma espécie de paralelismo no período, um período formado por membros com uma quantidade aproximada de sílabas poéticas:

*Os barões lampiões!
os condes Joões!
os duques zurros!*

Essa técnica caracteriza a isocolia presente no poema. Por ser um elemento que irá se referir à construção do ritmo no próprio período, é nosso exemplo de *numerus*. Além disso, nota-se a presença de homeoteleutos (Barões/ Lampiões/ Joões).

No verso seguinte também se encontra a presença de homeoteleutos (muros/pulos), que sendo um elemento que irá tratar da qualidade eufônica das palavras representará o exemplo de *compositio* no verso.

No segundo exemplo apresentamos uma estrofe retirada do poema “O rebanho”:

*Crescem-lhe os cornos, descem-lhe as barbinhas...
E vi que os chapéus altos do meu Estado amado,
Com os triângulos de madeira no pescoço,
Nos verdes esperanças, sob as franjas de ouro da tarde,
Se punham a pastar.*

O primeiro verso possui um período formado por dois membros que se assemelham na estrutura sintagmática e na quantidade de sílabas:

Crescem-lhe os cornos, / descem-lhe as barbinhas...

No mesmo verso o período conta com uma semelhança de termos de modo antitéticos. Por ser uma figura de linguagem, tratar de como as palavras se adéquam umas às outras, a Antítese será nosso vinculador de ritmo no período no que se refere as *conccinitas*:

Crescem-lhe/descem-lhe

No verso seguinte deparamo-nos novamente com a presença de homeoteutos:

E vi que os chapéus altos do meu Estado amado.

O terceiro exemplo a ser apresentado é a primeira estrofe do poema “Paisagem nº4”.

*Os caminhões rodando, as carroças rodando,
Rápidas as ruas se desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...*

Logo no primeiro e no segundo verso, nos deparamos com o recurso linguístico sonoro denominado homeoteuto: *rod-ando ... desenrol-ando*. No terceiro verso, há a presença de uma sequência eufônica de róticos, ou seja uma similaridade fonética causada pela presença do “r” nas palavras *Rumor*, *surdo* e *rouco*. Tanto a sequência de róticos quanto a sequência de homeoteutos são recursos estilísticos, presumidamente nota-se aí o uso da *compositio* na estruturação do poema.

No quarto exemplo, apresentamos o terceiro verso de “Tristura”, também presente em “Pauliceia Desvairada”

Os vícios viciaram-me na bajulação sem sacrifícios.

Aqui nos deparamos com a presença de poliptoto, (*vícios* / *viciaram-me*) e, ao mesmo tempo, de homeoteuto (*vícios* / *sacrifícios*). Ainda neste verso, é possível desmembrá-lo em partes de extensão aproximadas, isto é, o verso conta com 17 sílabas, mas, ao dividi-lo, nota-se

que o verso se torna paralelísticamente isocrônico, pois cada membro conta com nove versos. Esse recurso rítmico é característico da estrutura rítmica do *numerus*:

*Os vícios viciaram-me /
na bajulação sem sacrifícios*

Ressalta-se que considerando o fato de que na poesia clássica um hexâmetro podia conter até 17 sílabas e, ainda assim, ser considerado perfeitamente metrificado, o verso em questão, que também conta com dezessete sílabas, se encontra dentro dos padrões do que era considerado rítmico na antiguidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por ser um elemento intrínseco à linguagem humana, o ritmo e a sua presença nas mais diversas esferas pode muitas vezes passar por despercebido. No caso do ritmo na prosa ou poesias de verso livre, se faz presente, ainda que não se saiba o responsável por causá-lo, todavia, como afirma Cícero “É injusto não admitir o que acontece só porque não podemos explicar o porquê” (Cf. Or. 183).

