

DOI 10.11606/ISSN.2358-3150

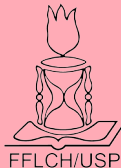
LETRAS CLÁSSICAS

19. 1

Écfrase II e outras visualidades

Lya Serignolli e Paulo Martins (org.)

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.



2015



USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FFLCH – FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Profª. Drª. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DLCV – DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Profª. Drª. Marli Quadros Leite

PPGLC – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Coordenadora: Profª. Drª. Elaine Christine Sartorelli

| | |
|--------------------|---|
| LETRAS CLÁSSICAS | ISSN 2358-3150 (on-line) ISSN 1516-4586 (impressa) |
| EDITORIA | Paulo Martins (Editor) Alexandre Pinheiro Hasegawa (Co-editor) José Marcos de Macedo (Co-editor) Lucas Consolin Dezotti (Editor executivo) |
| COMISSÃO EDITORIAL | Andre Malta Campos Alexandre Pinheiro Hasegawa José Marcos de Macedo Paulo Martins |
| CONSELHO EDITORIAL | Carlos Lévy (U. Paris IV / França) Donaldo Schuler (UFRGS) Elizabeth de Del Sastre (UBA / Argentina) Fábio Faversani (UFOP) Francisco Marshall (UFRGS) Hector Benoit (UNICAMP) Henrique Cairus (UFRJ) Jacyntho Lins Brandão (UFMG) João Batista Toledo Prado (UNESP) Joaquim Brasil Fontes (UNICAMP) Paula da Cunha Corrêa (USP) Paulo Martins (USP) William Fitzgerald (King's College London) |
| ENDEREÇO | Comissão Editorial LETRAS CLÁSSICAS (FFLCH/USP) Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 2º andar, sala 4 Cidade Universitária – São Paulo/SP – Brasil 05508-010 |
| TELEFONE | (00-55-11) 3031-2330 |
| FAX | (00-55-11) 3091-5035 |
| SITE | http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas |

Copyright 2016 © by autores.

Proibida a reprodução parcial ou integral, desta obra, por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei no. 9.610, de 19.02.98).

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP

Letras clássicas / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. — n.1 (1997)–. — São Paulo: FFLCH / USP, 1997–

Semestral
ISSN 2358-3150 (on-line)
ISSN 1516-4586 (impressa)

1. Literatura grega 2. Literatura latina 3. Língua grega 4. Língua latina 5. Oratória grega 6. Oratória latina 7. Filosofia grega 8. Filosofia Latina

CDD 880

LA CHIESA DI S. SOFIA DI COSTANTINOPOLI NELLA DESCRIZIONE DI PROCOPIO DI CESAREA

ELEONORA VITALE*

Università degli Studi di Napoli Federico II

Resumo. La Chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli, voluta da Costantino e restaurata dai successive imperatori, fu il simbolo della politica imperiale di Giustiniano: distrutta da un incendio appiccato nel Palazzo del Senato (532) durante la rivolta "Nika", fu ricostruita magnificamente dall'imperatore che volle mostrare la vittoria contro i suoi avversari politici e lodare la vittoria dell'ortodossia. La Grande Chiesa dell'imperatore è descritta nel primo libro dell'opera *De aedificiis* di Procopio di Cesarea, che intende glorificare Giustiniano, il sovrano-costruttore, protetto da Dio, attraverso il catalogo degli edifici approvati da lui nell'impero terreno, imitanti la sacralità e la magnificenza del regno celeste. Prendendo nel dettaglio alcuni brani, l'analisi intenderà correlarli ad alcune immagini della Chiesa di Santa Sofia (piantine, immagini), mettendo in evidenza la cura particolare dell'autore nel sottolineare l'uso di materiali e nel descrivere la struttura della chiesa nel dettaglio. Sembra che egli voglia evidenziare che questi conducono a Dio perché permettono di notare, al di là dei materiali, significati simbolici e perché, la contemplazione della bellezza dell'edificio voluto dall'imperatore da Lui scelto, risulta essere essa stessa una preghiera di lode. Ma soprattutto l'intervento cercherà di dimostrare che, sebbene le sezioni descrittive siano accurate e numerose, la trattazione dello storico, di cui già alcuni studiosi hanno sottolineato l'atteggiamento e il linguaggio di retore, non è solo un' *ἔκφρασις* della chiesa, ma un tributo encomiastico a Giustiniano, e che la matrice retorica del testo è evidente soprattutto nella lode dell'ingegno e della durevole applicabilità pratica degli atti dell'imperatore ispirato da Dio.

Palavras-chave. Procopio di Cesarea; Santa Sofia; Giustiniano; retorica; descrizione.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p3-42

LA CITTÀ DI BISANZIO NEL VI SECOLO D.C.¹ ERA CARATTERIZZATA DA UN'ARCHITETTURA fastosa, arricchita da Giustiniano sì da renderla degna dell'importanza di centro culturale che essa andava assumendo. Il cuore della città

* Graduated at Università degli Studi di Napoli Federico II.

** Artigo recebido em 27.out.2015 e aceito para publicação em 15.jan.2016.

¹ Nonostante la città, dalla rifondazione costantiniana (330 d.C.), venne chiamata *Costantinopoli* in onore dell'imperatore (e questo nome usato a partire dal IV secolo), il toponimo *Bisanzio* è preferito da Procopio (Cameron 1985, 102) nel *De aedificiis*, ed è preferito per sottolineare il carattere romano degli abitanti della città che, invece, non possedevano i barbari, estranei alla *Rhomania* "terra dei Romani", da essa esclusi. Fra il molto relativo alla città di Bisanzio nel VI secolo i contributi più recenti sono: Brehier 2009, Janin 1964, Kashdan 1995, Norwich 2000.

si trovava proteso verso il mare, sul sito greco-romano. Da qui si dipartiva la principale arteria della città, la Mese, “via centrale”, che, in corrispondenza della piazza del *Philopation*² si diramava ad γ . Un ramo proseguiva verso nord, in direzione della porta di Adrianopoli e della via che conduceva al cuore dei Balcani, l’altro proseguiva invece verso sud-est, trasformandosi nella via Trionfale che, raggiungendo la Porta d’oro,³ conduceva alla via Egnazia, in direzione della Grecia e di Roma. Il porto principale era presso il palazzo imperiale edificato sull’estremità meridionale della penisola. Fra le strutture che la città aveva ereditato dal primo imperatore, degno esempio era l’Ippodromo,⁴ costruito con priorità assoluta assieme alle mura e ispirato al Circo Massimo di Roma; esso era straordinariamente monumentale e capiente, con una lunghezza di circa 450 m per 120 m di larghezza. La sua importanza era dovuta soprattutto quale luogo deputato all’ “epifania” imperiale, cioè all’apparizione del sovrano nella sua tribuna, dalla quale si mostrava al popolo per presenziare ai giochi, circondato da segni di regalità e potere che dovevano apparire quasi ultraterreni, nell’acclamazione rituale della folla. L’Ippodromo era anche il fulcro di collegamento tra la zona imperiale a sud, e i nuovi quartieri residenziali a nord.

Il foro, che si trovava ad occidente, su un’altura, era a pianta circolare e circondato da colonne a doppio ordine. Al centro del foro si trovava la colonna-santuario, sormontata da una statua bronzea dell’Imperatore rappresentato come *Helios*; la colonna si ergeva su uno zoccolo alto circa cinque metri, che racchiudeva un santuario dove, già al tempo di Costantino, si celebravano cerimonie, si bruciavano incensi, si accendevano lampade votive e si pregava, verso l’immagine imperiale, affinché scongiurasse sciagure e proteggesse la città che aveva fondato. Tra le chiese più importanti nella città nel VI secolo d.C. fondate da Costantino, c’erano quella dedicata alla Santa Sapienza, Santa Sofia, prima della riedificazione al tempo di Giustiniano, destinata a diventare cattedrale, e quella dei Santi Apostoli, a pianta centrale, che divenne il mausoleo imperiale. Si poteva ammirare il *milion*, un arco considerato il “centro” dell’Impero, dal quale si misuravano le distanze con le altre città, a nord del nucleo centrale palatino la *Magnaaura* (dal lat. *magna aula*), una sala di rappresentanza attribuita a Costantino I, dove venivano svolti gli atti solenni e ricevute le ambascerie più importanti, e il Palazzo del *Boukoleon*, residenza privata degli imperatori,

² Palazzo al di fuori delle mura della città, considerata residenza primaverile e estiva preferita da Giustiniano e da Teodora .

³ Porta principale che attraversava le mura cittadine, originariamente arco trionfale costruito nel 388 da Teodosio I (347–395) per celebrare la vittoria su Magno Massimo. Cfr. Turnball 2009.

⁴ Cfr. Vespignani 2001.

il quale sotto Giustiniano assunse tale nome in seguito a modifiche che avevano reso fastoso l'interno. Durante il suo regno, inoltre, Giustiniano fece anche costruire la chiesa di S. Irene e quella dei Santi Sergio e Bacco, nella quale restano capitelli e architravi decorati con un fitto traforo vegetale, preferendo gli edifici a pianta centrale, al fine di esprimere appieno la grandezza del suo regno.

L'ASCESA AL POTERE DI GIUSTINIANO E LE RIFORME ECCLESIASTICHE

Giustiniano⁵ (11 maggio 482 d.C. – 14 novembre 565 d.C.), *parvenu*⁶ della cultura romana d'Oriente si era trasferito grazie allo zio Giustino (450–527 d.C.) nella capitale dal nativo villaggio macedone, Tauresio, vicino al confine albanese⁷ ed era di stirpe illirica, la stessa che aveva dato a Roma nel passato molti altri grandi imperatori fra i quali Costantino il Grande (274–337 d.C.). La sua ascesa al potere fu dovuta a fortuna e ad una buona dose di versatilità politica. Durante il regno di Leone II (467–474 d.C.), Giustino e due altri giovani illiri, tre agricoltori, che erano stati probabilmente ridotti in povertà da una nuova incursione di Unni in Macedonia, migrarono a Costantinopoli; grazie alla loro prestanza fisica furono arruolati dall'imperatore nel corpo degli *Excubitores*,⁸ guardie di palazzo che egli stava organizzando per controbilanciare l'eccessiva influenza dei Germani presenti nell'esercito imperiale. La storia non conosce molto dei due compagni ma, fra i tre, Giustino crebbe in perizia militare fino a diventare comandante della guardia sotto l'imperatore Anastasio⁹ (430–518 d.C.) dopo ben cinquant'anni di carriera militare. Anastasio morì nel 518, forse all'età di 90 anni, non lasciando alcuna disposizione per il suo successore e i suoi tre nipoti non erano ritenuti degni candidati al trono.

Uno dei suoi principali ministri diede a Giustino una grossa somma di denaro da usare come donativo per incoraggiare il sostegno fra le truppe a favore di un suo candidato, ma Giustino la usò per suoi propositi, divenendo egli stesso imperatore.

⁵ Sull'imperatore Giustiniano I tra il molto si confronti tra i contributi più recenti: Atkinson 2000, Capizzi 1994, Evans 1996, Maraval 1999, Mazal 2001, Meier 2004, Ravegnani 2008, 37–50.

⁶ La definizione è di Brown 1974.

⁷ Proc., *Aed.* 1.17–27.

⁸ Cfr. Evans 1970, 217; Jones 1981, 281, 333, 388, 897 ss.

⁹ Proc., *Anec.* 6.1–11.

Era incolto, quasi ottantenne quando salì al trono ma comprese l'importanza di dividere con la propria famiglia il capitale accumulato e di portare almeno due dei suoi nipoti da Tauresio a Costantinopoli così da curarne l'istruzione.¹⁰ Uno di questi, Flavio Pietro Sabbazio Giustiniano, figlio di una sua sorella e da lui adottato come figlio, si distinse subito, dapprima come braccio destro dell'imperatore e poi, alla morte dello stesso, come suo successore al trono.¹¹ Al momento dell'avvento al trono di Giustino, Giustiniano era un *candidatus*, uno dei quarantacinque ufficiali (detti così dalla loro uniforme bianca) delle *scholae palatinae*, la guardia del corpo personale del sovrano. Nel 521 d.C. divenne *magister militum praesentialis*, comandante di uno degli eserciti campali di stanza nella capitale, e ottenne la dignità di console; nel 526 d.C. assunse il titolo di patrizio e di nobilissimo e il 4 aprile 527 d.C. Giustino lo associò al trono con il rango di Augusto.¹² Già durante il regno dello zio pare che il futuro imperatore abbia notato come il latino, lingua dell'amministrazione, della giustizia e dell'esercito fosse scarsamente conosciuto dai cittadini delle province orientali, dove le principali lingue d'uso erano il greco, il copto (in Egitto), l'aramaico (in Siria) e l'armeno (in Asia Minore); d'altronde egli fu forse l'ultimo imperatore a poter affermare che questa era la sua lingua nativa.¹³

A Costantinopoli acquistò una conoscenza profonda della letteratura teologica greca e optò per il partito monofisita¹⁴ ponendo fine allo scisma fra Roma e Bisanzio che durava dal 483 d.C.; frequentò il *demimonde*; giocò alla politica con le fazioni del circo¹⁵ e scelse come sua sposa Teodora,¹⁶

¹⁰ Per un approfondimento sugli studi e l'adozione di Giustiniano: cfr. Browning 1986, 165–78.

¹¹ Nonostante sulla base di alcuni resoconti di Procopio di Cesarea si è ritenuto avesse governato a nome dello zio già dal 518, anno dell'ascesa al trono di Giustino, che sarebbe stato troppo anziano per governare. Cfr. Mooread 1994, 21–2 con un riferimento a Proc., *Anec.* 8.3.

¹² Ravegnani, 2008a, 54.

¹³ Secondo quanto ritiene Evans 1970, 217.

¹⁴ I monofisiti (dal greco *μόνος*, "solo", e *φύσις*, "natura"), seguaci della teologia di Eutiche (le cui dottrine vennero condannate come eretiche nel concilio di Calcedonia nel 451) attribuivano a Cristo la sola natura divina che aveva assorbito quella umana. Cfr. *Enciclopedia Cattolica* VIII, Città del Vaticano 1952, pp. 1299–1302; Padovese 1993, 676–7. Giustiniano sembrò orientarsi verso un monofisismo di tipo aftartodocetistico che giungeva a postulare l'incorruttibilità del corpo di Cristo anche prima della Resurrezione.

¹⁵ Le due principali fazioni erano quella dei Verdi ("dei contribuenti", cui aderirono i monofisiti e i due nipoti di Anastasio) e quella degli Azzurri ("dei miserabili", sostenuta dalla coppia imperiale). Cfr. Ravegnani 2008a, 17–18: "Nella tarda antichità l'ostacolo più serio all'assolutismo fu rappresentato dai 'demi' o 'partiti del circo' che gravitavano intorno all'ippodromo della capitale. Nati come associazione sportiva, sul modello romano, i demi assunsero fra il IV e il V secolo anche una fisionomia politica che avrebbero poi mantenuto fino al VII secolo."

¹⁶ Giustiniano aveva potuto sposare Teodora, una ex attrice di mimo, grazie all'abrogazione (525 d.C.) da parte di Giustino, di una legge che proibiva ai membri della classe senatoriale di sposare una donna di classe sociale inferiore, comprese le attrici di teatro, che all'epoca erano considerate scandalose. Cfr. Procopio Di Cesarea, *Anec.* 6. Fra l'altro lo stesso zio dell'imperatore

appartenente ad una famiglia legata alle scuderie da corsa.¹⁷ Fin da giovane si sforzò di adeguarsi alla politica retrograda dell'aristocrazia locale corteggiando i senatori di Costantinopoli e quando divenne console, dedicò loro con umiltà alcuni suoi dittici in latino.

Quando salì al trono (1 agosto 527 d.C.) gli anni che si aprivano davanti a lui erano di cambiamento (il suo primo atto da imperatore fu l'istituzione di una commissione di revisione del diritto romano) e di conflittualità interna rappresentata dalla rivolta "Nika" (11 gennaio 532 d.C.)¹⁸ nel momento in cui le due fazioni dell'ippodromo degli Azzurri e dei Verdi si scontrarono l'una contro l'altra fino a creare un clima di omicidi e delitti a danno soprattutto dei Verdi, sostenuti dalla coppia imperiale.

Il giorno 13 gennaio durante le corse dei carri, i rappresentanti delle due fazioni chiesero invano la grazia per due loro membri, condannati per motivi di ordine pubblico, e il rifiuto di concederla da parte del sovrano fu il segnale della sollevazione. In occasione della rivolta, l'imperatore si era chiuso nel suo palazzo e, dopo cinque giorni, i rivoltosi non esitarono a bruciare l'edificio della prefettura (dove si trovavano le prigioni), a forzare i cancelli del palazzo e a bruciarne il vestibolo, la chiesa di S. Sofia e altre costruzioni nelle vicinanze. Nonostante la promessa di una riduzione delle tasse e di sanzioni ai capi di entrambe le fazioni, i moti popolari si trascinarono fino al giorno 18 quando la folla chiese la destituzione dell'imperatore in favore del nipote di Anastasio I, Ipazio.

Mentre le fiamme si levavano intorno al palazzo, la sola Teodora fu in grado di infondere coraggio al marito colto dal panico e deciso ad abbandonare la capitale, dicendogli che "la porpora è un sudario glorioso".¹⁹ Grazie all'intervento di Narsete e di Belisario si riuscì a porre fine a questa drammatica parentesi dei primi anni di regno di Giustiniano: il primo diede agli Azzurri metà della somma che lo stesso imperatore aveva fatto caricare su una nave per fuggire, così che i rivoltosi di entrambe le fazioni si riunirono nell'Ippodromo dove, con l'aiuto del secondo, furono uccise 35.000 persone.

aveva sposato un ex schiava Lupicina che, divenuta sovrana, aveva mutato il suo nome in Eufemia. La legge venne poi posta da Giustiniano nel *Codex* (5.4.23 = p.119 Kruger), tant'è che gli storici sono concordi nel ritenere si tratti di una legge giustiniana.

¹⁷ Il padre di Teodora, legato alla fazione dei Verdi, era il guardiano degli orsi all'ippodromo, la madre una danzatrice che recitava anche in spettacoli osceni. Secondo Procopio ella era stata convertita ad Alessandria ad opera del patriarca Timoteo, che ne aveva fatto un ardente monofisita. Cfr. Proc., *Anec.* 6.

¹⁸ La rivolta "Nika" trae il suo nome dalla parola d'ordine dei congiurati (*vika*, "vinci"), grido con cui il popolo era solito incitare i propri campioni all'interno dell'ippodromo nelle corse dei carri. La folla tentò di rovesciare l'imperatore che dopo pochi giorni spense la ribellione nel sangue. Cfr. Meier 2003, 273-300.

¹⁹ Proc., *Storia delle guerre persiane* 1.24, trad. a cura di F. Conca e P. Cesaretti, Milano 1996.

Ipazio venne condannato a morte insieme al fratello Pompeo, mentre diciotto senatori subirono l'esilio e la confisca dei beni, per essere poi richiamati e reintegrati nei loro diritti qualche tempo dopo. Questa rivolta mutò in modo drammatico il ritmo del suo regno. In seguito Giustiniano volse le spalle agli elementi tradizionali della città. Sfruttò, come nessun altro imperatore romano d'Oriente aveva mai fatto, le risorse dell'autocrazia: le cerimonie tradizionali furono messe da parte per lasciare spazio alla sola figura dell'imperatore che abolì nel 541 d.C. anche la carica di console, da lui apprezzata da giovane. La vita di corte divenne più fastosa e il cerimoniale più solenne tanto che l'imperatrice viaggiava con un seguito di 4000 persone (un numero superiore, pare, a quello del seguito del sultano ottomano del XIX secolo) e il rito dell'adorazione venne esteso anche ai senatori, che fino a quel momento ne erano stati esenti. Come per l'amministrazione secolare, il dispotismo apparve anche nella politica ecclesiastica dell'imperatore. Egli regolava tutto, sia nella legge che nella religione.

La politica religiosa di Giustiniano,²⁰ infatti, rifletteva la convinzione imperiale che l'unità dell'impero presupponesse incondizionatamente l'unità della fede, e con lui sembrò un dato di fatto che questa fede potesse essere solo l'ortodossia. Agli inizi del suo regno (527 d.C. c.a.), ritenne appropriato promulgare per legge il suo credo nella Trinità e nell'Incarnazione, negando, quindi, la sua giovanile propensione al monofisismo, minacciare tutti gli eretici con delle punizioni²¹ con la sola eccezione dei Goti che militavano nell'esercito, ai quali fu consentito di praticare il culto ariano, privare tutti i disturbatori dell'ortodossia dell'opportunità, per tale offesa, di subire un giusto processo di legge. Contro i Samaritani, gruppo etnico religioso avversato da cristiani e ebrei, vennero emessi editti che impedivano loro di possedere proprietà.

Inoltre a Samaritani, Ebrei e pagani fu vietato di ereditare o fare testamento e donazioni se non in favore di cattolici. A tutti coloro che non seguivano il credo cristiano, compresi gli Ebrei, fu impedito di testimoniare in tribunale contro i cattolici o possedere schiavi cattolici; anche contro i Manichei vennero comminati esili e pene capitali,²² che vennero estesi anche a chi, pur avendo ricevuto il battesimo, continuasse a praticare riti pagani.²³ L'esecuzione dei provvedimenti legislativi venne affidata ai vescovi e alle autorità laiche e, per renderli ancora più drastici, si ingiunse anche di sottrarre i figli alle famiglie non del tutto convertite affinché ricevessero

²⁰ Cfr. Capizzi 1994, 353–63.

²¹ *Cod. Just.* 1.1.5 = p. 35–6 Kruger.

²² *Cod. Just.* 1.5.12 = p. 35 Kruger.

²³ Cfr. Ravegnani 2008b, 48–50.

un'istruzione cristiana. Ma contro le minoranze isolate di pagani ancora esistenti, la repressione della dissidenza religiosa non fu soltanto legislativa e si ebbero frequenti persecuzioni, tanto che nel 533 d.C. organizzò crociate contro i regni che seguivano l'eresia di Ario²⁴ in Occidente, Samaritani²⁵ e montanisti,²⁶ una setta eretica diffusa in Frigia. Sancì l'interdizione dei pagani²⁷ e degli eretici dall'insegnamento dando vita ad una svolta decisiva nell'evoluzione dell'insegnamento superiore: coloro che non seguivano "la Chiesa cattolica e apostolica e la fede ortodossa", eretici, giudei, pagani, non potevano "sotto la specie di qualunque forma d'insegnamento attirare ai loro errori anime semplici";²⁸ e compiendo un passo decisivo verso l'accenramento della cultura nella capitale.

L'insegnamento del diritto fu limitato alle scuole di Bisanzio, Berito e Roma, anche se le scuole di queste ultime due città ben presto decadde e scomparvero. Inoltre il *Codice di Giustiniano*²⁹ conteneva due statuti i quali decretavano la totale distruzione dell'Ellenismo anche nella vita civile: "Proibiamo che un qualche insegnamento possa essere professato da coloro che sono malati della follia sacrilega degli Elleni"³⁰ e queste disposizioni vennero attuate con zelo. Si ordinò, infatti, la chiusura o la distruzione degli ultimi templi ancora in funzione e migliaia di pagani in Asia Minore vennero costretti a convertirsi con la forza. La vittima più illustre delle persecuzioni giustiniane fu l'Accademia platonica di Atene, simbolo culturale e identitario della cultura ellenica, tradizionale rifugio della cultura pagana, tacitamente tollerata dagli imperatori, che venne chiusa nel 529 d.C. costrin-

²⁴ Per comprendere le dottrine teologiche di Ario è necessario distinguere fra ariani estremisti (o anomèi), semi-ariani e moderati. I primi comprendono lo stesso Ario e i suoi seguaci, e ritengono che Cristo è di natura divina, ma inferiore (ἀνόμοιος, "dissimile, non uguale in ogni cosa") in quanto creato da Dio. Sono anche detti aeziani (in quanto seguaci di Aezio di Antiochia) e eunomiani (in quanto aderì a tale corrente di pensiero Eunomio di Cizico). I secondi comprendono, invece, gli omoesiani i quali ritengono il Verbo semplicemente simile al Padre in quanto simile alla sua essenza (ὁμοούσιος). Questi, seguaci di Basilio di Ancira, sono detti semi-ariani in quanto non pochi di loro si compromisero riconoscendo la vera divinità del Figlio ma negando la divinità dello Spirito Santo. I terzi comprendevano uomini dalla dottrina moderata come l'imperatore Costanzo II che ritenevano che la natura del Figlio era simile (ὁμοιος, "simile, non uguale"), ma non uguale a quella del Padre. Cfr. *Enciclopedia Cattolica* I, pp. 1883-5.

²⁵ Già sotto Giustino nel 529 era scoppiata una rivolta samaritana repressa nel sangue e nel 556 un'altra rivolta di Samaritani e alleati ebrei finì grazie alla dura repressione giustiniana anche se alla fine del regno di Giustiniano molte furono le ritorsioni contro i cristiani da parte di questo popolo. Cfr. Ravegnani 2008b, 47.

²⁶ Cfr. *Enciclopedia cattolica* X, pp. 1522-3.

²⁷ Cfr. Ravegnani, 2008b, 48: "Particolarmente severa fu la legislazione antipagana che (...) impose ai rei l'obbligo di essere istruiti nella religione cristiana e di ricevere il battesimo, pena l'esilio e la confisca dei beni."

²⁸ *Cod. Just.* 1.5.18.4 = p. 36 Kruger (trad. di Impellizzeri 1975, 29).

²⁹ Cfr. Archi 1970; Nardi 1991; Luchetti 2004.

³⁰ *Cod. Just.* 1.11.10 (i due statuti citati sono questo e il precedente) = p. 41 Kruger.

gendo i professori non disposti a convertirsi a fuggire nel regno persiano. L'avvenimento è importante anche come elemento di periodizzazione: è infatti uno dei simboli principali della fine del mondo antico, la cui religione tradizionale viene definitivamente sconfitta dal cristianesimo anche se per qualche tempo ancora si ebbero sporadiche sopravvivenze di paganesimo.

Le fonti contemporanee (Giovanni Malala, Teofane Confessore, Giovanni di Efeso)³¹ ci parlano di gravi persecuzioni di uomini altolocati e dignitari di corte e diversi vescovi dovettero subire l'ira dell'imperatore a partire dal 527, anche se nuove persecuzioni ebbero luogo fra il 545 e il 546 d.C. soprattutto contro esponenti della aristocrazia e della cultura. Giustiniano rese il credo Niceno-Costantinopolitano³² l'unico simbolo della Chiesa,³³ e concesse valore legale ai canoni dei quattro concili ecumenici. I vescovi partecipanti al secondo concilio di Costantinopoli del 553 d.C., sancirono che nella Chiesa non poteva essere fatto niente in contrasto alla volontà e agli ordini dell'imperatore. Il riconoscimento della sede romana come la più alta autorità ecclesiastica,³⁴ rimase, d'altra parte, la chiave di volta della sua politica occidentale, nonostante in Oriente suonasse offensiva a molti. Egli, però, si sentì completamente libero di prendere posizioni dispotiche nei confronti del Papa; si ricordi l'imprigionamento di Vigilio nel 548 d.C. (nonostante, nella nomina a papa, fosse stato appoggiato dall'imperatrice), per il suo rifiuto a legittimare l'Editto dei tre capitoli in condanna ad alcune opere teologiche. Mentre nessun compromesso poteva essere accettato dall'ala dogmatica della Chiesa, i suoi sforzi sinceri di riconciliazione gli fecero ottenere l'approvazione della maggior parte della Chiesa. Nella condanna dei

³¹ Giovanni Malala, dal siriano *malālā* ("retore") scrisse le *Cronografie*, che va dall'origine del mondo a Giustiniano, di cui ci restano 18 libri. L'autore, autore siriano probabilmente di Antiochia, dà origine ad un'opera che si distingue per lo schema annalistico e in cui indulge al meraviglioso e al fantastico prestando poca attenzione a eventi di grande portata. Per un confronto con Procopio di Cesarea si veda, tra i più recenti contributi, Jeffreys 2000. Teofane Confessore (o Isauro) scrisse una *Cronaca* che narra gli eventi dal 284 al 813 dedicando ogni capitolo a un anno della storia dell'impero (*anni domini o anni mundi*). Cfr. Mango 2006, 68 ss. Giovanni di Efeso scrisse una *Storia della chiesa* in siriano che narra gli eventi da Giulio Cesare all'anno 588. Cfr. Kraft, Gulzow & Werz 1976, 193 ss.

³² Il simbolo niceno, approvato nel concilio di Nicea (325 d.C.) era una formula di fede relativa all'unicità di Dio e alla natura di Gesù: "Il Figlio di Dio è della sostanza del Padre, consustanziale al Padre" (ἐκ τῆς οὐσίας Πατρὸς ὁμοούσιος τῷ Πατρὶ). Cfr. *Enciclopedia Cattolica* I, p. 1884. Con il concilio di Costantinopoli (381 d.C.), si stabilì la formula del simbolo niceno-costantinopolitano relativo alla natura dello Spirito Santo. Oltre al contenuto del simbolo niceno contiene la novità del *cuius regni non erit finis*, parole bibliche (Lc. 1,33) e gli attributi allo Spirito Santo: *Dominum* (che ha il valore di servo per essenza) *et vivificantem* (che indica che ha la vita in sé e che è esso stesso sorgente di vita) *qui ex Patre procedit* (che sembra essere contro i macedoniani per cui lo Spirito è creatura del Figlio), *qui cum Patre et Filio simul adoratur et glorificatur* (se lo Spirito Santo è pari al Padre e al Figlio è di natura divina). Cfr. *Enciclopedia Cattolica* IV, p. 746.

³³ *Cod. Just.* 50.1.17 = p. 920–26 Kruger.

³⁴ *Nov.* XLII = pp. 263–9 Schoell- Kroll.

tre capitoli³⁵ Giustiniano cercò di conciliare Oriente e Occidente, ma senza risultato. Anche se il Papa acconsentì alla condanna dei tre capitoli, l'Occidente credeva che l'imperatore avesse agito in maniera contraria ai decreti di Calcedonia (451 d.C.); e anche se molti delegati ad Oriente risultarono asserviti a Giustiniano, molti altri, specialmente i monofisiti, rimasero insoddisfatti. Così l'imperatore sprecò i suoi sforzi per un compito impossibile, il più amaro per lui che, durante i suoi ultimi anni, ebbe grande interesse per le questioni teologiche. A lode della grandezza della Chiesa orientale, fece costruire edifici sacri nello stile delle chiese della capitale e fece in modo che, grazie ad atti memorabili di carità cristiana e di cristiana tolleranza, con il denaro, i mosaici e l'attività edilizia, la figura dell'autocrate, fosse sotto gli occhi di tutti. Solo successivamente ci si rese conto dei gravi danni che tale autocrazia di Giustiniano provocò: l'indebolimento del fondamento aristocratico della cultura tardo-antica; il deterioramento della burocrazia tradizionale a causa del governo personalistico; l'esaurimento della vita delle provincie a causa dell'accentramento amministrativo. Di conseguenza alla fine del VI secolo d.C. la cultura della classe dominante coincise con la cultura cristiana dell'uomo medio. Sia il *Codex* sia le *Novellae*³⁶ contengono molti decreti riguardanti donazioni, fondazioni, e l'amministrazione della proprietà ecclesiastica; elezioni e diritti di vescovi, sacerdoti ed abati; vita monastica (anche se l'imperatore non favorì molto il monachesimo), obblighi residenziali del clero, condotta del servizio divino, giurisdizione episcopale. A Bisanzio l'imperatore tracciò una triplice distinzione riguardo alla organizzazione della vita ecclesiastica della città.³⁷ Vi era la Grande Chiesa comprendente quattro chiese, S. Sofia, S. Elena, S. Teodoro (costruita da Sporario nel 452 d.C.), e la chiesa della Beata Vergine (costruita per volere di Elia Verina),³⁸ amministrata come una singola unità e servita da un solo corpo di chierici; le chiese "il cui mantenimento era assunto dalla Grande Chiesa" che avevano i loro corpi separati di chierici; e "le chiese che non ricevono il mantenimento della Grande Chiesa".³⁹ Le chiese della città tendevano a essere "tituli" sia perché erano state costruite dal vescovo con i fondi centrali o

³⁵ Giustiniano dichiarò eretici la persona e le opere di Teodoro di Mopsuestia, Teodoreto di Cirro, e la lettera di Iba di Edessa in difesa di Teodoro: tutti e tre erano appartenenti alla scuola di Antiochia e già morti. La sua condanna fu considerata eccessiva nella difesa della duplice natura di Cristo e non legittimante il pieno valore del termine Θεοτόκος ("madre di Dio") alla Vergine. Inoltre l'imperatore convocò un concilio il 5 maggio 553 a Costantinopoli e papa Vigilio, all'inizio reticente a firmare la condanna, dopo un periodo di prigionia, si convinse (8 dicembre 553). Cfr. *Enciclopedia Cattolica* IV, pp. 747-8.

³⁶ Cfr. Pescani 1965.

³⁷ Cfr. Jones 1981, 366-9.

³⁸ Elia Verina fu la moglie dell'imperatore Leone I (417-474), suocera di Zenone.

³⁹ Jones 1981, 932 ss.

con una sottoscrizione, sia perché erano state amalgamate. Una prova della volontà di Giustiniano di voler accentrare egli stesso, proprio nella capitale, il centro del culto cristiano- orientale, è nell'uso della sua ricchezza per la ricostruzione della chiesa di *Haghia Sophia*, il cui sito originario era stato distrutto durante la rivolta Nika.⁴⁰ La nuova *Haghia Sophia* con le sue numerose cappelle e sacrali, la cupola ottagonale dorata, e i mosaici divenne il centro e il monumento più visibile dell'ortodossia Orientale a Costantinopoli, tanto importante nella politica religiosa di Giustiniano.

S. SOFIA, LA "GRANDE CHIESA" DELL'IMPERATORE.

Il tempio della Divina Sapienza (Ἁγία Σοφία) fu veramente il simbolo della politica imperiale. Era nello spirito dei tempi, minacciati da una presentita crisi, raccogliere la varietà delle esperienze nell'unità di un simbolo, tanto più efficace, quanto più straordinario per la sua costruzione. Nello splendore della sua forza espressiva il tempio di S. Sofia fu in grado di ottenere energie e capacità insospettate e di offrire motivi di conforto e di fiducia. Oltre che per il mirabile fascino della sua bellezza, la chiesa si prestò, per la storia stessa della sua creazione, ad essere testimonianza incarnata degli eventi giustiniani.⁴¹ Costruita per volere di Costantino su un sito occupato originariamente da templi pagani, la chiesa fu consacrata alla Divina Sapienza⁴² dal patriarca Eudossio (15 febbraio 360 d.C.) durante il regno di Costanzo II (337–361); di questa primitiva costruzione ancora sussiste un piccolo edificio circolare laterale, la sacrestia. Si ipotizza un impianto basilicale, a tre o a cinque navate, coperte da un tetto ligneo forse simile agli edifici sacri costruiti da Costantino a Roma e in Terra Santa. Ampiamente rimaneggiata dal figlio di Costantino, Costanzo II, fu in parte distrutta il 9 giugno 404 d.C. (forse solo il tetto e parte dell'interno) durante una rivolta dei partigiani di Giovanni Crisostomo, patriarca di Costantinopoli, deposto dall'imperatrice Eudossia, moglie di Arcadio (395–408 d.C.) e fu rinnovata il 10 ottobre 415 d.C. da Teodosio II (421–474).⁴³ Nel 532 d.C. in seguito all'in-

⁴⁰ Cfr. Millet 1947.

⁴¹ Cfr. Lamma 1950, 47–52.

⁴² Per la storia della costruzione della chiesa cfr. Swift 1940; Fobelli 2005; Mainstone 2009; *Enciclopedia cattolica* IV, pp. 754–62.

⁴³ Mainstone 2009, 148–63, 296. Gli scavi condotti da Schneider (Schneider 1941, 22–8) hanno portato alla luce alcuni frammenti della chiesa teodosiana appartenenti al portico. Sebbene le fonti non trasmettano informazioni più dettagliate della chiesa in quell'epoca, è stato ipotizzato che fosse preceduta da un quadriportico e avesse struttura basilicale a cinque navate sormontate

condio appiccato al Palazzo del Senato,⁴⁴ che la distrusse in parte insieme a una vasta porzione di città, Giustiniano decise di ricostruirla in modo più ardito e splendido, tentando di trovare il modo più appariscente per sottolineare il trionfo, eppur non definitivo, sugli avversari interni. Sommersa dalla più grande basilica che le succedette, del precedente edificio se ne è ritrovato solo qualche elemento della facciata grazie agli scavi condotti dall'Istituto Archeologico Tedesco.⁴⁵ Il nuovo edificio doveva esaltare la vittoria dell'ortodossia, attestare la grandezza del governo e rappresentare l'animo delle genti, tanto che Procopio di Cesarea nel *De aedificiis* condanna la sedizione che l'aveva demolita come rivolta contro la fede, celebra la vittoria su di essa come affermazione dell'ortodossia e vede nello splendore del nuovo edificio il segno della Provvidenza Divina, la quale aveva voluto quella prova per glorificare la verità ed esaltare il sovrano che l'aveva difesa:

Ἄνδρες ἀγελαῖοι ποτε καὶ ὁ συρφετὸς [ὄχλος] Ἰουστινιανῶ βασιλεῖ ἐν Βιζαντίῳ ἐπαναστάντες τὴν Νικα καλουμένην στάσιν ἐιργάσαντο, ἥπερ μοι ἀπαρακαλύπτως ἀκριβολογουμένῳ ἐν τοῖς ὑπὲρ τῶν πολεμῶν δεδιῆγχα λόγοις. Ἐνδεικνύμενοι δὲ ὡς οὐκ ἐπὶ τὸν βασιλέα μόνον, ἀλλ' οὐδὲν τι ἦσσαν ἐπὶ τὸν θεὸν ἄτε ἀπορράδες τὰ ὄπλα ἀντήραν, ἐμπρήσαι τῶν Χριστιανῶν τὴν ἐκκλησίαν ἐτόλμησαν (Σοφίαν καλοῦσιν οἱ Βιζάντιοι τὸν ἐὼν ἐπικαριώτατα τῷ θεῷ τὴν ἐπωνυμίαν ἀπεργασάμενοι), ἐπεχώρει δὲ αὐτοῖς ὁ θεὸς διαπράξασθαι τὸ ἀσέβημα, προειδῶς εἰς ὅσον τι κάλλος τοῦτο τὸ ἱερὸν μεταστῆσθαι ἔμελλεν. (Proc., *Aed.* 1.1.20–1)⁴⁶

da gallerie con copertura lignea. Secondo Krautheimer (Krautheimer 1986, 70, 76, n. 27) la fronte dell'atrio misurava oltre 66 metri di larghezza e l'intero edificio doveva misurare 120 metri; l'impianto della chiesa teodosiana risaliva probabilmente al progetto di Costantino.