Em face dos fatos argumentos apresentados, do embasamento teórico e das análises do *corpus* selecionado ao longo da pesquisa, pode-se afirmar que há evidências do ritmo como recurso estilístico utilizado por Mário de Andrade, demonstrando assim que os efeitos estéticos utilizados são visivelmente resultado de técnicas rítmicas da *oratio numerosa* postuladas na Antiguidade por Cícero. Constata-se, ao menos no *corpus* que pudemos analisar, a partir dessa perspectiva, a influência da prosa rítmica sobre a literatura produzida posteriormente, refletida nos versos do autor símbolo do modernismo.

A retomada desses estudos é de fundamental importância para que se entenda que não estamos tratando de um assunto novo, mas de teorias já tratadas nos clássicos greco-romanos, que, se aplicadas em textos contemporâneos, enfatizam a contribuição da Antiguidade para a nossa língua ainda nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- ANTÓN, Maria Anunciación Fernandez. El ritmo de la prosa em Luis Mateo Díez. 143 – 173 p.
ARISTÓTELES. Poética. 4ª edição. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
BORDAS, E. Le rythme de la prose. Semen: rythme de la prose, nº 16, 2003 [online]. 1º maio 2007. D

D'ONOFRIO, Salvatore. Conceituação do Poético. In: O texto Literário. São Paulo: Duas Cidades, 1983. .

FERREIRA, Alice Maria, Cecília Meireles de Epigramas En Épigrammes: O Ritmo Como Unidade De Tradução. Brasília, DF; 2011

FIORIN, José Luiz. Figuras de retórica. São Paulo: Contexto, 2014.

GOLDSTEN, Norma. Versos, sons e ritmos. São Paulo: Ática, 1999

JESUS, Carlos Renato R. Introdução à prosa rítmica na Antiguidade Clássica: Estudo e tradução do Orator de Cícero. Campinas, SP: Mercado de letras, 2013.

JESUS, Carlos Renato R. Orator e a prosa rítmica: Introdução, tradução e notas. Campinas, SP; 2008.

JESUS, Carlos Renato R. Tese – O ritmo na prosa: estudo e interpretação prosódica do período oratório. Campinas, SP; 2014.

KEMPINSKA, Olga D. G. O ritmo e o gênero. Remate de Males , v. 34, p. 113-126, 2014.

LOTSPEICH, C. M. Poetry, Prose, and Rhythm. PMLA, Vol. 37, No. 2, (Jun., 1922), p. 293-310.

OLIVEIRA, Rosalva Simões. O ritmo no verso e na prosa. In: Sitientibus, Feira de Santana, 2(4): 35-34 jan./jun. 1984

VALÉRY, P. Poesia e pensamento Abstrato. In Variedades. São Paulo. Iluminuras, 1991.

EXPOSIÇÃO DOS CONTEÚDOS DE VIRGÍLIO, DE FULGÊNCIO, O MITÓGRAFO: ESTRUTURA DA INTRODUÇÃO

Ms. Raul Oliveira (UFBA)¹
Orientador: Prof. Dr. José Amarante (UFBA)

RESUMO: Baseado no texto *Expositio Virgilianae Continentiae*, de Fulgêncio, o mitógrafo – um escritor latino cristão viveu em um período de transição, entre o final da Antiguidade tardia e início da Idade Média (séculos V-VI), na Cartago da então África Vandálica – discutiremos neste trabalho de que maneira o autor organiza sua introdução à discussão propriamente dita, os conteúdos presentes nas obras virgilianas.

PALAVRAS-CHAVE: Fulgêncio, o mitógrafo; *Expositio Virgilianae Continentiae*; *Eneida*; Virgílio.