⁴⁴ Cfr. Proc., *Bell.* I 24,9: Procopio assegna un ruolo rilevante al "tempio della Sapienza" ponendolo all'inizio della catalogazione delle perdite del patrimonio architettonico costantinopolitano ma evitando di descriverlo. (Cfr. *Bell.* II 30,53 dove compare di nuovo il nesso τὸ ἱερὸν ἢ Σοφία, con una connotazione cristiana; *Bell.* III 6,26 in cui il tempio è riferito a "Cristo, il grande Dio" nella sua accezione di Sapienza cui segue un inciso esplicativo della Sapienza come *nomen sacrum*). Usa il termine "tempio", arcaismo classicistico che appare un vezzo letterario a fronte delle questioni religiose (secondo Cesaretti 2011, 44–7).

⁴⁵ Cfr. Schneider 1936.

⁴⁶ "Un tempo alcuni uomini dappoco e la feccia della città, essendosi sollevati a Bisanzio contro l'imperatore, provocarono la rivolta chiamata 'Nika' che ho descritto parlandone dettagliatamente e apertamente nei libri sulle guerre. Dimostrando che non solo essi presero le armi contro l'imperatore ma nondimeno contro Dio, empi quali erano, osarono incendiare la chiesa dei Cristiani (gli abitanti di Bisanzio chiamano 'Sofia' il tempio avendo forgiato l'epiteto più appropriato a Dio), e Dio concesse loro di compiere tale sacrilegio, prevedendo in quale magnifico edificio questo santuario stava per essere trasformato". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Il passo che va da Σοφίαν ἀπεργασάμενοι ricalca *Bell.* III 6,26. P. Cesaretti (2011, 50) scrive: "La prima presentazione dell'edificio nel testo (...) si apre dunque con la medesima scena di violenza urbana contro la vecchia Santa Sofia che avevamo incontrato in *Bell.* I 24,19 (...) Prima della descrizione incontriamo dunque una celebrazione che si staglia su uno scenario che non è solo umano e urbano (la città) ma è anche divino, per la stretta correlazione tra azione divina e operato umano istituita nel passo". Si noti anche l'uso dell'espressione ἐκκλησία τῶν Χριστιανῶν "chiesa dei Cristiani" che connota il carattere cristiano dell'edificio, la cui bellezza è necessario farmaco dell'empietà che fu necessaria alla sua costruzione in un meccanismo di riscatto dalla colpa tipi-

Identificando il regime con la fede vera, i nemici dell'una lo sono anche dell'altro e Dio protegge chi sulla Terra esalta la Sua sapienza. S. Sofia doveva assolvere a funzioni di rappresentanza sia episcopale sia imperiale. Fu Giustiniano a volere che la sua arte avesse una funzione rappresentata nella struttura e nella decorazione.

Lo studio approfondito delle prospettive del committente permette l'accesso alle circostanze storiche concomitanti alla nascita di un'opera d'arte. Esiste un nesso, spesso fin troppo trascurato, tra l'ambito storico del committente e il concetto artistico, intenzione o pretesa che l'opera architettonica tradisce. Destinatario di questa pretesa è l'osservatore in grado di recepire stimoli visivi. Il committente, in questo caso l'imperatore, può esercitare un notevole influsso sul contenuto e forma dell'opera, ma non è mai del tutto libero dalle sue scelte, perché deve sottomettersi alle tendenze e mode artistiche contemporanee. Se, invece, decide di evadere dalla *routine* artistica e ingaggia artisti provenienti da altri luoghi, la retorica sottesa all'opera sarà quella incomprensibile dell'unicità: un esempio in tal senso è colto nella chiesa di S. Sofia.⁴⁷

Infatti, qualunque tentativo di far derivare, sia le singole forme sia l'insieme, da qualche altra opera è destinato a fallire.⁴⁸ S. Sofia nella sua essenza non ha precedenti. Fu concepita come qualcosa di unico e tale *unicum* ineguagliabile doveva essere in primo luogo testimonianza delle mire universalistiche dell'imperatore in ambito politico, religioso, culturale. Giustiniano chiamò per realizzare la sua chiesa "unica" i due architetti, progettisti e ingegneri Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto, particolarmente versati nelle scienze matematiche e nella geometria, ottimi teorici, ma che sembra avessero comunque scarsa esperienza sul campo. Secondo Procopio a determinare la scelta fu Dio.⁴⁹ Ai visitatori della chiesa di S. Sofia risultò chiaro che il gran numero di tipi di marmo scelto dai due progettisti per le pareti, le colonne, i capitelli, i pavimenti dovevano evocare lo statuto imperiale. Pare inverosimile che il porfido per S. Sofia sia stato importato dall'Egitto, come ritenevano W. R. Lethaby e H. Swainson.⁵⁰ Si trattò di *spolia* trasportati a Bisanzio da luoghi lontani. Infatti l'imperatore "scrisse agli strateghi, ai satrapi, ai giudici, ai funzionari del fisco nelle province di cercare quanto trovassero di colonne, abachi, cancellate e ogni materiale per costruire il tempio. Tutti

camente cristiano. La sapienza è evidente non solo nel nome ma anche nei fatti dal momento che Dio acconsente all'empietà in vista della bellezza futura.

⁴⁷ Cfr. Brenk 2003, 14–15.

⁴⁸ Mainstone 1988, 159.

⁴⁹ Proc., *Aed.* 1.1.25.

⁵⁰ Lethaby & Swainson 1894, 236.

gli invitati da lui dai templi pagani, dagli antichi siti e dalle cave mandarono tutto all'imperatore Giustiniano da ogni provincia dell'Oriente e dell'Occidente, dal nord e dal sud e da tutte le isole".⁵¹ Sembra che colonne e ornamenti siano giunti dai templi di Diana a Efeso, di Atene, di Delfi, di Delo e di Osiride in Egitto. Le otto grandi colonne nella navata centrale, di verde antico (dalla Tessaglia) potrebbero essere state realizzate espressamente per la chiesa⁵² o tratte dal tempio di Artemide ad Efeso⁵³; altre colonne della chiesa provenivano, forse, da Roma in quanto Aureliano le aveva portate lì dal tempio di Heliopolis (Ba'albek). Per il rivestimento parietale fino alle volte furono usate, disposte specularmente, grandi lastre di marmo fatte giungere da Karystos (in marmo cipollino dell'Eubea), Docimo (Frigia), Chio (quello usato per la porta santa), dalla Numidia benché la vicina isola di Proconneso offrì un marmo di grana fine, bianco talora venato di azzurro: tutta questa varietà di marmi è espressione della munificenza imperiale.

Oltre a ciò, la considerevole profusione di capitelli, per la maggior parte realizzati *ex novo* per S. Sofia, sono espressione della retorica imperiale. Delle 107 colonne che si trovano nella chiesa 40 sono al piano terra, 60 al piano del gineceo e 7 nella galleria più alta. Il pavimento era per un certo tratto in *opus sectile* e parte era rivestito da mosaici.

Era tradizione secolare che ogni imperatore romano facesse realizzare un'ornamentazione peculiare per gli edifici che costruiva; sulla base di questo va visto il carattere innovativo dei capitelli a traforo⁵⁴; infatti la loro novità e forma evocano nello spettatore un senso di estraneità, elemento essenziale della retorica imperiale, mentre l'alterità esotica è il fine dell'estetica imperiale. I lavori, che iniziarono a 40 giorni dall'incendio, si protrassero per quasi sei anni e videro impegnati diecimila operai, guidati da cento capomastri. La basilica ha una pianta che fonde il rettangolo entro il quadrato (75,60 x 71,70 m), con tre navate, arcate divisorie in doppio ordine, ed un'unica abside opposta all'ingresso, che all'esterno si presenta poligonale. La pianta ha probabilmente ricalcato quella della basilica costantiniana.⁵⁵ L'ingresso è preceduto da un doppio narcece: l'esonarcece, assai stretto e allungato, che serviva come passaggio tra l'atrio (oggi scomparso) e il narcece, l'ampio vestibolo che misura 60 m di lunghezza per 11 m di larghezza.

⁵¹ *Narratio de Sancta Sophia*, Corpus scriptorum historiae byzantinae, Bonn 1843, p. 131. La traduzione è di P. Lamma (1950, 50).

⁵² Lethaby & Swainson 1894, 237.

⁵³ *Enciclopedia Cattolica* IV, p. 760.

⁵⁴ Cfr. Kautzsch 1936, 193-6, tav. 38, 644 a-b.

⁵⁵ Per un approfondimento sulla struttura basilicale: cfr. Foschi 2002, 12 ss.

Su due blocchi del fregio della porta d'ingresso sono scolpiti sei agnelli di profilo, in moto verso una palma.

All'esonartece si accedeva da cinque porte, aggiunte dopo il crollo del 559 pur essendo come il nartece coperto da nove volte (Giustiniano fece costruire la decima volta), tra loro separate da archi, è profondo e alto la metà. Delle cinque porte in bronzo che danno accesso alla navata, la più celebre è quella centrale: la tripla Porta Reale, che era riservata all'ingresso della corte imperiale nella basilica, al di sopra della quale vi è un mosaico bizantino raffigurante la Maestà di Cristo in un mosaico a lunetta,⁵⁶ mentre sulle altre, sempre su sfondo dorato sono raffigurate delle croci a contorno scuro, stelle a otto raggi, motivi geometrici di derivazione copta. Cristo ha nella mano sinistra un libro sul quale si legge la scritta in greco "*Pace a voi. Io sono la luce del mondo*"⁵⁷ e a sinistra si prostra un imperatore. Ai lati di Cristo vi sono due dischi, a sinistra la Vergine e a destra un angelo: è stato detto che l'imperatore prega, la Vergine intercede e l'angelo sta di guardia alla chiesa.⁵⁸

Un altro importante esempio della bellezza delle porte bronzee era rappresentato dalla porta dell'Orologio sulla quale in alto vi erano in monogrammi ageminati in argento i nomi degli imperatori Teofilo e Michele, e di Teodora.⁵⁹ Dopo l'incendio, per ovviare a eventuali moti sismici, fu ideato sotto la platea di fondazione un vasto sistema di cisterne colme d'acqua con pilastri fondati direttamente sulla roccia e costruiti in blocchi di gres con graffe di metallo. Gli interni sono arricchiti con mosaici, marmi pregiati e stucchi. Nel corso degli anni sono stati aggiunti alcuni mausolei laterali.

All'interno, corridoi laterali riccamente decorati conducono al grande vano della navata centrale, dominato dalla mastodontica cupola, che poggia su un pennacchio ed archi, i quali scaricano il loro peso su quattro enormi pilastri. Nelle zone verso l'abside e verso l'ingresso due semi-cupole digradano da quella principale e poggiano su esedre a colonne. Nella fascia superiore della grande cupola una doppia fila di finestre, prima aperte ed in seguito parzialmente murate per aumentare la stabilità dell'edificio, che ne inondano di luce l'interno. Sulle navate laterali corrono i matronei, destinati alla corte imperiale, che assisteva alla celebrazione della messa da una

⁵⁶ Questi mosaici risalgono a Giustino II poiché né Procopio (*De Aedificiis* I), né Paolo Silenziario accennano a tale decorazione, contrariamente a un passo di Teofane, che parla di Giustino di cui ha dato prova A. Heisenberg (1912, 121-60) avanzando l'ipotesi che l'artista autore della decorazione sia Eulalio già accertato per i SS. Apostoli e che una poesia di Teodoro Prodromo, scoperta da A. Maiuri (1912, 360 ss.) cita fra i "principi della pittura".

⁵⁷ *IO*. 8.12.

⁵⁸ Questa interpretazione va contro quanto pensa C. Osieczkowska 1934. Cfr. Stefanescu 1934 e Dolger 1935, secondo i quali l'imperatore prega e implora, la Vergine intercede e l'Angelo, anonimo, sta di guardia a tutela della chiesa.

⁵⁹ E. H. Swift (1937) attribuisce quattro porte ad un'antica basilica costantiniana.

posizione rialzata. Al di sopra dei matronei la muratura è perforata da due file sovrapposte di finestre di dimensioni variabili (più ampie al centro, più piccole verso i lati e nella fila inferiore).

L'effetto è quello di uno spazio incommensurabile e di leggerezza della copertura, che sembra come sospesa nell'aria. La decorazione interna fu integrata da Giustino II con cicli evangelici e con scene divenute poi canoniche del Dodecaorto, il sistema di dodici feste bizantine. La cupola riporta un Cristo Παντοκράτωρ benedicente, a mezzo busto. Per l'anatomia dei visi di Cristo e dei Santi sembra siano state utilizzate le descrizioni contenute in un libretto di Ulpius Romano: un esempio è S. Gregorio ritratto con la barba fumosa e l'occhio destro menomato da un incidente. L'abside è stato rinforzato all'esterno da alcuni contrafforti posticci. Uno di questi contiene una cappella con mosaici frammentari realizzati col sistema della doppia linea.

La chiesa venne consacrata il 27 dicembre 537 d.C. in presenza dell'imperatore, che in tale occasione avrebbe detto: "Gloria a Dio che mi ha fatto degno di questo! Ti ho superato, o Salomone!"⁶⁰ e dal popolo vennero esaltati soprattutto il pensiero direttivo, l'ispirazione, il consiglio di Giustiniano oltre che il suo contributo all'opera di realizzazione della chiesa, mentre ad Isidoro e Antemio fu attribuita la funzione, splendida e geniale, di tecnici. Per quattordici giorni si susseguirono pomposi festeggiamenti. Ma tanto entusiasmo non era destinato a durare a lungo.

Malgrado alcuni interventi di consolidamento, i pilastri di sostegno della cupola argentea non erano sufficientemente robusti per sostenere il peso della cupola di 31,38 m di diametro, elevata a 65 m di altezza, che era in conci di calcare (contrariamente alle pareti in mattoni) di grandi dimensioni collegati tra loro da grappe di ferro.⁶¹ Già lesionati durante la costruzione, i pilastri furono ulteriormente indeboliti dai terremoti del 553 d.C. e del 14 dicembre 557 d.C. La cupola, struttura architettonicamente troppo ardita, costruita con speciali mattoni cavi fabbricati a Rodi con un argilla particolarmente leggera, crollò in seguito a un terremoto il 7 maggio 558 d.C., insieme all'altare e all'ambone.⁶²

Quello fu un anno di crisi, ci furono un'epidemia di peste, sconvolgimenti tellurici, carestie, minaccia degli Unni di Zabergan (559 d.C.) e, oltre a questi eventi, le conquiste occidentali avevano esaurito le forze dell'impero. Il crollo della cupola fu considerato un sinistro presagio: erano stati infranti

⁶⁰ Evagrio, *Hist. Eccl.* 1.4.31. Cfr. *Narractio de Sancta Sophia*, § 22 (= p. 105, 4–5 Preger); Romano il Melodo, *Terremoti e incendi*, str. 21.

⁶¹ Si tratta della muratura a sacco in cui il parametro esterno è caratterizzato dalla disposizione dei conci in filari orizzontali intervallati da elementi ortogonali (diatoni e ortostati), atti a garantire l'ammorsamento del paramento al nucleo interno.

⁶² Per un approfondimento sulla cupola si veda Millet 1923, Conant 1946.

il simbolo della politica ortodossa, vanificate le speranze di una civiltà conservatrice di valori migliori. Bisognava di nuovo innalzare S. Sofia.⁶³ Giustiniano si diede al restauro della chiesa che fu inaugurata di nuovo il 24 dicembre 563 d.C. alla presenza dell'imperatore e del patriarca Eutichio. La chiesa venne riaperta al culto nello stesso anno, dopo la costruzione di una nuova cupola più leggera e rialzata di circa 6 metri per distribuirne meglio il carico, aumentando le spinte verticali e diminuendo quelle orizzontali verso i muri di sostegno.

I lavori furono diretti da Isidoro il Giovane, nipote di uno degli architetti originari, che diminuì il diametro della cupola e ne aumentò l'altezza, addossandole all'esterno massicce muraglie di sostegno. La struttura fu inoltre consolidata con la costruzione di quattro alette-contrafforti ai lati, che racchiudono le scale interne. L'imperatore tutelò, inoltre, la sua Grande Chiesa dal punto di vista giuridico, all'interno delle *Novellae* stabilendo che per S. Sofia fosse limitato il numero di chierici e fosse impedita ogni alienazione di beni e gioco di interessi profani, evitando così che la chiesa divenisse oggetto di intrighi politici⁶⁴ (535 d.C.); preservandola dalla possibilità che venisse venduta essa stessa o i suoi possessi, qualora fosse stato toccato l'interesse del fisco⁶⁵ (537 d.C.); concedendo l'enfiteusi ai parenti degli economisti della chiesa (544 d.C.).⁶⁶

LA DESCRIZIONE DI HAGHIA SOFIA NEL *DE AEDIFICIIS* DI PROCOPIO DI CESAREA

Il *De aedificiis* dello storico bizantino Procopio di Cesarea (v-vi d.C.),⁶⁷ opera scritta come un panegirico dell'imperatore Giustiniano, fu probabilmente parte di un tentativo di propaganda imperiale, un'opera forse commissionata in lode di un governo che aveva assolutamente bisogno del consenso. Infatti il regno di Giustiniano fu disastroso nonostante quanto appaia dal vanto militare, che l'imperatore non fece mai mancare

⁶³ Procopio di Gaza dirà: *P.G.* 87, 2840 "Era dunque la sciagura di ogni sciagura, il dolore di ogni dolore, il pianto di ogni pianto, il lamento di ogni lamento, più grande e più selvaggio". (La trad. è di P. Lamma 1950, 51).

⁶⁴ *Nov. Just.* III = p. 18–24 Schoell- Kroll.

⁶⁵ *Nov. Just.* XLVI = pp. 280–3 Schoell- Kroll.

⁶⁶ *Nov. Just.* CXX = pp. 578–91 Schoell- Kroll.