1. INTRODUÇÃO

Nos concentraremos nesse artigo em discutir a organização da introdução de uma das obras do escritor Fábio Placíades Fulgêncio, a *Expositio Continentiae Virgilianae*. Esse texto é fruto da dissertação “A ‘Exposição dos conteúdos de Virgílio’, de Fulgêncio: estudo introdutório e tradução anotada”, defendida no Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura, na Universidade Federal da Bahia, e inserida em um projeto maior, que visa também a análise e tradução das demais obras do autor.²

Fulgêncio viveu por volta do século V ou VI d. C., no norte da África, na cidade de Cartago, em um período de muitas mudanças na ordem social e política do Império romano. Também denominado de Antiguidade tardia, o período marca uma época de transição da Antiguidade clássica para a Idade Média, em que as instituições e os centros de poder outrora poderosos foram abalados, enquanto os elementos da cultura intelectual antiga foram sendo absorvidos, em meio ao turbulento período, pela nova cultura que ali surgia.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (2018). O e-mail para contato é: raulis_oliveira@hotmail.com.

² A tradução das *Mythologiae* foi projeto de pós-doutorado de José Amarante (em fase de revisão), desenvolvido na Universidade de Siena (2016). A tradução da *Expositio Sermonum Antiquorum* foi feita por Shirlei Patrícia Neves Almeida, através do projeto de dissertação intitulado “A ‘Expositio sermonum antiquorum’ de Fulgêncio, o mitógrafo: estudo introdutório, tradução e notas, pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult-UFBA). A tradução da *De aetatibus mundi et hominum* está sob a responsabilidade de Cristóvão José dos Santos Júnior, através do projeto intitulado “A análise e tradução do lipograma *De aetatibus mundi et hominis* de Fábio Placíades Fulgêncio”, aprovado na seleção do PPGLitCult-UFBA/2018.

2. O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DO COMENTÁRIO VIRGILIANO

A *Eneida* foi abordada sob uma perspectiva alegorizada na exposição feita por Fulgêncio. O autor propõe a possibilidade de uma leitura moral e ética do maior épico latino, em que o próprio Virgílio explica as verdades escondidas em sua obra, e como a epopeia “representa dissimuladamente as várias fases da vida humana” (CITRONI et al, 2003, p. 1242). E, apesar de influenciar os pósteros, como evidente em Bernardo Silvestre (viveu entre 1085 e 1178) o uso das alegorias, portanto, não é uma particularidade de Fulgêncio: ele está na esteira destes comentadores de Virgílio, como conclui Hays (1996, p. 135) ao dizer que “se uma interpretação alegórica da *Eneida* não é uma novidade, também não o são as principais ideias da leitura de Fulgêncio”³.

Essa prática, pois, remonta à tradição dessa comunidade letrada do período tardio da antiguidade, cuja formação intelectual ainda era a clássica, mas adepta da ressignificação de textos antigos, que tinha a alegorização como base para a análise dessa literatura, da qual se viam continuadores. A premissa teórica de alegorizar não é intrínseca ao pensamento cristão, mais próxima à tendência de tradução dos textos pagãos de acordo com essa nova moral e ética, provenientes da doutrina cristã.

Embora haja divergências entre seus tradutores, em um quesito a opinião parece ser unânime, seu modo de escrita excêntrico. Segundo Moreno (2005, p. 146),

Convivem em sua escrita usos clássicos e particulares das comunidades cristãs de sua época em um estilo que revela os sintomas da encruzilhada cultural na qual se formula a interpretação da *Eneida* a qual propõe Fulgêncio através de uma sintaxe e um pensamento etimológico que provocou não poucas perplexidades aos especialistas em latim do baixo-império/tardio e aos estudiosos da tradição clássica.⁴

Whitbread (1971, p. 108), por sua vez, chegou a considerar “o latim de Fulgêncio o que se esperaria de uma época decadente, próximo às extravagâncias regionais de Marciano Capella, deformado, afetado, cheio de sinuosidades, infestado de antíteses, ocasionalmente tendendo ao coloquialismo”⁵. Em outras palavras, embora continuador da tradição literária

³ “[...] if allegorical interpretation of the *Aeneid* is not new, neither are the main lines of Fulgentius’s reading.”
Exceto quando for informado o contrário, todas as traduções aqui feitas são nossas.

⁴ “Conviven en su escritura usos clásicos y propios de las comunidades cristianas de su época en un estilo que revela los síntomas de la encrucijada cultural en la que se formula la interpretación de la *Eneida* que propone Fulgencio a través de una sintaxis y un pensamiento etimológico que ha provocado no pocas perplejidades a los especialistas en latín bajo imperial y en los estudiosos de la tradición clásica.”

⁵ “Fulgentius’s latin is what one would expect of a decadent period, close to the Asianic extravagances of Martianus Capella, strained, pompous, full of tortuous elaborations, infected with Gorgians antithesis, occasionally descending to colloquialism.”

romana, seu estilo e sua linguagem denotam as condições de produção do período em que viveu, distante das imposições linguísticas e literárias dos período dito clássico. Sua linguagem, portanto, se afasta dos escritores que compuseram as obras canônicas da literatura latina, entre os séculos I a. C. e II.

A Exposição dos conteúdos de Virgílio possui em seu título, já de antemão, uma parte do seu projeto. Por “exposição”, entende-se que a obra tenha por finalidade explicar algum outro texto, sendo um modelo de comentário específico, apontado como uma prática similar à exegese cristã bíblica, à semelhança das *expositiones* de Ambrósio, e de muitas outras aos livros bíblicos, por exemplo (HAYS, 1996, p. 140). Por “conteúdos”, compreende-se que se referem aos segredos escondidos internamente à obra de Virgílio, que, em oposição aos gramáticos anteriores, exclui interesses de ordem formal, como gramática, retórica, prosódia etc (WOLFF, 2009, p. 167).

O gênero adotado por Fulgêncio para reproduzir seus pensamentos foi o de caráter epistolar, endereçando seu texto a um diácono. Esse modo interno de disposição, em que Fulgêncio endereça seu texto a um indivíduo específico, um patrono, ou simplesmente um leitor em especial, é recorrente em sua bibliografia, pois ele o reproduz na introdução de outras obras, como nas *Mythologiae*, na *Expositio Sermonum Antiquorum* e na *De aetatibus mundi et hominis*. Por um lado, essa construção evita o enfado que pode resultar de escritos com caráter normativo, e possibilita, por outro, o desenvolvimento de uma tese e de uma argumentação baseada em perspectivas diferentes, seguindo um determinado trajeto e estabelecendo algumas conclusões, modelo que fica evidenciado pelo método como Macróbio o empregou na *Saturnalia*, introduzindo várias autoridades, muito mais a favor que contrárias, à perspectiva defendida por ele.

3. APRESENTAÇÃO DO PROGRAMA FULGENCIANO: O QUE PRETENDE ESSA OBRA?

A Exposição dos conteúdos de Virgílio é introduzida com uma exortação ao destinatário, seguida de uma explicação do projeto da obra. Mas, por obedecer a formas textuais particulares à época, sua introdução possui alguns modelos, isto é, fórmulas recorrentes na escrita de um texto. É o que ocorre nas primeiras linhas do texto, quando Fulgêncio alude à *qualitas temporis*,⁶ isto é, às dificuldades do seu tempo, o seu isolamento e às más condições em que ele se situa.

⁶ Fulg. *Virg. cont.* p. 83. Mais à frente, na página 84, Fulgêncio volta a mencionar a *mediocritas temporis*.

Embora a Antiguidade tardia marque a reorganização da unidade imperial romana, pautada pela tensão na coexistência de diferentes grupos étnicos nos domínios imperiais, Hays (1996) e Venuti (2009) concordam ao sugerir que trata-se de simples *topoi*, aparatos retóricos que situam a argumentação num contexto literário específico, repetindo-se, ainda que não correspondam à real condição do autor que o emprega. Como o próprio motivo da obra é um labor intelectual, Fulgêncio, por sua vez, precisa justificar que escreve sob um novo regime, que se mostra mais favorável às atividades da mente, o que também, por si só, já configura um *topos*, pois há um louvor às autoridades do período, num tom panegirista.