⁶⁷ Per Procopio di Cesarea, cfr. Downey 1963; Evans 1970, 220–1; Impellizzeri 1975, 218–30.

nelle sue imprese⁶⁸; le guerre furono dispendiose e le risorse finanziarie conservate da Anastasio furono presto esaurite; la peste ridusse la popolazione dell'impero a circa il sessanta per cento del suo precedente totale,⁶⁹ e l'erario pubblico versò in disastrose condizioni dal punto di vista delle entrate; l'impero fu dilaniato dalla presenza di eresie. Esso contiene un resoconto sul programma delle costruzioni promosse dall'imperatore Giustiniano,⁷⁰ reso dettagliato dall'uso da parte dell'autore di fonti ufficiali, grazie al quale è stato possibile essere ben informati sugli edifici giustiniani della capitale e di altre regioni. La città descritta da Procopio è quella successiva ai tumulti civili, quali quello "Nika";⁷¹ che, anche grazie a questi, si riafferma cantiere principale del mondo mediterraneo, sollecitando tecniche, saperi progettuali e capacità organizzative, e convogliandoli in uno sforzo di trasformazione che imprimerà alla forma urbana i suoi tratti permanenti. Da questo punto di vista la narrazione encomiastica di Procopio trova sostanziale corrispondenza nell'insieme delle attività costruttive promosse da Giustiniano. Giustiniano, infatti, è qui rappresentato come un sovrano-costruttore⁷² che si muove in quattro direzioni diverse: rinnovo e rafforzamento dei segni architettonici dell'autorità imperiale; riqualificazione del volto della città in quello di centro dominante dell'ecumene cristiano; adeguamento di alcune infrastrutture civili; interventi di prestigio e adeguata sistemazione dell'ampia fascia suburbana europea e asiatica.

L'autore enumera anche gli atti di provvidenza imperiale nelle province e in ogni luogo dell'impero oltre la capitale e dimostra come la committenza imperiale assunta ufficialmente un nuovo stile,⁷³ quello del manifestare solennemente, attraverso lo strumento architettonico, la *pietas* cristiana del *Dominus* sovrano, che si mostra nuovo Salomone.⁷⁴ La Costantinopoli presentata nel I libro sembra configurarsi secondo un modello che persegue l'intento dell'imperatore di portarla a compimento come *Nea Roma* e *Nea Ierosolima*; l'imperatore ne mostra in modi diversi le contraddizioni,

⁶⁸ Infatti nei proemi delle sue leggi frequenti erano i *topoi* inerenti ai successi ottenuti nelle guerre combattute sotto il suo regno, felicemente conclusesi in vittorie sui nemici dell'Impero. Cfr. *Cod. Just.* 1.27.1. (= pp. 389–99 Kruger) e *Nov.* XXX, 11. 2 (= p. 234 Schoell- Kroll).

⁶⁹ Cfr. Russell 1958, 37–42.

⁷⁰ Cfr. Evans 1970, 218–23.

⁷¹ Contrariamente alla città descritta da Paolo Silenziario nella sua *ἐκφοράς*, Cfr. Fobelli 2006, 275.

⁷² Cfr. Proc., *Aed.* 1.1.12. Al contrario, negli *Anecdota*, Procopio imputa ai meccanismi fiscali e alle politiche sociali ed economiche imperiali gli aspetti negativi del quadro che ha dinanzi agli occhi: *Anec.* 26 "nessuno riuscì [più] ad avere cura degli edifici pubblici e nelle città non vi fu più illuminazione pubblica, né altro conforto per gli abitanti. Rimasero, così, abbandonati per lo più anche i teatri, gli ippodromi, i circhi". (trad. a cura di A. Marletta, in Concina 2002, 44).

⁷³ Cfr. Mango 2004.

⁷⁴ Evagr., *Hist. Eccl.* 1.4.31.

che rispecchiano gli estremi contrapposti entro i quali la città del VI secolo vive le sue sorti. Giustiniano è il nuovo fondatore della città, che egli trasforma da metropoli a megalopoli cristiana. A Costantino e a Giustiniano si guarda quali co-fondatori,⁷⁵ tanto che un anonimo del XV secolo scrive:

fu dunque il Grande Costantino che rese bella
la città celebratissima che vedi (...)
non meno grandemente l'adornò Giustiniano
fece S. Sofia, meraviglioso spettacolo
e in valore raggiunse la santissima Sion.⁷⁶

In particolare nel 1° capitolo del primo libro l'autore offre una trattazione dettagliata dei problemi legati alla costruzione e all'andamento dei lavori della chiesa di S. Sofia costruita negli anni 532–537 e inaugurata il 27 dicembre 537⁷⁷ non rintracciabili in altre fonti (τρόπος⁷⁸). La sua ἔκφρασις è paragonabile a quella di Coricio di Gaza, che descrive le chiese della sua città⁷⁹ per la tecnica di descrizione, in quanto Procopio enfatizza l'effetto della bellezza della chiesa sul visitatore, i suoi colori, la varietà dei materiali, ed esprime tutto questo in un linguaggio ricco di similitudini e metafore.⁸⁰ Egli si concentra sull'architettura, sulla luce che pervade l'interno e sui colori dei marmi. Probabilmente la chiesa giustiniana era aniconica nella decorazione,⁸¹ sebbene potrebbe essere imprudente dedurre questa informazione solo dall'opera di Procopio, per il fatto che egli non menziona mai decorazioni pittoriche nella basilica giustiniana. E, mentre l'intero capitolo dedicato a S. Sofia si basa sull'ispirazione e intervento divini, manca un'esplicita connessione tra le parti della chiesa e i significati teologici che, invece, si trovano in altri testi del VI secolo.⁸² Tuttavia la trattazione dello storico, di cui alcuni studiosi hanno sottolineato l'atteggiamento e il lin-

⁷⁵ Si veda, ad esempio, anche il mosaico della lunetta del vestibolo sud della chiesa di S. Sofia, dove sono rappresentati Costantino e Giustiniano che offrono alla Vergine i modelli di Costantinopoli e della Basilica di S. Sofia.

⁷⁶ Traduzione italiana di E. Concina (2002, 43).

⁷⁷ Il poeta Paolo Silenziario, invece, tratta della seconda Santa Sofia giustiniana, ricostruita negli anni 558–562 dopo il crollo di una parte della cupola e dell'arcata orientale e inaugurata il 24 dicembre 562. Per il testo greco, la traduzione e il commento si veda Fobelli 2005.

⁷⁸ Procopio offre una descrizione del τρόπος, ovvero del "modo in cui" qualcosa è stato realizzato dove le imprese dei personaggi legati al monumento acquistano un rilievo particolare (cfr. *Aed.* 2.3.1).

⁷⁹ Cfr. Mango 2004 (soprattutto: "Choricus' ἔκφράσεις of the churches of S. Sergius and S. Stephen at Gaza", p. 60 ss).

⁸⁰ Vd. soprattutto *Aed.* 1.1.34–5 e 1.1.59.

⁸¹ Cfr. Mundell 1998, 70. C. Mango (2004, soprattutto 62, 64 ss.) sottolinea il contrasto con la decorazione pittorica della chiesa di S. Sergio a Gaza descritta da Coricio.

⁸² Corippo, *Iust.*, 4.288: un passo che, secondo A. Cameron (1985, 100) è stato ritenuto a torto una descrizione letteraria della chiesa, rimandando così a C. Mango (2004, 55 ss.) sulla descrizione della cattedrale di Edessa, ricostruita a metà del VI secolo.

guaggio di retore,⁸³ non è solo un' ἔκφρασις della chiesa o di altri edifici monumentali, ma un tributo encomiastico all'imperatore.

Nel proemio della sua opera (1.1.6–11), l'autore mette in evidenza il ruolo avuto dall'imperatore. A Giustiniano lo storico attribuisce il merito di aver esteso il territorio dello stato con le guerre di conquista (Ὁ δὲ δὴ οὐκ ἀμελέτητός ἐστιν ἐμπορίζεσθαι πολιτείας ἐτέρας. Πολλὰς ἀμέλει προσεποίησεν ἤδη τῇ Ῥωμαίων ἀρχῇ ἀλλοτρίας καθ' αὐτὸν οὐσας, πόλεις δὲ ἀναρίθμους δεδημιούργηκεν οὐ πρότερον οὐσας⁸⁴), di aver fatto in modo che la fede poggiasse su un unico credo (Πλανωμένην δὲ εὐρῶν τὴν ἀμφὶ τῷ θεῷ δόξαν τὰ πρότερα ἐς πόλλα τε ἀναγκαζομένην ἰέναι, συντρίψας ἀπάσας τὰς ἐπὶ τὰς πλάνας φερούσας ὁδοὺς, διεπράξατο ἐν τῷ βεβαίῳ τῆς πίστεως ἐπὶ μᾶς ἐστάναι κρεπίδος⁸⁵), di aver sistemato la leggi (Πρὸς δὲ καὶ τοὺς νόμους λαβῶν τῷ τε παμπληθεῖς οὐ δέον γεγόνεναι σκοτεινοὺς ὄντας καὶ ξυγχομένους διαφανῶς τῷ ἀπ' ἐναντίας ἀλλήλοις ἰέναι, καὶ τοῦ μὲν ὄχλου αὐτοὺς τῆς τερθρείας ἀποκάθαραι, τὸ δὲ [τῷ] ἐς ἀλλήλους διχοστατεῖν βεβαιοτάτα κρατυνόμενος διεσώσατο⁸⁶), di aver ignorato le accuse di coloro che gli tendevano insidie (καὶ τοῖς μὲν ἐπιβουλεύουσιν αὐτεπάγγελτος τὰς αἰτίας ἀφείρας⁸⁷), di aver reso ricchi i bisognosi (τοὺς δὲ βίου δεομένους πλούτῳ πεπονημένους κατακορεῖς καὶ τύχην αὐτοῖς τὴν ἐπηρεάζουσιν βιασάμενος⁸⁸), di aver reso più sicure le regioni con fortezze coniugando così governo di stato e vita civile (εὐδαίμονι βίῳ τὴν πολιτείαν ξυνώκισεν. Ἄλλα καὶ βαρβάρους πανταχόθεν ὑποκειμένην τὴν Ῥωμαίων ἀρχὴν στρατιωτῶν τε πλήτει ἐπέρρωσε καὶ ὀχυρωμάτων οἰκοδομίας ἀπάσας αὐτῆς τὰς ἐσχατίας ἐτειχίσασατο⁸⁹).

⁸³ Fra i molti studiosi che hanno riconosciuto il valore retorico dell'opera: James 2007, Webb 2000, Whytby 2000a, 2000b.

⁸⁴ "Invero quello (Giustiniano) ha avuto l'abilità di conquistare altri stati. Per esempio ha aggiunto ad esso molti altri non appartenenti all'impero romano, ha fondato innumerevoli città non esistenti prima". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Giustiniano riacquisiva territori appartenenti alla *pars Occidentis* dell'Impero, mentre assolute novità sono le iniziative diplomatiche e di Giustiniano verso popolazioni barbariche che egli legava all'Impero con vincoli religiosi ed economici e ciò giustifica l'acquisizione e l'uso del verbo tecnico *δημιουργέω* per indicare la creazione *ex nihilo*, presente nel solo *De aedificiis* con 22 esempi.

⁸⁵ "Avendo trovato che la fede in Dio era invischiata in errori ed era costretta a vagare in varie direzioni, dopo aver distrutto tutte le vie che portavano all'errore, ottenne che la fede poggiasse sul saldo fondamento di un unico credo". La traduzione è dell'autrice di questo articolo.

⁸⁶ "Avendo trovato che le leggi, moltiplicatesi non convenientemente, erano divenute oscure ed essendo cadute in reciproca contraddizione, chiaramente erano confuse, dopo averle purificate dalla massa di vane ciarle e rafforzate solidamente dall'essere discordanti fra loro, le salvò". La traduzione è dell'autrice di questo articolo.

⁸⁷ "inoltre, rinunciando volontariamente alle accuse contro coloro che gli tendevano insidie". La traduzione è dell'autrice di questo articolo.

⁸⁸ "rendendo sazi di ricchezza i bisognosi, e forzando il loro destino di oppressione". La traduzione è dell'autrice di questo articolo.

⁸⁹ "coniugò governo di stato e vita felice. Rafforzò anche con molte truppe l'impero romano, soggetto ai barbari da ogni parte, e fortificò tutte le regioni estreme con la costruzione di for-

Operando, quindi, un confronto con Ciro, considerato il fondatore del regno persiano, Procopio, riprende una definizione omerica (ἐπεὶ καὶ πατὴρ ὡς ἡπίος ἐστὶ), e sminuisce il governo del sovrano persiano rispetto a quello di Giustiniano (§§ 12–15).⁹⁰

L'imperatore, oltre a essere definito promotore e autore di una salda sistemazione delle leggi e della religione, compositore degli scontri nella vita civile, è anche benefattore e magnanimo (εὐεργέτης) in quanto ha risparmiato coloro che lo avevano tradito e insidiato e ha permesso loro di mantenere il proprio rango sociale.⁹¹

L'autore dichiara quindi lo scopo della stesura dell'opera: descrivere le opere realizzate da Giustiniano, sì che i posteri non cadano nell'errore di attribuirle a precedenti imperatori; già in questa affermazione c'è tutta l'eccezionalità del fatto che è stato un solo uomo, in seguito indicato come

tezze". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Un particolare rilievo è concesso al termine βαρβάροι che indica "coloro i quali non parlavano la lingua greca" e segnatamente i Persiani (anche se non venne conseguita una vittoria conclusiva), i Vandali e gli Ostrogoti contro i quali i generali dell'imperatore hanno conseguito vittorie celebrate in un'altra opera di Procopio (cfr. *Bell. I* 1,1 per la contrapposizione tra "barbari di Oriente e d'Occidente". Retoricamente sembra quasi che l'autore si serva di un'iperbole e di accentuata enfasi quando parla di ciò che avrebbe detto Temistocle, figlio di Neocle (il cui genitivo, preferito da Hoescher, Νεοκλέους, viene corretto da Haury in νικοκλέους, cfr. *Herod. 7.143* dove appare per la prima volta questa espressione) e quando sottolinea l'opera giustiniana di un vero e proprio "restauro" dell'impero, da un punto di vista legislativo, religioso, urbano e sociale, in uno stile chiaro anche se caratterizzato da periodi talvolta lunghi tipici dello stile retorico tardoantico. Procopio attinge alle *Vite Parallele* di Plutarco questa massima di Temistocle (*Temistocle 2.3; Cimone 9.1*), sottolineando la contrapposizione tra le parole autocelebrative del primo e i fatti del secondo. Negli *Anecdota* (6,21; 8,4; *al.*) Giustiniano è, invece, presentato non come rimedio ma come agente del "perturbamento", ed è il governo di Anastasio I (491–518) a caratterizzarsi per la buona amministrazione della città (cfr. *Bell. I* 10,11). La trasformazione operata da Giustiniano si può assimilare a una cura di tipo medico, in base a una caratterizzazione terapeutica del governo imperiale ben nota alla tradizione classica e alla propaganda giustiniana (cfr. *Giust., Nov. 111*).

⁹⁰ Ciò che caratterizza il discorso di Procopio è il fatto che esso sia intriso di riferimenti ad autori che egli ha apprezzato durante i suoi anni di formazione giovanile, e ciò è particolarmente rintracciabile in questo passo dove l'autore fa una citazione omerica, tratta da *Od. II* 47 e *XV* 152. Paragonando il governo imperiale a quello di Ciro, che è forse stato ingigantito da Senofonte, dimostra di conoscere le opere dello storiografo (e soprattutto la *Ciropeidia*) riconoscendo potere alla parola e merito all'abilità storica. Procopio usa una metafora in cui paragona il governo del Persiano ad un gioco per bambini, se confrontato con quello giustiniano, e qui si intravede una certa debolezza dell'impero barbarico contro cui Giustiniano non concluse mai una vittoria definitiva. L'imperatore, infatti, mantenne solo lo *status quo* precedente alla campagna del 545–557 d.C. con una pace di cinquanta anni (561 d.C.) che confermò i confini contesi dell'Armenia e della Mesopotamia. Tuttavia l'intero passo fa posto all'*ironia* dell'autore, che afferma la superiorità del governo imperiale contrariamente a quanto realmente si è verificato negli eventi bellici, enfatizzando un aspetto non veritiero. Un accostamento meno di parte si legge in *Bell. II* 2,14–15, dove è costante la *deminutio* *Cyrri* a fronte della "nuova" sovranità romano-cristiana (cfr. *Eus., Vita di Costantino I* 7; *Proc., Panegirico per l'imperatore Anastasio* § 25 = p.55, 427–40 Matino).

⁹¹ Il ritratto dell'imperatore Giustiano tracciato da Procopio è molto simile a quello delineato da Agapeto nello *speculum principis*: immagine (ἀγαλμα) della pietà, immobile e impassibile, l'imperatore deve imitare Dio; Dio gli ha concesso l'impero ed egli ne è il servo (δοῦλος).

ispirato da Dio, ad aver realizzato queste opere e in particolare la chiesa di S. Sofia distrutta dai rivoltosi⁹² (gennaio 562 d.C.):

Τανῦν δὲ, ὅπερ εἶπον, ἐπὶ τὰς οἰκοδομίας τούτου δὴ τοῦ βασιλέως ἡμῖν ἰτέον, ὡς μὴ ἀπιστεῖν τῷ τε πλῆτει καὶ τῷ μεγέθει ἐς τὸν ὀπισθεν χρόνον τοῖς αὐτὰς θεωμένοις ἐμβραίη, ὅτι δὴ ἄνδρος ἐνὸς ἔργα τυγχάνει ὄντα. Πολλὰ γὰρ ἤδη τῶν προγεγενημένων οὐκ ἐμπεδωθέντα τῷ λόγῳ τῷ ὑπερβάλλοντι τῆς ἀρετῆς ἀπιστα γέγονεν. Εἴη δ' ἂν εἰκότως τὰ ἐν Βυζαντίῳ παρὰ πάντα τῷ λόγῳ κρηπίς. Ἀρχομένου γὰρ ἔργου, κατὰ δὴ τὸν παλαιὸν λόγον, πρόσωπον χρὴ θέμεναι τηλαυγές. (§§ 17–19)⁹³

La rivolta, presentata come un'empietà (ἀσέβημα), è stata voluta da uomini che hanno preso le armi contro Dio e contro l'imperatore eletto da Dio; essa era, però, considerata dallo storico una provvidenziale occasione per l'imperatore di ricostruirla in modo più splendido e fastoso. Da questo momento in poi (soprattutto dal § 22) Procopio si sforzerà di mostrare come l'agire di Dio e del sovrano si intreccino indissolubilmente.

Dio ha permesso la distruzione della chiesa durante la rivolta "Nika", ma l'autore immagina che i Cristiani avrebbero sicuramente rivolto a sé stessi l'augurio di tale distruzione se avessero saputo come sarebbe divenuta la chiesa (§ 22⁹⁴). Ancora prima di enumerare i dettagli aggiunti

⁹² La rivolta "Nika" è trattata più dettagliatamente da Procopio in *Pers.* 1.24.10 (ma si veda anche *Anec.* 12,12) e da Giovanni Malala, *Chronographia*, 17.71. Il contemporaneo di Procopio Romano il Melodo († c.a. 555) dedicò gran parte del suo componimento *Terremoti e incendi* (n. 54 = pp. 452–71 Maisano), datato al 532, alla distruzione di S. Sofia e al progetto di ricostruzione di Giustiniano.