A condição de nosso tempo, santíssimo levita, certamente esperava um grande isolamento, quando a mente não apenas deixe de usar o aquilo que aprendeu e que existe, mas porque ela deve esquecer-se dessas coisas. Mas, porque nosso tempo está baseado num novo regime de caridade e o desprezo nunca é admitido no preceito da compaixão, por essa causa, toquei nos mistérios naturais do conteúdo virgiliano evitando que eles pudessem convidar a mais infortúnios que a elogios.⁷

Em seguida, aludindo às dificuldades e incertezas provenientes da atividade intelectual, Fulgêncio traça os caminhos os quais ele não pretende seguir, isto é, os assuntos que não pretende comentar, a saber, as duas primeiras obras de Virgílio, as *Bucólicas* e a *Geórgica*.

Como disse, “ai de nós”, pois conhecer e julgar alguns desses segredos é perigoso. Por isso, omitimos as *Bucólicas* e as *Geórgicas*, nas quais tão místicas doutrinas estão matizadas, posto que Virgílio, nestes livros, expôs os conhecimentos essenciais de quase toda arte.⁸

Contudo, ainda que negue querer tratar sobre as obras, Fulgêncio elabora um catálogo dos assuntos abordados por Virgílio em cada um desses poemas. Um a um, os livros das *Bucólicas* e da *Geórgica* são rapidamente explicados por Fulgêncio como portadores de conhecimentos da natureza, botânica, astronomia, assuntos pontificiais, augúrios, música, medicina e fisiologia. Essa prática é recorrente na Antiguidade quando da leitura de Virgílio e se assemelha a outras leituras anteriores em que muito se atribuiu de conhecimento ao poeta, como os comentários de Sêrvio Honorato às obras virgilianas e de Macróbio em sua *Saturnalia*.

⁷ Fulg, *Virg. cont.* p. 83: *Expetebat quidem, Leuitarum sanctissime, nostri temporis qualitas grande silentium, ut non solum mens expromptare desisset quod didicit, quantum etiam obliuionem sui efficere debuit quia uiuit. Sed quia nouo caritatis dominatui fulcitur et in amoris praecepto contemptus numquam admittitur, ob hanc rem Virgiliana continentiae secreta phisica tetigi uitans illa quae plus periculi possent praerogare quam laudis [...].*

⁸ Fulg, *Virg. cont.* p. 83: *Vae inquam nobis, aput quos et nosse aliquid periculum est et habere. Ob quam rem bucolicam georgicamque omisimus, in quibus tam mysticae interstinctae sunt rationes, quo nullius pene artis in isdem libris interna Virgilius praeterierit uiscera.*

Em seguida, tem-se a *captatio benevolentiae*. Esse é o recurso retórico em que o autor quer, literalmente, conquistar a benevolência de seu leitor, sua simpatia pelo texto, interpelando-o no sentido de receber louvor pelo que se vai apresentar. E, com toda a modéstia que o recurso exige, Fulgêncio, numa referência aos frutos guardados pelas Hespérides, afirma seu opúsculo ser não um pomo de ouro, mas simplesmente um pequeno “mimo” colhido junto ao jardim das Hespérides, pois seria inapto à tarefa hercúlea reputada ao herói filho de Zeus pelo rei Euristeu.

Logo, ficarás contente, meu senhor, com o pequeno mimo o qual colhemos para ti do florescente jardim das Hespérides. E, se de fato procuras maçãs douradas, terás que ser um Euristeu para um outro mais forte, que arrisque sua vida como Hércules. Poderás de fato colher tranquilamente muitas maçãs, as quais sirvam para uso de teu desejo.

Chega-se, nesse momento, ao argumento do texto fulgenciano. A alusão ao eléboro de Crísipo, num comentário espirituoso, ressalta que há uma preferência em lidar com assuntos mais leves que os das outras obras virgilianas. É justamente esse estilo mais simples e suave que, alçado à um novo *status* pelo cristianismo, passa a representar os conhecimentos mais importantes, as verdades profundas, que tentam ser extraídas da obra de Virgílio sob um discurso mais ameno por parte do comentador.