⁹³ "Ora dunque bisogna rivolgerci, come ho detto, alle costruzioni di questo imperatore, per impedire che capiti ai posteri di attribuirle per quantità e magnificenza all'epoca precedente, poiché sono certamente opera di un solo uomo. Infatti molte delle realizzazioni del passato, non confermate dal testo scritto, sono incredibili per chi le visita a causa della loro qualità. Naturalmente gli edifici di Bisanzio saranno innanzitutto il fondamento del mio discorso. Infatti, "a un'opera che si comincia", secondo un antico detto, "è opportuno dare una splendida facciata". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. In una *klimax* ascendente, l'autore sottolinea gli atti di benevolenza imperiale nei confronti di quanti hanno attentato alla sua vita, e soprattutto consoli (ὑπάτοι – Pol., *Hist.* 3.40.9). Il termine indica coloro che hanno il potere consolare (ἡ ὑπατος ἀρχή). Un *topos* presente nel passo, è l'importanza del testo scritto che eterna, anche per i posteri, la bellezza degli edifici della città, la cui costruzione deve essere attribuita al solo imperatore. Compare inoltre la citazione tratta da Pindaro (*Olym.* 6,4); da sottolineare l'uso del toponimo Bisanzio, preferito da Procopio, nonostante questo termine indichi l'originaria città di epoca greco-romana.

⁹⁴ In questo paragrafo sembra presentarsi il *topos* dell'eventualità, che si conclude con la conseguenza inevitabile dell'ulteriore dimostrazione della magnificenza della chiesa, luogo sacro, "tempio" come sarà detto in seguito (Proc., *Aed.* I 1.30) riconosciuta dai Cristiani che in essa pregano. Ad essi Procopio immagina che gli architetti mostrino uno ἐκτόπιμα, termine tecnico, che indica "impronta, effigie, ritratto, bassorilievo" (cfr. Plat., *Tim.* 50) anche se qui deve essere inteso con il senso più tecnico di "modello". L'aspetto esteriore della chiesa è invece reso con il termine tecnico σχῆμα che G. Downey (1948, 115) commenta: "Procopius uses the well-known term σχῆμα, apparently to mean ground plan", mentre Liddell-Scott-Jones (*Lexicon*, p. 1745) lo definiscono "form, shape, figure". Generalmente indica la pianta di un edificio ed è di uso tecnico. La ricostruzione della chiesa è presentata come una liberazione individuale, così come la scelta dei collaboratori (cfr. §§ 25–26 in cui il sovrano sceglie con suo libero discernimento i più adatti all'impresa, ma Dio predispose per lui le competenze atte a soddisfare il suo intento. Cfr. Romano il Melodo, *Can-*

per volere dell'imperatore, di dare cioè testimonianza scritta ai posteri sulla chiesa, che in precedenza aveva già detto essere mancante,⁹⁵ Procopio ribadisce l'aspetto imponente e la bellezza della chiesa, certo che i lettori e i visitatori avrebbero compreso il suo entusiasmo. Per realizzare quest'*unicum* del panorama architettonico civile, Giustiniano chiamò architetti da tutto il mondo, fra cui i più importanti Isidoro di Mileto e Antemio di Tralle, scelti grazie alla benevolenza di Dio che concesse all'imperatore di saper porsi accanto uomini degni di servirlo:

Ἀνθέμιος δὲ Τραλλιανός, ἐπὶ σοφία τῇ καλουμένη μηχανικῇ λογίωτατος, οὐ τῶν κατ'αὐτὸν μόνων ἀπάντων, ἀλλὰ καὶ τῶν αὐτοῦ προγεγενημένων πολλῶ, τῇ βασιλέως ὑπουργεῖ σπουδῇ, τοῖς τεκταινομένοις τὰ ἔργα ρυθμίζων, τῶν τε γενησομένων προδιασκευάζων ἰνδάλματα, καὶ μηχανοποιός σὺν αὐτῷ ἕτερος, Ἰσίδωρος ὄνομα, Μιλήσιος γένος, ἔμφρων τε ἄλλως καὶ πρέπων Ἰουστινιανῷ ὑπουργεῖν βασιλεῖ. (§ 24)⁹⁶

tici (a cura di R. Maisano, Torino 2002, II, 467, 471): i rivoltosi si erano ribellati contro Dio distruggendo le sue basiliche, ma in poco tempo la coppia imperiale Giustiniano e Teodora risonlevarono tutta la chiesa e ora la chiesa era ricostruita con tanti ornamenti da imitare il cielo e il trono divino.

⁹⁵ *Aed.* I 1. 18.

⁹⁶ "Antemio di Tralle, di gran lunga il più abile nella disciplina chiamata ingegneria, non solo fra tutti i contemporanei, ma anche fra i suoi predecessori, si mise al servizio dello zelo dell'imperatore, distribuendo i compiti ai costruttori, preparando innanzitutto i disegni della futura costruzione; c'era insieme con lui un altro ingegnere, Isidoro di nome, Milesio di origine, uomo intelligente e degno di servire l'imperatore Giustiniano". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Cfr. Agazia, *Storie* 5.6.3-5; 5.7.1-5; 5.8.1-4 per la biografia di Antemio di Tralle (vd. anche "Anthemios di Tralle" in EAA I, pp. 412-13; "Anthemios of Tralles" in ODB I p. 109 s.v.; in PLRE IIIa pp.88-9). In questo paragrafo sono numerosi i termini tecnici: τεχνίται ha il significato generico di "esperti, periti, artefici" qui reso con "architetti". Liddell-Scott-Jones commentano "artificer, craftman, opp. to γεωργός" (cfr. *OC* X, 6.6; *Arist.*, *Pol.* 126 b26) aggiungendo "a man who does or handles a thing by the rules of art, skilled workman" (*LSJ, Lexic.* vol. II, p. 1785; cfr. *Narratio de Sancta Sophia* § 7, p. 82,13 Preger). Cfr. Paolo Silenziario definisce Antemio con il termine πολυμήχανος con la radice μήχ- che allude sia alla sua abilità nel costruire che alla sua astuzia (Fobelli 2005) usato con il significato di "dai molti espedienti, ricco di artifici" anche in Omero per designare Odisseo (Cfr. Agazia, *Storie* 5.7.1-5; 5.8.3-5); la disciplina nella quale appare versato Antemio viene definita con i termini μηχανικὴ σοφία che propriamente indicano la "meccanica" e l' "ingegneria", (cfr. *Arist.*, *Metaph.* 107 a), "the science of mechanics" (*LSJ, Lexic.* vol. II, p. 1131) comprendente una serie di conoscenze teoriche distinte dalla pratica costruttiva del cantiere esercitata dall'architetto, il μηχανικός aveva una accurata formazione accademica e aveva completato il *cursus studiorum* divenendo capo-costruttore; τεκταινομένος è "artefice, creatore, costruttore" (cfr. *Plat.*, *Tim.* 28c); il termine μηχανοποιός implica l'aspetto eminentemente pratico e applicativo della "scienza delle costruzioni", incluse anche le funzioni del "progettista"; ἰνδάλμα ha il significato di "forma, apparenza" ma qui è reso con il significato più tecnico e concreto di "progetto, disegno" e Downey (1948, 115) spiega: "ἰνδάλματα e σκιαγραφία, in non- architectural usage, both may carry the connotation of two- dimensional or three- dimensional view, (...) there is nothing to prove that anything more complicated than a diagram or ground plant is meant", disegni progettuali che potevano consistere in vedute bidimensionali e tridimensionali; è la "benevolenza" di Dio a concedere a Giustiniano di sapersi porre accanto uomini adatti a servirne lo zelo, τιμή, che è anche "onore, stima, offerta, ricompensa", tuttavia è anche grazie al νοῦς ("senno, saggezza, mente" quest'ultima in quanto sede di avvedutezza) che è possibile la realizzazione della chiesa. Il termine è commentato da Liddell-Scott-Jones "worship, esteem, honour, dignity lordship, but referred to God compliments, offering" (*Lexic.* vol. II, p.1793-4, il corsivo è dell'autrice di questo articolo). Il paragrafo presenta periodi molto lunghi in conformità all'uso tardo antico del discorso retorico.

A 1.31 inizia la descrizione (ἔκφρασις⁹⁷) della chiesa all'interno e all'esterno che si protrarrà fino al paragrafo 66. La descrizione, inserita in un contesto di tipo celebrativo trova giustificazione nella sua pura e semplice esistenza proponendo immagini che contribuiscono a sottolineare i valori di cui il testo si fa portatore. Nel suo panegirico, Procopio, proponendo la descrizione, apparentemente solo architettonica e strutturale della chiesa di S. Sofia, prospetta all'ascoltatore dettagli che sottolineano il carattere cristiano dell'opera,⁹⁸ non facendo esplicitamente riferimento a significati allegorici intrinseci agli stessi.⁹⁹ Inoltre Procopio si inserisce perfettamente nella temperie culturale tardoantica poiché parla della chiesa che è dinanzi ai suoi occhi come di un θέαμα, di uno "spettacolo" che si erge sulla città e dinanzi alla cui bellezza gli spettatori si trovano in difficoltà, non sapendo

⁹⁷ Un uso abbastanza corrente riferisce il termine ἔκφρασις alla descrizione di opere d'arte individuando in esse un momento paradigmatico del rapporto fra arte figurativa ed arte della parola, i loro linguaggi e l'affermazione della supremazia dell'una sull'altra. Tuttavia questo non esaurisce il significato che gli antichi davano al termine, anche se le indicazioni da loro fornite non sono chiare. Il termine ἐκφράζειν comparve già nello Pseudo-Demetrio (270 a.C.; *De eloc.* 165), poi venne usato nella trattatistica ellenistica e penetrò nel mondo romano, ma fino a tale epoca si parlò di ἐνάργεια (capacità di far risaltare con vividezza ciò che si dice, in modo che chi ascolta possa vederlo con i propri occhi. Cfr. Quint., *Ist.* 6.2.29–32: l'autore evoca immagini nella mente dell'ascoltatore e così un passo efrastico, intensificazione di una scena, è importante nella narrazione e partecipa all'effetto persuasivo del testo), anche se questo termine non coincide con quello di ἔκφρασις, sarà di essa la qualità più apprezzata. La non chiara elaborazione concettuale è sottolineata dall'uso in Quintiliano di termini quali *descriptio* (Quint., *Rhet.* 8.3.63–9; cfr. *Rhetorica ad Herennium* 4.39.51), *demonstratio*, *evidentia*, *illustratio*, *rapraesentatio*. Questo concetto si fissa piuttosto lentamente e trova una sua definizione con la Seconda Sofistica (fine I secolo- II secolo d.C.) nella trattatistica retorica che la colloca fra i *Progymnasmata* di Teone (I sec. d.C. cfr. *Progymnasmata. Introduzione* (a cura di M. Papillon, Paris 1997), Ermogene (II sec. d.C.), Aftonio (IV sec. d.C., autore della famosa *Descrizione dell'Acropoli di Alessandria* sotto forma di una visita guidata), Nicolò di Mira (V sec. d.C.). L'ἔκφρασις, quindi, intesa come λόγος περιεγειατικός, cioè un discorso descrittivo che rende visibile ciò di cui si parla, ha per oggetto una gran varietà di temi, persone, azioni, luoghi, situazioni, tempi, e per virtù la chiarezza e l'ἐνάργεια; la λέξις (=stile) si deve adattare al tema. La descrizione, risultato della combinazione di queste componenti, è un oggetto a sé stante, un esercizio che si traduce in un discorso imperniato su una descrizione oggettiva del tema scelto. Ma non è detto che essa debba avere le caratteristiche del *progymnasma*, anche se si possono vedere gli esempi portati dai trattatisti nei quali queste si fondono con la narrazione (cfr. il combattimento notturno dei Plateesi assediati in Tuc., *Hist.* 3.20–3, portato come esempio da Ermogene, cfr. Gualandri 1994, 301) o che segnano una lunga pausa (Hom., *Il.* 18.478–608 in cui è presente la descrizione delle armi di Achille, esempio portato da Teone, cfr. Gualandri 1994, 301) o tocchi descrittivi (Hom., *Il.* 217–19 con la descrizione di Tersite; esempio presente in Ermogene e Teone). In età tardoantica il concetto può essere considerato l'elemento che guida l'attenzione su ciò di cui l'autore parla e l'elemento descrittivo pervade tutta la produzione letteraria non solo quella finalizzata alla celebrazione

⁹⁸ Cfr. Cameron 1985, 90: "One feature of the Buildings, however is its *Christian framework*. This is a work written with a certain purpose- to appeal to the imperial court- and it would be extraordinary if it did not make use of *imperial Christian ideology*". (Il corsivo è dell'autrice di questo articolo).

⁹⁹ L'interpretazione di significati metaforici interni all'opera sono stati interpretati e letti dai soli studiosi di architettura o storia dell'arte come E. Concina (2002, 62 ss).

come porsi. Infatti, mentre in età classica il componimento è caratterizzato da una immagine di organicità strutturale, in epoca tarda sono noti fenomeni come l'attenuarsi del disegno compositivo generale che porta in primo piano i particolari, la costruzione di elementi giustapposti più che amalgamati in *continuum*, l'infrangersi dell'insieme in unità, la tendenza episodica, cui si unisce la presenza di descrizioni, come aspetto di ripudio di schemi classici, un diverso modo di narrare. Le descrizioni sono testimonianze preziose, infatti esse - sia pur attraverso il filtro delle convenzioni letterarie - recepiscono le trasformazioni del mondo esterno, la cui immagine si fa più ricca di colori. L'insistenza sull'interpretazione del mondo esterno nella descrizione rivela un profondo desiderio di vedere e osservare. Spesso l'autore si pone dinanzi all'opera che descrive come di fronte ad uno spettacolo. Il paradigma del *θέαμα* consente a Procopio di apprezzare il *monstrum* artistico e architettonico che è la chiesa di Santa Sofia,¹⁰⁰ e di prefigurare un nuovo statuto della chiesa quale "meraviglia" del mondo in termini immanenti a quelli del miracolo: *θέαμα* la meraviglia, *θαῦμα* il miracolo.¹⁰¹ L'autore presenta, quindi, una meraviglia del mondo umano ma che è anche un miracolo divino e cristiano *τούτου κόρον οὐδεις τοῦ θεάματος ἔλαβε πώποτε, "di questo spettacolo nessuno ha mai avuto sazietà"* (§ 63).

Θέαμα τοίνυν ἡ ἐκκλησία κεκαλλιστευμένον γεγένηται, τοῖς μὲν ὄρωσιν ὑπερφύες, τοῖς δὲ ἀκούουσιν παντελῶς ἄπιστον. ἐπὶ γὰρ ἔς ὕψος οὐράνιον ὄσον, καὶ ὡσπερ τῶν ἄλλων οἰκοδομημάτων ἀποσαλεύουσα ἐπινένευκεν ὑπερκεκλιμένη τῇ ἄλλῃ πόλει, κοσμοῦσα μὲν αὐτήν, ὅτι αὐτῆς ἐστιν, ὠραιζομένη δὲ, ὅτι αὐτῆς οὐσα καὶ ἐπεμβαίνουσα τοσοῦτον ἀνέχει, ὥστε δὴ ἐνθένδε ἡ πόλις ἐκ περιπτῆς ἀποσκοπεῖται. (Proc., Aed. 1.1.27)¹⁰²

¹⁰⁰ Cfr. Aed. II 1,3 in cui Procopio esprime un giudizio negativo sulle Piramidi, che conosceva e che rientravano nel canone delle sette meraviglie del mondo definite *θέαματα* - vd. in RE Supplbd. X, lemma "Weltwunder", coll. 1020-30 (Łanowski).

¹⁰¹ Cfr. Dagron 1984, 41-2. Nella posteriore *Narratio de Sancta Sofia*, indagata da Dagron meraviglia e miracolo coopereranno nell'intero processo che procede dalla rivelazione angelica al senso ultimo della costruzione.

¹⁰² "La chiesa costituisce uno spettacolo di grandissima bellezza, straordinaria per chi la contempla, assolutamente incredibile per chi ne sente parlare. Infatti essa si erge fin quasi al cielo, e quasi ondeggiando svetta sugli altri edifici sovrastando tutta la città, adornandola, poiché appartiene a questa ma essendone abbellita, poiché, appartenendo a questa e svettando, si eleva tanto che dalla sua cima la città può essere guardata dall'alto". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Procopio usa l'aggettivo *ὑπερφύες* da tradursi come "straordinario" secondo il paradigma del "miracolo", "spettacolo" (Cfr. Aed. 1.1.33 *θαυμάσιον*, 60 *θαυμάζειν*, 61) che si ritroverà in § 29 con l'accezione prevalente di "straordinario, eccezionale" e che nelle *Guerre (Bell. VIII 31,19)* viene usato per definire il cavallo del re goto Totila che dà dimostrazione della propria bravura equestre nello spazio tra i due eserciti; con il termine tecnico *θέαμα* venivano indicate anche le "sette meraviglie" del mondo ovvero i sette "spettacoli", cfr. STRAB., *Geo. XIV 2,5* (652 C); Plut., *Mor. 983e (L'intelligenza degli animali)*; *Anonymus de incredibilibus 2*; pertanto, come afferma P. Cesaretti (2011, 57), "La Santa Sofia giustiniana appare così l'opera di un Dio taumaturgo e signore dei miracoli, il Dio che è il solo *ποιὸν θαυμάσια* del *Salmo 71* (72), 18 e di altre occorrenze vetero- e neotestamentarie. Miracolo essa stessa, realizzata attraverso un intervento che non è umano (...)" Cfr.

Ταῦτα δὲ πάντα ἐς ἀλλήλα τε παρὰ δόξαν ἐν μετασίῳ ἐναρμοσθέντα, ἐκ τε ἀλλήλων ἠωρημένα καὶ μόνως ἐναπεριδόμενα τοῖς ἀγχιστα οὔσι, μίαν μὲν ἀρμονίαν ἐκπρεπεστάτην τοῦ ἔργου ποιοῦνται, οὐ παρεχόνται δὲ τοῖς θεαμένοις αὐτὸν τινὶ ἐμφιλοχωρεῖν ἐπὶ πολὺ τὴν ὄψιν, ἀλλὰ μεθέλκει τὸν ὀφθαλμὸν ἕκαστον, καὶ μεταβιβάζει ῥᾶστα ἐφ' ἑαυτό. Ἀγχίστροφός τε ἡ θεὰς μεταβολὴ ἐς αἰεὶ γίγνεται, ἀπολέξασθαι τοῦ ἐσορῶντος οὐδαμῆ ἔχοντος ὃ τί ἂν ποτε ἀγασθεῖη μᾶλλον τῶν ἄλλων ἀπάντων. Ἀλλὰ καὶ ὡς ἀποσκαποῦντες πανταχόσε τὸν νοῦν, τὰς τε ὄφρυς ἐπὶ πᾶσι συννευκότες, οὐχ οἰοί τε εἰ ξυνεῖναι τῆς τέχνης, ἀλλ' ἀπαλλάσσονται αἰεὶ ἐνθένδε καταπεληγμένοι τῆ ἐς τὴν ὄψιν ἀμηχανία (...). (Proc., *Aed.* 1.1.47–9)¹⁰³

Tra le forze che contribuiscono ad accrescere questo fenomeno e a determinare il carattere delle descrizioni e la scelta delle immagini, se ne può cogliere una valida soprattutto in ambito cristiano: la tensione della narrazione, che rappresenta visivamente ciò che non ha realtà materiale e raffigura l'immaterialità del divino, mentre il simbolismo della luce suggerisce immagini di grande efficacia e spiega la frequente presenza di lampade e lucerne.¹⁰⁴

Ὅσπηκα δὲ τις ἐξόρμενος ἐς αὐτὸ ἴοι, ξυνήισι μὲν εὐθύς ὡς οὐκ ἀνθρωπεία δυνάμει ἡ τέχνη, ἀλλὰ θεοῦ ῥόπη τὸ ἔργον τοῦτο ἀποτετῶνεται· ὁ νοῦς δὲ οἱ πρὸς τὸν θεὸν ἐπαίρομενος ἀεροβατεῖ, οὐ μακρὰν που ἠγούμενος αὐτὸν εἶναι, ἀλλ' ἐμφιλοχωρεῖν μάλιστα οἷς αὐτὸς εἴλετο. Καὶ τοῦτο οὐ τὴν πρώτην μόνον ἰδόντι ξυμβαίνει, ἀλλὰ διηνεκὲς ἐκάστω ταῦτο τοῦτο δοκεῖ, ὡσπερ ἐνταῦθα τῆς ὄψεως αἰεὶ ἀρχομένης. Τοῦτου κόρον οὐδεὶς τοῦ θεάματος ἔλαβε πώποτε, ἀλλὰ παρόντες μὲν τῷ ἱερῷ ἀνθρώποι τοῖς ὀρωμένοις γεγῆθασιν, ἀπίοντες δὲ τοῖς ὑπὲρ αὐτοῦ διαλόγοις ἀποσεμνύνονται. (Proc., *Aed.* 1.1.61–3)¹⁰⁵

Aed. 1.1.66–7 “Poco fa era opera divina, ora è frutto di volizione e determinazione umana” (ID., p. 58). Cfr. Ps. Dem., *Or.* 25,16 πᾶς ἐστὶ νόμος εὐρημα μὲν καὶ δῶρον θεῶν, δόγμα δ' ἀνθρώπων φρονίμων che, definendo così la legge, sembra riprendere quanto dice Procopio della chiesa di Santa Sofia.