Quanto a mim, na verdade, colocado em segundo lugar o rançoso amargor do heléboro de Crísipo, narrarei, com a ajuda das Musas, algo mais ameno.⁹

O que nosso autor faz na sequência, no intuito de iniciar a discussão a que ele se propõe, é utilizar da mesma estratégia dos poetas épicos, uma invocação. Dirigindo-se não só a Calíope, a musa da poesia épica, mas a todas as musas, pois segundo ele uma sozinha não seria suficiente, Fulgêncio solicita-lhes a inspiração necessária para que consiga cumprir sua difícil tarefa. O resultado dessa invocação é o aparecimento de um espectro do próprio Virgílio, seu interlocutor no diálogo que se segue, que irá demonstrar, ele mesmo, os assuntos delicados que Fulgêncio deseja discutir.

“Vós, heliconiades, de fato não apenas Calíope está sendo chamada,
Aproximem-se, deem préstimos à minha mente.
Empreendo uma obra mais difícil: uma só de fato não basta.
Acorram, piérides, de fato minhas queridas,

⁹ Fulg, *Virg. cont.* p. 85: *Esto ergo contentus, mi domine, leuiori fasciculo quem tibi Hesperidum florulentis decerpimus hortulis; aurea enim mala si expetis, esto Euristeus alio fortiori, qui ut Alcides suam pro nihilo reputet uitam. Poteris enim ex his tacite multa colligere quae ad instrumentum tui proficiant desiderii. Ego uero Chrisippi ellebori rancidulo acrore postposito cum Musis aliquid blandius fabulabor.*

E toquem as cordas arcádicas com o alvo plectro”.¹⁰

[...]

Permita-me agora ter a presença do vate mantuano, com o qual conduziríamos à luz as sinuosidades fugidias dele. Pois eis que em direção a mim o próprio também se aproxima, mais saciado do que se tivesse bebido da fonte ascreia, assim como costumam ser as figuras dos poetas, quando – arrogadas as tabuinhas para concluir a obra, com a fisionomia extasiada – murmuram baixinho algum mistério com a obra ladrando em seu interior.¹¹

Eis que o próprio Virgílio é apresentado e assume seu posto na discussão. Mas, antes que pudesse falar, Fulgêncio indica, por fim, qual o seu interesse na convocação do poeta, isto é, quais os objetivos a que seu texto se propõe. Dirigindo a palavra ao autor da *Eneida*, diz:

“Certamente não procuramos em teus escritos aquilo em que Pitágoras tratou em medidas, Heráclito, em fogo, Platão, em ideias, Hermes, em astros, Crisipo, em números, e Aristóteles, em enteléquias, nem aquilo que Dárdano consagrou na *Dinamera*, ou que o batíade¹² na *Paredra*, ou que Campestre na *Catabolici* e na *Infernales*, **procuramos mesmo aquilo mais agradável, que os preceptores distribuem a ouvidos pueris em troca de um salário mensal**” (grifo nosso).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É com essas palavras que Fulgêncio traça seu programa, sobre o que se debruça seu texto. Nesse primeiro momento, Fulgêncio apresenta ao seu leitor específico o seu programa, isto é, aqueles objetivos que visa expor e discutir ao longo do texto. Em seguida, o surgimento do espectro, com o qual Fulgêncio irá dialogar no decorrer da obra, concede ao texto um tom mais peculiar, com mais inflexões literárias por parte do autor, sobretudo por elaborar uma situação dialógica fictícia entre ele e Virgílio. Tem-se início então uma discussão acerca dos assuntos virgilianos propriamente ditos.