¹⁰³ “Tutti questi dettagli, messi insieme in alto incredibilmente, sospesi gli uni con gli altri e sostenuti soltanto alle parti molto vicine, producono un'armonia unica e straordinaria dell'opera, e non permettono agli osservatori di soffermare troppo la vista su un punto solo, ma ciascuno attira l'occhio, e lo attrae molto facilmente a sé. La direzione degli occhi si cambia continuamente, poiché lo spettatore non sa selezionare in nessun luogo quale dettaglio voglia mai ammirare più di tutti gli altri. Ma sebbene girino dovunque la loro attenzione, aggrottando le sopracciglia verso tutti i dettagli, gli spettatori non sono capaci di capire la tecnica, ma sempre si allontanano da qui sbigottiti dall'incapacità di capire la visione. (...)”. La traduzione è dell'autrice di questo articolo. L'espressione ἀγχίστροφός τε ἡ θεὰς μεταβολὴ può rapportarsi alla τῆς ὄψεως αἰεὶ ἀρχομένη del § 62, ma qui è riferita ad elementi architettonici, lì alla decorazione musiva, anche se entrambe offrono la percezione dell'effetto dell'opera sull'osservatore. Questi paragrafi costituiscono una pausa nello svolgimento simile a quella proposta a §§ 12–16.

¹⁰⁴ Cfr. Proc., *Aed.* 1.1.29–30.

¹⁰⁵ “Quando qualcuno entra in questa chiesa per pregare, capisce subito che non è per la capacità o l'abilità dell'uomo, ma per influenza di Dio, che quest'opera è stata magnificamente lavorata: la sua mente, sollevandosi verso Dio, si innalza in alto, credendo che Egli non è lontano, ma che si trattiene volentieri soprattutto in questi luoghi che Egli stesso ha scelto. Di questo spettacolo nessuno ha mai avuto sazietà, anzi quando sono presenti nella chiesa gli uomini si allietano di ciò che vedono, e quando se ne allontanano traggono piacere dal parlare di essa”. La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Cfr. *Aed.* 1.1.5 e 22. In questo passo Procopio ha fuso citazioni e reminiscenze neotestamentarie, quali *Atti degli Apostoli* 17,27 (discorso di S. Paolo all'Aeropago) o *Lettera ai Colossesi* 1,19 con le molteplici occorrenze veterotestamentarie in merito al divino “abitare” nel suo “popolo eletto”, nel suo “tabernacolo”, “nella sua terra”. Il verbo ἀεροβατεῖω, di

(...) Χρυσῶ μὲν ἀκιβδήλω καταλήλειπται ἡ ὄραφῃ πᾶσα, κεραννῦσα τὸν κόμπον τῷ κάλλει, νικᾷ μέντοι ἡ ἐκ τῶν λίτων αὐγὴ ἀνταστράπτουσα τῷ χρυσῶ. (Proc., *Aed.* 1.1.54)¹⁰⁶

La rappresentazione di entità spirituali attraverso personificazioni, che hanno alle spalle modelli classici, è variamente resa. Si può, infatti, realizzare sia riducendo l'immateriale a materiale, e quindi trasformando entità spirituali in persone o cose dall'aspetto concreto, sia meditando sulla realtà materiale per vederne i significati che la trascendono. Diversi sono i modi in cui si esprimono i procedimenti di allegorizzazioni. Il primo metodo, un tipo di discorso allegorico, proprio per la necessità di rendere perspicui i concetti che si esprimono attraverso le immagini, si caratterizza per una grande capacità descrittiva e per una notevole precisione e ricchezza di particolari. E queste possono tendere allo stereotipo, come quando si vuole cogliere nella realtà un valore esemplare, ma l'accumulo di particolari finisce col ricondurre al generico. Il secondo metodo è comprensibile alla luce di quanto ritiene Basilio (*Hexaem.* 1.7.3). Il mondo è un'opera d'arte offerta alla conoscenza di tutti e spesso contemplare lo *divinae specimen operationis* (Ambrogio) significa contemplare il Creatore. La riflessione sulle cose conduce a Lui, perché consente di scorgere, dietro alla materia, aspetti simbolici e perché la contemplazione della bellezza si fa preghiera di lode. Procopio, ponendo una particolare cura nel sottolineare l'uso di materiali e nel descrivere minuziosamente la struttura della chiesa, opera voluta dall'imperatore in quanto sovrano scelto da Dio, sembra fondere entrambi i metodi di resa delle entità sovranaturali: la precisione nei particolari per esprimere determinati concetti e la conoscenza di Dio attraverso la conoscenza del mondo.

Συνήρμοσε δὲ αὐτοῦς οὐ τίτανος, ἦνπερ ἄβρεστον ὀνομάζουσιν, οὐκ ἄσφαλτος, ἡ Σεμράμιδος ἐν Βαβυλῶνι φιλοτιμία, οὐκ ἄλλο τοιοῦτον οὐδέν, ἀλλὰ μόλιβδος ἐς τέλμα χυθείς, καὶ μεταξὺ

illustre ascendenza aristofanea (Aristoph., *Nub.* 225) – come ricorda A. Cameron (1985, 35) –, si riferisce alla mente che "vaga per l'aere". Esso è rifunzionalizzato al contesto cristiano, perdendo la chiave comica che aveva in Aristofane che lo aveva messo in bocca a Socrate entrante in scena; in tal modo innalza il tono stilistico del passo e ricorda un passo degli *Anecdota* (13,11) contro Giustiniano in uno dei passi che lo colpiscono con più ironia. Cfr. anche Proc., *Bell.* I 25,8 (le vane aspettative di Giovanni il Cappadoco) e Proc., *Anec.* 20,22 (alterigia del *quaestor* Costantino). Il tema della "contemplazione insaziabile" è presente anche nella *Descrizione della chiesa di S. Sofia* di Paolo Silenziario (vv. 296–9). Cfr. Proc., *Bell.* VII 1,6 (elogio di Belisario dopo la conquista di Ravenna, descrivendo l'ammirazione di cui gode presso i Costantinopolitani) e Proc., *Anec.* 11,3 (insaziabilità di Giustiniano per le altrui ricchezze e l'omicidio). Si veda Cameron 1985, 35 et al.

¹⁰⁶ "L'intero soffitto, che aggiunge gloria alla bellezza, è rivestito di oro puro; trionfa certamente la luce riflessa delle pietre che risponde con lampi d'oro". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. In questo passo è presente una grande attenzione alla luce riflessa dei marmi, che potrebbe definirsi un *Leitmotiv* di Procopio: qui i marmi si impongono rispetto all'oro, altrove rispetto alla luce riflessa (I 4,5 SS. Sergio e Bacco; I 4,25 S. Acacio; I 6,6 Arcadiane).

πανταχόσε χωρήσας, τῶν τε λίτων τῆ ἁρμονία ἐντετηκῶς καὶ συνδέων ἀλλήλοισ αὐτοῦς. (Proc., *Aed.* 1.1.53)¹⁰⁷

Τίς δ' ἂν τῶν ὑπερέων τῆς γυναικωνίτιδος ἐρμηνεύς γένοιτο, ἢ τὰς τε παμπλητεῖς διηγοῖτο στοᾶς καὶ τὰς περιστύλους αὐλάς, αἷς ὁ νῶς περιβέβληται; τίς δὲ τῶν τε κίωνων καὶ λίτων διαριθμησαίτο τὴν εὐπέπρειαν, οἷς τὸ ἱερὸν κεκαλώπισται; λειμῶνι τις ἂν ἐντετυχηκέναι δόξειεν ὠραίῳ τὸ ἄθος. Θαυμάσειε γὰρ ἂν εἰκότως τῶν μὲν τὸ ἄλουργόν, τῶν δὲ τὸ χλοάζον, καὶ οἷς τὸ φοινικοῦν ἐπανθεῖ καὶ ὦν τὸ λευκὸν ἀπαστράπτει, ἔτι μέντοι καὶ οὗς ταῖς παντιωτάταις ἐποικίλλει χροιαῖς ὡσπερ τίς ζωγράφος ἡ φύσις. (Proc., *Aed.* 1.1.58–60)¹⁰⁸

Οικοδομία τις ἐκ γῆς ἀνέχει, οὐκ ἐπ' εὐθείας πεποιημένη, ἀλλ' ἐκ τῶν πλαγίων ὑπεσταλμένη κατὰ βραχῦ, καὶ κατὰ τὰ μέσα ὑποχωροῦσα, ἐπὶ σχήμα τε κατὰ ἥμισυ τὸ στραγγύλον ἰοῦσα, ὅπερ οἱ περὶ τὰ τοιαῦτα σοφοὶ ἡμικύλινδρον ὀνομάζουσιν, ἐς ὕψος ἀπότομον ἐπανέστηκεν. Ἡ δὲ τοῦ ἔργου τούτου ὑπερβολὴ ἐς σφαιράς τεταρτημόριον ἀποκέκριται, ὑπερθὲν τε μνησιοδῆς τι αὐτῆ ἕτερον τοῖς προσεχέσι τῆς οἰκοδομίας ἐπῆρται, τῆ μὲν εὐπρεπείᾳ θαυμάσιον, τῷ δὲ σφαλερῷ τῆς συνθέσεως δοκοῦντι εἶναι φοβερόν ὅλως. Δοκεῖ γάρ πη οὐκ ἐν βεβαίῳ ἐπιωρῆσθαι, ἀλλ' ἐπικινδύνως τοῖς ἐνθάδε οὖσι μετεωρίζεσθαι. Καίτοι διαφερόντως ἐν τῷ βεβαίῳ τῆς ἀσφαλείας ἐστήρικται. Τούτων δὲ δι' ἑφ' ἑκάτερα κίονες ἐπ' ἐδάφους εἰσίν, οὐδὲ αὐτοὶ κατ' εὐθὺ ἐστώτες, ἀλλ' εἶσω κατὰ σχῆμα τὸ ἡμικυκλον ὡσπερ ἐν χωρῷ ἀλλήλοισ ὑπεξιστάμενοι, καὶ αὐτῶν ὑπεράνωθεν οἰκοδομῆμα μνησιοδῆς ἀποκρέματα. Τοῦ δὲ δι' ἑφ' ἑφ' ἑφ' ἑφ' ἀντικρῶ τὰς εἰσόδους ἔχων ἐγγήγερται τοῖχος, καὶ αὐτοῦ ἑκατέρωθεν οἷ τε κίονες καὶ τὰ αὐτῶν ὑπερθὲν ὁμοιότατα τοῖς δεδηλωμένοις ἐν ἡμικύκλῳ ἐστήκασιν. Κατὰ δὲ τὰ τοῦ νεῦ μέσα λόφοι χειροποίητοι ἐπανεστήκασιν τέσσαρες, οὐς καλοῦσι πεσοῦς, δύο μὲν πρὸς βορρᾶν, δύο δὲ πρὸς ἄνεμον νότον, ἀντίοι τε καὶ ἴσοι ἀλλήλοισ, κίονες ἐν μέσῳ ἑκάτεροι κατὰ τέσσαρας μάλιστα ἔχοντες. Πεποίηνται δὲ οἱ λόφοι λίτοις εὐμεγέθεσι σύνθετοι, λογάδην μὲν συνειλεγμένοις, ἐς ἀλλήλοισ δὲ πρὸς τῶν λιτολόγων ἐπισταμένως ἐναρμοσθεῖσιν, ἐς ὕψος μέγα. Εἰκάσαις ἂν αὐτοῦς εἶναι σκοπέλους ὁρῶν ἀποτόμους. Ἐπὶ τούτοις δὲ ἀνίδες τέσσαρες ἐν τετραπλευρῷ ἀνέχουσι. Καὶ αὐτῶν τὰ μὲν ἄκρα ζύνδυο ζυνίοντα εἰς ἀλλήλα ἐν τῇ ὑπερβολῇ ἠρήρησαι τῶν λόφων τούτων, τὰ δὲ δι' ἄλλα ἐπηρμένα εἰς ἀπέραντον ὕψος ἠώρηται. Τῶν δὲ ἀνίδων αἱ μὲν δύο κατὰ κενὸν τοῦ ἀέρος ἐπανεστήκασιν πρὸς ἀνίσχοντά τε καὶ δύνοντά που τὸν ἥλιον, αἱ δὲ λειπόμενα οἰκοδομῆσαν τέ τινα καὶ κίονας μικροῦς κομιδῆ ἔνευθεν ἔχουσι. Ὑπερθὲν δὲ αὐτῶν κυκλωτερῆς οἰκοδομῆσαν ἐν στραγγύλῳ ἐπῆρται. ἔθεν αἰετὶ διαγελᾶ πρῶτον ἡ ἡμέρα.

¹⁰⁷ "Li (=λίτοι, "mattoni") unì insieme non la calce che chiamano "asbestus", non il bitume, orgoglio di Semiramide a Babilonia, né nessun altro materiale del genere, ma il piombo colato negli interstizi, che si è diffuso in ogni spazio intermedio, si è indurito nelle giunture delle pietre, legandoli gli uni agli altri". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Procopio prende le distanze dal termine ἄσβεστος che gli sembra nuovo rispetto al termine τίτανος, usando una perifrasi (cfr. *Bell.* VI 27,20). La regina di Babilonia è menzionata negativamente in *Anec.* 1,9 come paradigma di dissolutezza; il rapporto tra Semiramide e il bitume sembra derivare dalla *aristia* che si legge in Diodoro Siculo (II 11–14) ma si veda anche Strabone (*Geografia* XVI 1,15).

¹⁰⁸ "Ma chi potrebbe descrivere le gallerie del settore femminile, o enumerare i molti porticati e le navate laterali con colonne, dai quali la chiesa è circondata? Chi potrebbe raccontare la bellezza delle colonne e delle pietre, con le quali la chiesa è adornata? A qualcuno potrebbe sembrare di essersi imbattuto in un prato in piena primavera con il suo fiore. Infatti egli potrebbe certamente meravigliarsi del porpora di alcuni, del verde di altri, di quelli su cui appare il rosso e di quelli su cui brilla il bianco, e ancora naturalmente di quelli che la natura, come un pittore, rende variegati con i suoi più contrastanti colori". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Il passo suggerisce che la cromia dei marmi è intesa come brillantezza di colori e che la Natura dipinge i marmi come il pittore dipinge la sua pittura e i rivestimenti marmorei di Santa Sofia sono intesi non come un artificio, ma come un'opera della natura (*Natura omnium artifex*, Plinio, *Hist.* II 1,3). Cfr. Libanio, *Prog.* XII 24,1 (=p. 527,8–10 Förster) e Nicolao Retore, *Prog.* 12,7 (=p. 406, 26–8 Walz).

Ἵπεραίρει γάρ, οἶμαι, τὴν γῆν ζύμπασαν, καὶ διελείπει τὸ οἰκοδόμημα κατὰ βραχύ, ἐξεπίτηδες παρεμμένον τοσοῦτον, ὅσον τοὺς χώρους, οὐ δὴ τὸ διηρημένον τῆς οἰκοδομίας συμβαίνει εἶναι, φεγγους διαρκῶς ἀγωγὸς εἶναι. Τῶν δὲ ἀψίδων τῆς συμπλοκῆς ἐν τετραγώνῳ ἐξεργασμένης, ἐς τρίγωνα τέσσαρα μεταξὺ τὸ ἔργον ἀποτετέλεσται. Καὶ ἡ μὲν τριγώνου ἐκάστη κρητὶς πεπεισμένη τῇ ἐς ἀλλήλας τῶν ἀψίδων ἐνέρσει ὀξείαν ποιεῖται τὴν κάτω γωνίαν, συναναβαίνουσα δὲ τὸ λοιπὸν εὐρυνόμενη τῇ μεταξὺ χώρα ἐς τὸ κυκλοτερές τελευτᾷ, ὃ ταύτῃ ἀνέχει, γωνίας τε τὰς λειπομένους ἐνθαῦτα ποιεῖται. Τοῦτου δὲ τοῦ κυκλοτεροῦς παμμεγέθους ἐπανεστηκίαι τις σφαιροειδῆς θόλος ποιεῖται αὐτὸ διαφερόντως εὐπρόσωπον. (Proc., Aed. 1.1. 32–45)¹⁰⁹

(...) ὥνπερ τὰς μὲν ἄλλας ἀπάσας ἐμοὶ εἰδέναι τε ἄπορον καὶ λόγῳ φράσαι ἀμήχανον, μία δὲ μοι μόνον ἔν γε τῷ παρόντι γεγράφεται ἢ δύνατ' ἄν τις σύμπασαν τοῦ ἔργου τεκμηριώσαι τὴν δύναμιν. Ἔχει γὰρ ὧδε. Οἱ λόφοι, ὥνπερ ἐπεμνήσθην ἄρτίως, οὐ κατὰ ταῦτα ταῖς ἄλλαις οἰκοδομίαις πεποιήνται, ἀλλὰ τρόπῳ τοιῷδε. Λίτων ἐπιβολὴ ἐν τετραγώνῳ διαπεπὸνῃται, σκληρῶν μὲν φύσιν ἐργασίαν δὲ λειών, ἐντομῆν δὲ, εἰ μὲν τὰ προύχοντα ποιείσθαι τῶν τοῦ λόφου πλευρῶν μέλλοιεν, ἐγγωνίων, εἰ δὲ τὴν μεταξὺ κεκλήρωνται χώραν, ἐν τετραπλεύρῳ γεγεννημένων. (Proc., Aed. 1.1.50–2)¹¹⁰