¹⁰ Fulg. *Virg. cont.* p. 95: *Vos, Eliconiades, neque enim mihi sola uocanda est|Calliope, conferte gradum, date praemia menti.|Maius opus moueo; nec enim mihi sufficit una.|Currite, Pierides, uos enim mea <maxima cura,>|Parrasias niueo conpellite pectine cordas.*

¹¹ Fulg. *Virg. cont.* p. 85: *Cede mihi nunc personam Mantuani uatis, quo fugitios eius in lucem deducamus amfractus. Nam ecce ad me etiam ipse Ascrei fontis bractamento saturior aduenit, quales uatum imagines esse solent, dum adsumptis ad opus conficiendum tabulis stupida fronte arcanum quiddam latranti intrinsecus tractatu submurmurant.*

¹² “Batiada” é um epíteto de Calímaco, filólogo e gramático da antiguidade. (HAYS, 2003, p. 247-9). Catulo, no poema *Ad Ortalum* (*frg* 65), já utilizava essa referência: [...] *sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto haec expressa tibi carmina Battiadae, ne tua dicta uagis nequiquam credita uentis effluxisse meo forte putes animo* (“ainda que entre tantas aflições, Órtalo, envio-lhe esses versos ao modo do Batiada, para que não julgues sem razão que seus ditos tenham vindo de repente da minha cabeça”). Tradução nossa.

Ao longo desse artigo, procuramos trazer à discussão elementos que identifiquem a prática literária do autor no contexto da Antiguidade tardia, assim como dessa obra especificamente, traduzida e estudada no nível de mestrado. Procurou-se, nesse texto, evidenciar algumas estruturas presentes na introdução da Exposição dos conteúdos de Virgílio, conforme os modos de escrita particulares à Antiguidade. Fica evidente, sobretudo quando lemos obras do mesmo autor, assim como do mesmo período, que não se tratam de construções originais do autor, mas convenções relativas a gêneros textuais específicos, sobretudo aqueles em voga na Antiguidade. É o caso dos modelos enumerados no texto fulgenciano. Aqui, ocorre um catálogo, referente aos conhecimentos virgilianos encontrados em seus textos e lembrado pelos autores que comentam esses textos, uso de *topoi*, no intuito de inserir tanto a si próprio quanto seu leitor num cenário específico quanto de estabelecer uma relação em comum com seu interlocutor, ocorre também uma *captatio benevolentiae*, o pedido de solicitude ao público, presente desde as comédias do latim arcaico até as exposições tardias, assim como uma invocação, em que o autor interpela as musas para que lhe ajudassem com sua tarefa literária de abarcar os conteúdos presentes na maior obra de Virgílio

REFERÊNCIAS

- CITRONI, M.; CONSOLINO, E. E.; LABATE, M.; E. Narducci, E. **Literatura de Roma Antiga**. Trad. Margarida Miranda e Isaías Hipólito, com revisão de Walter de Medeiros. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 1241-1243.
- FABII PLACIADIS FULGENTII. (1898), **Opera**, éd. R. Helm. Lipsiae, Teubner.
- HAYS, G. The Date and Identity of the Mythographer Fulgentius. **Journal of Medieval Latin**. n. 13, 2003. p. 163-252.
- HAYS, B. G., **Fulgentius the Mythographer**. Diss. Cornell, 1996.
- HELM, R. **Fabii Placidi Fulgentii V.C. Opera**. Leipzig: 1898. (rpr. Stuttgart, 1970).
- NEVES, Shirlei Patrícia. “A ‘*Expositio Sermonum Antiquorum*’, de Fulgêncio, o mitógrafo: estudo introdutório, tradução e notas”. Projeto de dissertação de mestrado. Salvador: PPGLitCult, 2016 (mimeo).
- VALERO MORENO, J. **La Expositio Virgiliana de Fulgencio: poética y hermenéutica**. Revista de poética medieval. v. 15. 2005. pp. 112-192.
- VENUTI, M. **Il prologo delle Mythologiae di Fulgencio. Analisi, traduzioni, commento**. 2009. 324 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Università degli Studi di Parma, Parma.
- WHITBREAD, L. G. **Fulgentius, The Mithographer**. Ohio: State University Press, 1971.
- WOLFF, E. **Fulgence, Virgile dévoilé**. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