¹⁰⁹ “Una costruzione si eleva in alto dalla terra, non prolungata in linea diritta, ma curvandosi a poco a poco ai fianchi, e ritirandosi nel mezzo, creando la forma di un semicerchio, che gli esperti di queste materie chiamano ‘mezzo-cilindro’ e si innalza ad un’altezza incredibile. La parte superiore di questa struttura finisce, separandosi, nella quarta parte di una sfera; sopra questa, sulle parti delimitanti l’edificio, si erge un’altra struttura in forma di mezzaluna, meravigliosa per la sua bellezza, ma a causa dell’apparente insicurezza della sua costruzione veramente impressionante. Infatti sembra in certo qual modo fluttuare su una base, ed essere sollevata in alto pericolosamente per coloro che sono all’interno. A dire il vero essa è appoggiata egregiamente in sicurezza su una base ferma. Da un lato vi sono colonne fissate al pavimento: queste non si innalzano in linea retta, ma verso l’interno a forma di semicerchio, confondendosi le une con le altre come in una danza corale, e sopra di esse è sospesa è sospesa una struttura a forma di mezzaluna. Sul lato opposto a quello orientale, si alza un muro dove sono gli ingressi, e ai due lati di questo sorgono in un semicerchio le colonne e la struttura sopra di esse, che sono molto simili a quelle già descritte. Al centro della chiesa sorgono quattro sporgenze artificiali che chiamano ‘pilastri’, due a nord e due a sud, opposte e uguali le une le altre, avendo ciascuna coppia al centro solo quattro colonne. Le sporgenze sono composte di pietre di considerevole grandezza unite insieme, accuratamente scelte, abilmente alloggiate le une con le altre dai muratori, ad altezza elevata. Sembrerebbero essere pezzi di roccia tagliati dalle montagne. Da queste, sorgono quattro arcate disposte in un quadrato, le cui estremità, andando a due a due, sono saldate insieme sulla cima di queste sporgenze; le altre parti invece sorgono elevandosi a un’infinita altezza. E mentre due degli archi quelli a oriente e quelli a occidente s’innalzano nell’aria vuota, quelli restanti hanno esattamente sotto di essi una costruzione e piccole colonne. Sopra di questi si trova una struttura circolare di forma cilindrica; attraverso cui la prima luce del giorno sempre sorride. Infatti essa domina, credo, su tutta la terra; la struttura è interrotta per brevi tratti, essendo stato lasciato intenzionalmente tanto spazio, da creare, laddove l’edificio presenta una fenditura, sufficienti canali di luce. Poiché gli archi sono stati costruiti sì da formare un quadrato, la struttura produce nel mezzo quattro triangoli. La base di ciascun triangolo, ristretta nell’intrecciarsi degli archi gli uni con gli altri, rende acuto l’angolo più basso; risalendo su e ampliandosi nella facciata intermedia, finisce nel segmento di un cerchio, che esso perciò sostiene, e forma i rimanenti angoli in quel punto. Eretta sopra questo cerchio l’enorme cupola sferica rende l’opera straordinariamente bella”. La traduzione è dell’autrice di questo articolo. Il termine *γωνία* è un vocabolo tecnico usato nella *Geometria* di Euclide per indicare l’angolo di una figura piana o solida, mentre nel linguaggio comune significava qualsiasi tipo di angolo interno o esterno, una giunzione tra parti diverse, le quattro sezioni del compasso, uno spazio chiuso (Downey 1946, 29). Il tema dell’oscillazione e della fluttuazione (*ἐπιωρήσθαι*) è affiancato da quello della stabilità e della saldezza, che ritorna al § 34 (*μετεωρίζεσθαι*) e al § 35 (*ἀποκρέμαται*) che ne costituiscono la *klimax* con riferimento alla cupola dorata per poi proseguire ai §§ 50 e 69–78.

¹¹⁰ “(...) è per me difficile comprendere tutti i meccanismi ed è impossibile spiegare a parole; per il presente ricorderò solo uno di essi, dal quale si può riconoscere tutta la solidità dell’opera. Esso è questo. I pilastri, che ho menzionato poco fa, non sono costruiti allo stesso modo delle altre

Στοιὰ τέ εἰσιν ἑκατέρωθι δύο, οἰκοδομία μὲν τοῦ νεῶ οὐδεμιᾷ διειργόμεναι, ἀλλὰ καὶ μείζον αὐτοῦ ποιούσαι τοῦ εὗρους τὸ μέτρον, καὶ τῷ μήκει ἐς τὸ πέρασ συνεξινούμεναι, τὸ δὲ γε ὕψος [καὶ] καταδέεσθαι. Καὶ αὐταῖς δὲ ἡ τε ὀροφὴ θόλος καὶ ὁ χρυσὸς ἐγκαλλώπισμα. Ταῦταιν δὲ ταῖν στοαῖν ἀτέρα μὲν τοὺς ἀνδρας εὐχομένους διακεκλήρωται, γυναιξὶ δὲ ταῦτὸ ποιουμένης ἢ ἄλλη ἀνεῖται. Παραλλάξ δὲ οὐδὲν ἔχουσιν, οὐδὲ διαφερέρουσι δῆπου ἀλλήλαιν, ἀλλὰ καὶ τὸ ἴσον αὐταῖν τῷ ἱερῷ ἐς κάλλος διήκει καὶ ὠραΐζει τὸ ἐμπερές. (Proc., *Aed.* 1.1.55–7)¹¹¹

Τῶν ἀψίδων, ὧνπερ ἐπεμνήσθην ἀρτίως, (λώρους δὲ αὐτὰς οἱ μηχανοποιοὶ ἐπικαλοῦσι) μία τις, ἢ πρὸς ἀνίσχοντα ἡλιὸν ἐστίν, ἐπανεστῆκει μὲν ἑκατέρωθεν ἡδη, οὕτω δὲ ὅλη κατὰ τὸ μέσον συνετετέλεστο, ἀλλ' ἔμενεν ἔτι. Οἱ δὲ πεσσοί, ὧν δὴ ὑπερθεν ἡ οἰκοδομία ἐγίγετο, τῶν ἐγκειμένων σφίσιν οὐκ ἐνεγκόντες τὸ μέγεθος, ἀμηγέτη ἑξαπναιῶς ἀπορρηγνύμενοι, οὐκ ἐς μακρὰν διαλυθεσομένοις ἐώκεσαν. (Proc., *Aed.* 1.1.68–9)¹¹²

E a tale conoscenza del mondo si giunge attraverso l'esplorazione della realtà, che è esplorazione delle possibilità del linguaggio. Il risultato di questa osservazione del mondo rimanda ad un atteggiamento fortemente intellettualistico¹¹³ nel quale sono rintracciabili i modelli fondamentali della formazione dell'autore. Infatti l'uso delle fonti, delle citazioni letterarie, che sembrano a prima vista puramente "erudite", risponde molto spesso ad una logica che individua la struttura delle opere di Procopio.¹¹⁴ I riferimenti a Omero¹¹⁵ e al Senofonte della *Ciropedia*¹¹⁶ o il richiamo sistematico alla serie di *exempla virtutis*, propri della tradizione romana antica, costituiscono il legame che Procopio ha con i modelli della sua formazione.

Anche nell'attenzione al dettaglio e nella ricchezza dei colori, si rivela l'impronta della istruzione che abitua all'uso di determinate parole "che sono come i colori per il pittore"¹¹⁷: descrivere, quindi, significa mostrare il

costruzioni, ma in questa maniera. Le file di mattoni sono poste in un quadrato: i mattoni duri di natura, ma lisci di lavorazione, erano tagliati, se erano destinati a formare gli spigoli dei lati del pilastro, ma se cambiavano per essere assegnati allo spazio in mezzo agli angoli, erano tagliati a rettangolo". La traduzione è dell'autrice di questo articolo.

¹¹¹ "Ci sono due porticati nell'una e nell'altra parte, non separati in nessun modo dalla struttura della chiesa, ma che creano anche una maggior misura della sua larghezza, e che si estendono fino alla fine per la sua intera lunghezza, mentre in altezza sono inferiori. Hanno anche essi il tetto a cupola e le decorazioni d'oro. Uno di questi due porticati è stato assegnato agli uomini che pregano, l'altro è riservato alle donne che svolgono la medesima attività. Ma non hanno niente di diverso, né certamente sono differenti gli uni dagli altri in nessun modo, ma equamente servono alla bellezza della chiesa e similmente l'adornano". La traduzione è dell'autrice di questo articolo.

¹¹² "Uno degli archi che ho menzionato poco fa, (gli architetti li chiamano 'loroi') che si trova a oriente, era già stato innalzato dall'uno e dall'altro lato, ma non era stato ancora tutto completato al centro, e aspettava ancora. I pilastri, sui quali la struttura era stata eretta, non sopportando il peso che gravava su di essi, da un momento all'altro spezzatisi, parevano sul punto di crollare presto". La traduzione è dell'autrice di questo articolo.

¹¹³ Cfr. Gualandri 1994, 339.

¹¹⁴ Cfr. Maisano 1995, 36.

¹¹⁵ Ad esempio in Proc., *Aed.* I, 1.15.

¹¹⁶ Cfr. Proc., *Aed.* I, 1.13. Cfr. *Lexicon Suidae* (X 47 = III p. 494,30 Adler).

¹¹⁷ La similitudine è di I. Gualandri (1994, 340).

possesso di un lessico duttile e vario. Talvolta nella frase il termine spicca ancora di più, e di qui si spiega la tendenza tipica dell'età tardoantica, che ama gli elenchi eruditi soprattutto nomi geografici, materiali preziosi, personaggi storici e simili, che diventa un pretesto per ostentare conoscenza di vocaboli tecnici, subordinandoli totalmente al lessico. Inoltre, l'uso di un linguaggio erudito nasconde spesso l'intenzionalità dell'opera e, quindi, la sua perspicua attribuzione ad un determinato genere letterario sebbene in essa vi siano elementi che ne sottolineano un aspetto preciso, come nel caso dell'elemento ecfrastrico non unico, ma indubbiamente presente, nella descrizione di Procopio della chiesa.

La chiesa è caratterizzata dalla struttura della cupola, concepita in modo da permettere l'apertura di quaranta finestre che inondano di luce l'interno, e essa appare sospesa sulla navata centrale.

Δοκεῖ δὲ οὐκ ἐπὶ στερρᾶς τῆς οἰκοδομίας [διὰ τὸ παραμένον τῆς οἰκοδομίας] ἔσταναι ἀλλὰ τῆ σφαῖρα τῆ χρυσοῦ ἀπὸ τοῦ οὐρανοῦ ἐξημμένη καλύπτειν τὸν χώρον. (Proc., *Aed.* 1.46)¹¹⁸

Lo spazio uranico si espande, digradando nelle semi-cupole insieme con l'armonia delle proporzioni, la suprema Divina Armonia, la stessa cui il Grande Costantino aveva dedicato l'ottagono d'Oro annesso al palazzo imperiale di Antiochia. La potenza e la funzione delle strutture erano annullate dagli effetti della luce sugli intagli della decorazione architettonica, sui capitelli dalle forme innovative, sugli intrecci di foglie d'acanto, sui marmi delle colonne e sui rivestimenti fino ad essere riflessa dalle superfici equoree della pavimentazione. "Luce splendida fulgebis"¹¹⁹, luce che irraderà verso le parti del mondo: la luce della divina Sapienza, della Haghia Sophia,¹²⁰ che illumina le menti dell'imperatore e del patriarca, i poteri che si incontrano in uno spazio cerimoniale e simbolico, teofanico e epifanico, metafora architettonica del rapporto fra la divinità e l'impero universale.¹²¹

¹¹⁸ "Ma non sembra elevarsi su una costruzione solida [a causa della debolezza della costruzione] ma coprire lo spazio con la sua cupola dorata sospesa dal cielo". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. In questo passo è evidente la metafora, che sottolinea il carattere come aereo della cupola (posta a ben 65 m di altezza); il termine οἰκοδομία indica l'"edificio", la "costruzione" (con questo significato, cfr. Plat., *Leg.* 758 c, 759 a, 804 c); il termine σφαῖρα, invece, è propriamente "palla, sfera, globo", qui è usato in senso tecnico di "cupola" in quanto ha forma sferica nella parte superiore sebbene sotto sia cava poiché poggiante sui pilastri laterali della costruzione. Il termine è reso da Liddell-Scott-Jones: "ball, any globe, sphere" (*Lexic.* vol. II, p. 1738).

¹¹⁹ TOBIA, 13.18.

¹²⁰ Per un approfondimento sulla bellezza della luce che sostituisce quella della forma e dei suoi riflessi in Procopio di Cesarea e in Paolo Silenziario: Cfr. Hangstrom 1958; Roberts 1985, 73-6.

¹²¹ L'interpretazione dello spazio basilicale secondo una metafora architettonica è di E. Concina (2002, 62).

Τῷ τε γὰρ ὄγκῳ κεκόμμευται καὶ τῇ ἀρμονίᾳ τοῦ μέτρου, οὔτε τι ὑπεράγαν οὔτε τι ἐνδεῶς ἔχουσα, ἐπεὶ καὶ τοῦ ξυνηθισμένου κομπωδεστέρα καὶ τοῦ ἀμέτρου κοσμιωτέρα ἐπιεικῶς ἐστί, φωτὶ δὲ καὶ ἡλίῳ μαρμαρυγαῖς ὑπερφῶς πλήτει. Φαίης ἄν οὐκ ἔξωθεν καταλάμπεσθαι ἡλίῳ τὸν χώρον, ἀλλὰ τὴν αἴγλην ἐν αὐτῷ φύεσθαι, τοσαύτη τις φωτὸς περιουσία ἐς τοῦτο δὴ τὸ ἱερὸν περιέχεται. (Proc., *Aed.* 1.29–30)¹²²

L'intento dell'autore di lodare l'imperatore è nascosto dietro la citazione di dettagli che egli offre al lettore, il quale, da solo, deve rendersi conto dell'importanza di Giustiniano nella riedificazione della chiesa: non è possibile enumerare precisamente gli oggetti preziosi presenti nella chiesa¹²³ e allora nomina solo quelli dell'altare (§ 65 ὁ γὰρ τοῦ ἱεροῦ τὰ μάλιστα χώρος ἀβέβηλος καὶ μόνοις ἱερεῦσι βατός, ὄνπερ καλοῦσι θυσιαστήριον, λιτρῶν ἀργύρου μυριάδας ἐπιφέρεται τέτταρας¹²⁴) ; con un altro esempio, poi, dimostra che non solo con il denaro, speso in materiali preziosi, l'imperatore edificò la chiesa (chiamata dagli uomini "Grande" § 66 Τὰ μὲν οὖν τῆς Κωσταντινουπόλεως ἐκκλησίας, ἦνπερ μεγάλην καλεῖν νενομίκασι¹²⁵) ma anche con l'ingegno (§ 67 Οὗ

¹²² "Infatti è adornata dalla maestà e dall'armonia delle proporzioni, non avendo né nulla di troppo, né nulla di troppo poco, poiché essa è assai magnifica del consueto e più regolare di ciò che è smisurato, ed è straordinariamente piena di luce e dei riflessi dei raggi del sole. Si potrebbe affermare non che il luogo sia illuminato dall'esterno dal sole, ma che la luce del sole sia generata in esso, tanta è l'abbondanza di luce che si riversa in questo santuario". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. In questo passo il termine ὄγκος è usato stilisticamente per indicare "magnificenza, vanto, maestà" (cfr. anche Long., *Subl.* 12.3) "weight, dignity, pride, to the style loftiness, majesty" (LSJ, *Lexic.* vol. II, p.1197); ἀρμονία è termine tecnico per indicare l'armonia delle proporzioni di un complesso (cfr. anche Ps. Phoc. 102); μέτρον è "la giusta misura" (cfr. Pind. *Nem.* 11, 47); ἱερὸν è "tempio, luogo sacro" qui "chiesa" come luogo di culto e preghiera (il termine *tempio* è preferito da P. Lamma (1950, 48). Attraverso una litote di due espressioni, Procopio afferma che sembra sia la luce del sole a generarsi nella chiesa mettendo in evidenza la luminosità dell'interno di essa permessa grazie alle numerose finestre.

¹²³ Proc., *Aed.* I 1.64 in cui sono rilevanti: il termine ναός "tempio, chiesa" (cfr. Eus. *Hist. Eccl.*, X,2.1), "temple, immost part of a temple, shrine containing the image of the God" (LSJ, *Lexic.* vol. II, p. 1160) e κειμηλίον, oltre al significato "bene, tesoro" in quanto conservato o riposto, può indicare anche "reliquia" (cfr. Cyr. *Euthym.* 48).

¹²⁴ "Lo spazio del santuario più sacro e accessibile solo ai sacerdoti, che essi chiamano 'altare' è abbellito con quarantamila pezzi d'argento". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Cfr. E. Stein (1949, 459–60), che afferma che 40.000 libbre di argento dovevano equivalere a circa 160.000 soldi aurei = 127.000 kg. A quarantamila libbre di argento ammontava anche il costo sostenuto dal re di Roma Tarquinio il Superbo per un'altra impresa edificatoria: la costruzione delle fondamenta del tempio di Zeus Capitolino, secondo quanto riferisce Plutarco nelle *Vite Parallele* (*Publicola* 15). In questo passo è presente l'unica occorrenza del termine θυσιαστήριον nel *corpus* procopiano che indica "altare" in quanto derivante da θυσίασμα che è la "vittima sacrificale" o "offerta sacrificale"; qui l'autore ricorre ad una perifrasi di "distanziamento" dalla terminologia tecnica cristiana (cfr. Cameron1985, 35 et al.).

¹²⁵ "La chiesa di Costantinopoli che gli uomini hanno l'abitudine di chiamare 'Grande'". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Socrate di Costantinopoli (*Hist. Eccl.* II 16,16= p. 109,9–10 Hansen) afferma che "Grande Chiesa" fu il primo nome dell'edificio del IV secolo; la denominazione Sofia (poi Santa Sofia) è ricordata da lui come espressione di uso corrente al suo tempo, cioè di oltre un secolo anteriore a Procopio, mantenuta nel corso degli anni come testimonianza costantemente Giovanni Malala, storico antiocheno contemporaneo di Procopio.

χρήμασι δὲ αὐτὴν ὁ βασιλεὺς ἐδείματο μόνον, ἀλλὰ καὶ πονουμένη τῇ διανοίᾳ καὶ τῇ ἄλλῃ τῆς ψυχῆς ἀρετῇ).¹²⁶

L'opera di Procopio, scritta come un panegirico dell'imperatore, non celebra la *virtus* esemplare degli architetti, pur ricordandone le persone, ma attribuisce il merito maggiore all'imperatore stesso, minimizzando il ruolo dei suoi sottoposti.¹²⁷ Così, il superamento delle difficoltà del cantiere è attribuito allo stesso Giustiniano, cui Antemio e Isidoro "privi di speranza nella loro abilità tecnica" (§ 70 *δυσέλπιδες ἐπὶ τῇ τέχνῃ γεγενημένοι*) e "preoccupati per l'accaduto" (§ 76 *ἄθυμοι τοῖς συμπεπνωκόσιν*), rimettono la soluzione dei problemi manifestatisi e apparentemente insuperabili. All'interno dell'opera, quindi, sono menzionati solo cinque architetti¹²⁸ contemporanei: Antemio e Isidoro,¹²⁹ Crise di Alessandria,¹³⁰ Giovanni di Bisanzio,¹³¹ Isidoro il Giovane¹³² e Apollodoro di Damasco, che visse al tempo di Traiano.¹³³

Questa abitudine è comprensibile in una società nella quale il sovrano riassume in sé l'insieme delle autorità religiosa e politica e quindi era ufficialmente attribuito a lui ogni iniziativa di costruzione di qualunque opera pubblica di carattere monumentale.¹³⁴ Come sottolinea Diehl, "an Emperor, by definition, possesses a universal competence".¹³⁵ Tuttavia nel

¹²⁶ "Ma non fu solo con il denaro che l'imperatore l'edificò, ma anche con l'ingegno della mente e ogni risorsa dell'anima, come io subito dimostrerò". La traduzione è dell'autrice di questo articolo. Cfr. Agapeto (*Esposizione dei capitoli parenetici*, § 55) che sottolinea che il sovrano deve essere "perspicace, soprattutto nei giudizi sulle questioni più ardue" (trad. Cavarra 1990).

¹²⁷ Cfr. Downey 1947, 190 ss.

¹²⁸ Cfr. Downey 1948 101, 102, 105: "The conception now generally prevailing of the function of Byzantine architects and of the character of their work has been based, quite simply, on the circumstance that these men are generally called μηχανικός (= "engineer" in Liddell-Scott-Jones' *Lexicon*, p. 102) ο μηχανοποιός. Antemius of Tralles, the chief expert connected with the building of St. Sophia was, Procopius says, ἐπὶ σοφία τῇ καλουμένη μηχανικῇ λογιώτατος. (...) In another passage Procopius calls colleague μηχανοποιός. Elsewhere he refers to Antemius and his colleague Isidorus together as οἱ μηχανικοί, οἱ μηχανοποιοὶ and τοὺς τὰ μηχανικά εὐδοκιοῦντας. Crises of Alexandria is mentioned as a μηχανοποιός δεξιός. Isidorus the Younger, nephew of the Antemius' colleague and John of Byzantium are μηχανοποιοί. (...) Procopius, who calls contemporary figures μηχανικοί and μηχανοποιοί, speaks of Apollodorus of Damascus, who built a bridge across the Danube under Trajan, as "ἀρχιτέκτων" of the wholework" (*Aed.* IV 6.13- questa è l'unica occorrenza della parola ἀρχιτέκτων nel *De aedificiis*). Quindi Downey spiega (1948, 111 ss.) che ἀρχιτέκτων al tempo di Procopio indicava un ruolo inferiore a μηχανικός, al contrario del periodo traiano in cui era il più alto grado nella scala professionale. La μηχανικὴ σοφία includeva μηχανικοί ο μηχανοποιοί, in quanto "science of mechanics", conoscenza di coloro che avevano completato il corso di studi ed erano competenti in disegno tecnico, progetti e costruzione. Cfr. *Pappi Alexandri Collectionis quae supersunt*, ed. F. Hulsch III, Berlin 1876-1878, pp. 1022-4.

¹²⁹ *Aed.* I, 1. E inoltre per ulteriori fonti antiche si veda Downey 1948, 112-14.

¹³⁰ *Aed.* II 3.2.

¹³¹ *Aed.* II 8.25.

¹³² *Aed.* II 8.25.

¹³³ *Aed.* IV 6.13.

¹³⁴ Cfr. Downey 1938, 1-15 e 299-311; Charlesworth 1943, 1-10.

¹³⁵ *Manuel d'Art Byzantin* I, Paris 1925-26, p. 155.

momento in cui gli architetti sottopongono il problema dell'instabilità dei pilastri all'imperatore e poi delle colonne, Procopio, riconoscendo che egli non era un architetto, riconduce la sua intuizione tecnica a Dio che lo ha ispirato (§ 71 *Αὐτίκα δὲ ὁ βασιλεύς, ὅτω μὲν ποτε ἡγμένους οὐκ οἶδα, θεῶ δὲ, οἶμαι, οὐ γὰρ ἔστι μηχανικός, ἐς τὸ πέρασ αὐτοῖς περιελίξει τὴν ἀνίδα ταύτην ἐπήγγελλεν. Αὐτὴ γὰρ ἔφη, ἐφ' ἑαυτῆς ἀνεχομένη τῶν ἔνερθεν πεσῶν οὐκέτι δεήσει*).¹³⁶ Infatti nei paragrafi finali¹³⁷ del 1° capitolo sono espressi tutta la concezione del potere imperiale nel VI secolo e i caratteri della figura divina dell'imperatore¹³⁸.

(...) Οἱ μὲν οὖν τεχνῖται τὰ ἐπιτεταγμένα ἐποίουν, ἡ δὲ ἀνὴς ἐπ' ἀσφαλοῦς ἡώρητο πᾶσα, ἐπισφραγίζουσα τῇ πείρᾳ τὴν τῆς ἐννοίας ἀλήθειαν. Τοῦτο μὲν οὖν ταύτῃ ἐξείργασται, κατὰ δὲ τὰς ἄλλας ἀνίδας αἱ τε πρὸς μεσημβρίαν τετραμμένα εἰσι καὶ βορρᾶν ἄνεμον, τοιόνδε ζυνηνέχθῃ γενέσθαι. Οἱ μὲν λῶροι καλούμενοι τοῦ νεῶ τῇ οἰκοδομίᾳ ἐξωγκωμένοι ἡώρητο, βαρυνόμενα δὲ αὐτοῖς ἐπεπονηκεὶ τὰ ἔνερθεν πάντα, κιονές τε οἱ τῆδε ὄντες χάλικας σμικρὰς ὡσπερ ἀποζυσθέντες ἀφίεσαν. Καὶ αὐθὶς μὲν ἄθνημοι τοῖς συμπεπτωκόσιν οἱ μηχανικοὶ γεγεννημένοι τῷ βασιλεῖ τὰ σφισι παρόντα ἐσήγγελλον. Αὐθὶς δὲ ὁ βασιλεύς ἀντεπετεχνήσατο τάδε. Τοῦτων δὴ τῶν πεπονηκότων τὰ ἄκρα ὅσα τῶν ἀνίδων ἐπέψαυε, διελεῖν μὲν ἐν τῷ παραυτικά ἐκέλευσεν, ἐντιθέναί δὲ πολλὰ ὕστερον, ἐπειδὴν τὸ τῆς οἰκοδομίας ὑγρὸν ἀπολολωφῆσειεν αὐτοῖς μάλιστα. Καὶ οἱ μὲν κατὰ ταῦτα ἐποίηον ἡ δὲ κτίσις διατέχονε τὸ λοιπὸν ἐν ἀσφαλεῖ οὔσα. Φέρεται δὲ τὶ καὶ μαρτύριον ὁ βασιλεύς τοῦ ἔργου τοιόνδε. (*Proc., Aed.* 1.73–78)¹³⁹

¹³⁶ “Subito l'imperatore, spinto da non so cosa, da Dio, credo, (infatti egli non era un architetto) comandò loro di portare questa curva fino al limite “Quando si sosterrà da sé” disse “non avrà più a lungo bisogno dei pilastri sottostanti”. La traduzione è dell'autrice di questo articolo. La tempestività dell'azione di Procopio si pone in simmetria con la sua lentezza all'ira verso i congiurati (§§ 10 e 16). L'enfasi sulla prontezza nell'azione ha precedenti illustri anche nel mondo classico (es. Ps. Isocrate, *A Demonico* 34 (= p. 20,2 Mandilaras) e *Proc., Anec.* 6.26–8 dove vengono uccisi Amantio e Vitaliano, ritenuti pericolosi per la loro ascesa). La citazione di una frase pronunciata da Giustiniano (unica occorrenza nel *corpus* procopiano) vorrebbe mostrare sia la precisione dell'enunciazione diretta, sia la preveggenza dell'imperatore, presenti anche in *Aed.* II 79 e III 1,3 (cfr. *Nov.* 40 -535 d.C.; *Ed.* 13- 539 d.C.).

¹³⁷ *Aed.* I, 1. 71–8.

¹³⁸ Cfr. Ravegnani 2008a, 11–14, 18–20.

¹³⁹ (...) Dunque gli operai eseguivano gli ordini dati, e l'intero arco rimase sollevato in sicurezza, confermando con la prova la giustezza della sua idea. Dunque questo arco fu completato in questo modo, ma per gli altri archi che erano posti a sud e a nord avvenne questo. I cosiddetti “loroi” erano stati eretti, facendo da portanti alle strutture della chiesa, ma tutto era stato collocato sotto il loro peso, e le colonne che stavano lì gettavano del come se fossero piallate. E ancora una volta gli architetti, preoccupati da quanto accaduto, portarono il problema all'imperatore. Subito l'imperatore trovò un rimedio a questo. Ordinò di rimuovere subito le parti superiori danneggiate che toccavano le arcate, e di rimetterle indietro molto dopo, una volta che l'umidità della struttura fosse ridotta abbastanza per ricostruirle. Essi eseguirono queste disposizioni e la struttura, restando al sicuro, durò nell'avvenire. Essa è testimonianza dell'opera dell'imperatore”. La traduzione è dell'autrice di questo articolo. In questo passo sono numerosi i termini tecnici: ἀνὴς è “arcata, volta” (cfr. Ps. *Eus.*, *PE* I, 3.11); il termine πεσσοί, “pilastri”, propriamente indica “macigni, massi” (di costruzione, cfr. *Strab.*, *Geogr.* XVI, 1.5; il termine origina l'unica occorrenza del *De aedificiis* presente nel *Lexicon Suidae* P 1645 =IV 135,3 Adler), anche se M. L. Fobelli (in *Cesaretti* 2011, 80) ritiene che esso si riferisca ai puntelli verticali di una centina appoggiata a terra, pur riconoscendo che tale interpretazione è in netto contrasto con il significato di “pilastri” che Procopio gli attribuisce al § 37; il termine λῶροι indica un tipo di arco ma in *Lyd.*, *Mag.* II 2 è un tipo di mantello e propriamente indica una striscia di cuoio o una cinghia, tuttavia è inteso

Procopio loda l'ingegno illuminato dell'imperatore, in quanto ispirato da Dio, ma soprattutto ammira la durevole applicabilità pratica dei suoi atti: ἡ δὲ κτίσις διαγέγνε το λοιπὸν ἐν ἀσφαλεῖ οὐσᾶ.¹⁴⁰ Nell'opera di Procopio la lode dell'imperatore risiede non solo nel sottolineare l'importanza dell'imperatore restauratore dello stato, costruttore di città e di frontiere (l'imperatore è chiamato ὁ τῆς οἰκουμένης οἰκιστῆς¹⁴¹), sostenitore della vera fede, ordinatore delle leggi, nonché portatore della pace nello stato, ma anche nel dimostrare la sua partecipazione attiva ai cantieri. Nel *De aedificiis*, quindi, diversamente dagli *Anecdota*, che offrono al lettore l'immagine di un imperatore tiranno non ispirato da Dio, ma quasi demoniaco, l'autore insiste molto sulla figura dell'imperatore Giustiniano, ispirato da divina pietà e soggetto della sua lode, richiamandola all'attenzione del lettore con l'espressione topica "Giustiniano nostro imperatore".¹⁴² Il sovrano di Costantinopoli è un rappresentante di Dio sulla terra, che occupa un posto importante vicino alla dimensione sovranaturale rispetto agli uomini ordinari¹⁴³ e in questo modo Procopio si inserisce non solo nella dimensione retorica, ma anche imperiale, della letteratura a lui contemporanea. Infatti l'imperatore, scelto e ispirato da Dio, e i suoi atti di restaurazione e miglioramento dell'impero vennero elogiati dalle opere letterarie celebrative già a partire da Eusebio, autore de *Sulla vita di Costantino*.¹⁴⁴ L'impero era voluto da Dio, che aveva eletto il popolo cristiano come depositario della sua volontà e da Dio proveniva il potere del sovrano di Costantinopoli. Dio sceglieva il sovrano influenzando a suo piacimento i meccanismi umani di elezione, ed era l'unico giudice dell'imperatore. Il Cecaumeno (XII secolo) scrive: "Dio ti ha elevato al potere imperiale di sua mano e ti ha reso un dio terrestre"¹⁴⁵ e questo sembra fare eco a un'espressione del cerimoniale palatino: "nelle tue mani avendo oggi affidato il potere, Dio ti ha confermato sovrano assoluto

anche come termine tecnico usato in architettura: "arch. lat. *lorum, thoug*" ("cinghia": LJSJ, *Lexic.* vol. II, p. 1069- Il corsivo è dell'autrice di questo articolo,) inoltre il termine è interessante poiché usato accompagnato da *καλούμενοι; κίων, ἀποξύνω* e *χάλικαι* che è commentato da Liddell-Scott-Jones "small stones, pebbles, rubbles used in buildings" (*Lexic.* vol. II, p. 1972). Cfr. *Aed.* II 3,1-15 dove si racconta che l'imperatore risolve un problema presentatogli da Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto dopo l'inondazione di Dara, i cui lavori furono affidati, dopo una consultazione con i μηχανιστοῖς di Santa Sofia, a Crise di Alessandria. La sicurezza della struttura (§§ 73 e 78) prova le due virtù di Giustiniano, ovvero la fermezza e la preveggenza. La basilica non solo è il prodotto ma celebra la Sapienza divina negli eventi terreni attraverso il rapporto tra Dio e il sovrano.

¹⁴⁰ Proc., *Aed.* I 1. 78: "(.) e la struttura, restando al sicuro, durò nell'avvenire".

¹⁴¹ Proc., *Aed.* IV 1.17 ("costruttore del mondo").

¹⁴² Proc., *Aed.* VI 7.17-8; V 2.3; V 5.7.

¹⁴³ Questa ideologia che considera il sovrano un eletto di Dio, da lui ispirato nelle imprese grandiose si trova anche in Cor., *Iust.* II 42 ss. e Eus., *Vit. Cost.* III 25 ss.

¹⁴⁴ Eus., *Vit. Cost.* III 25 ss.

¹⁴⁵ Giov. Cec., *Strateg.* cap.77. Trad. it. a cura di G. Ravegnani (2008, 13). Cfr. North 1998, 274.

e, sceso dal cielo, il grande duce degli eserciti davanti al tuo volto ha aperto le porte dell'impero¹⁴⁶. Pertanto in quanto intermediario fra gli uomini e la divinità, e sovrano investito da Dio, la figura dell'imperatore era sacra, così come sacro era tutto quanto gli si connetteva e si riteneva un sacrilegio offenderlo, anche trasgredendo i suoi ordini: sacro il Palazzo, divine le leggi, e di divine sorti gli imperatori defunti. I sudditi dovevano assumere l'obbligo di prestare fedeltà all'imperatore, che ne aveva uno analogo nei confronti della sua chiesa, ma verso il proprio popolo l'imperatore doveva esercitare la benevolenza,¹⁴⁷ l'atteggiamento che ha un padre verso i figli¹⁴⁸ e che consiste nel saper perdonare. Un'altra sua qualità doveva essere l'impassibilità, in forza della quale non doveva lasciar trasparire alcun turbamento dando di sé un'immagine stereotipata. Queste qualità gli derivavano dall'imitazione di Dio: l'impero terrestre doveva imitare nelle forme quello celeste di cui si riteneva fosse espressione e chi in terra deteneva l'autorità era tenuto a imitare Dio, affinché fosse a sua volta imitato dai sudditi così da portarli alla perfezione morale. Imitarlo significava attuarne le virtù proprie di Dio, quali benevolenza, saggezza, potenza, giustizia, previdenza e vivere in uno splendido palazzo che doveva riprodurre la corte celeste.¹⁴⁹

L'obbiettivo dell'opera di Procopio è, dunque, glorificare l'imperatore protetto da Dio attraverso il catalogo delle opere da lui ordinate,¹⁵⁰ infatti tutto ciò che Procopio descrive è attribuito al solo Giustiniano; ma l'autore, rispondendo ai canoni comuni dei panegirici, dice che è un caso.¹⁵¹ Questo è un tema strettamente connesso all'ideologia imperiale. Infatti già nel v secolo, quando gli eventi e le ondate barbariche posero fine alla diarchia nata con Diocleziano,¹⁵² lo stato bizantino ereditò intatta tutta la dottrina dell'impero romano universale ed espressione del regno celeste.¹⁵³ Tuttavia

¹⁴⁶ Trad. it. a cura di G. Ravegnani (2008, 13). Vd. anche Cost. Porf., *De cerem.* I, 38 (=I, pp-191-6 Reiske; II, pp.1-5, pp. 47-8 Voigt).

¹⁴⁷ Cfr. Proc., *Aed.* I 1. 10.

¹⁴⁸ Si ricordi l'espressione omerica usata da Procopio, riferendo all'imperatore la caratteristica di essere "soave come un padre" (*Aed.* I 1.15). La *φιλανθρωπία*, elemento consueto della panegiristica imperiale, era stata anche una qualità di Ciro (cfr. Sen., *Cir.* I 2,1; VIII 2,1). Cfr. Proc., *Panegirico per l'imperatore Anastasio* § 7, p.46,170; § 10 p. 48,219; § 25 p. 55,427-40 Matino).

¹⁴⁹ Il legame fra regno terrestre e regno celeste trovava attuazione anche in alcuni temi figurati come nella *Χρυσοθρίλινος* (sala d'oro), una delle principali sale palatine dove il trono del sovrano sorgeva sotto un'immagine del Cristo in trono così che al popolo si mostrasse il Re dei cieli e chi da Lui era stato inviato a rappresentarlo in terra. Ne conseguiva che chiunque potesse salire al trono anche se si richiedevano la prestanza fisica e le qualità morali per cui venivano esclusi i mutilati e gli eunuchi.

¹⁵⁰ Cfr. Downey 1950.

¹⁵¹ Proc., *Aed.* VI 5.6.

¹⁵² La delicata essenza della diarchia in epoca post- costantiniana è stata tratteggiata da H. M. Jones (1981, 400).

¹⁵³ Cfr. Maisano 1995, 15.

il *De aedificiis* è diverso nella forma dai panegirici contemporanei e non offre solo un' ἔκφρασις delle opere architettoniche di epoca giustiniana, né è totalmente incentrato su temi imperiali come il panegirico di Corippo¹⁵⁴ su Giustino II, o la prefazione al *Ciclo* di Agazia.¹⁵⁵ Infatti l'opera di Procopio non è un'opera- documento che si limita a registrare i caratteri degli edifici fondamentali, risultato della politica costruttiva urbana e provinciale di Giustiniano, attraverso descrizioni architettoniche e strutturali.

È un'opera-monumento che presenta una sezione descrittiva, ma è anche un supporto utile all'autore per dimostrare che quegli edifici sono il segno tangibile del potere cristiano dell'imperatore. Egli consegna ai posteri i magnifici edifici giustiniani, che devono essere incredibilmente attribuiti ad un solo uomo¹⁵⁶ cui è riconosciuto il merito di averne voluto e migliorato la costruzione o la restaurazione.

Il primo capitolo è fondamentale poiché rispecchia proprio questo carattere dell'intera opera. Esso non presenta solo una descrizione della chiesa come quella del poema di Paolo Silenziario sulla restaurata S. Sofia (non è solo un "*repository of aesthetic ekphrasis*"¹⁵⁷), ma anche un panegirico politico di Giustiniano. Infatti ai paragrafi di una lunga ἔκφρασις¹⁵⁸ si affiancano molteplici paragrafi intrisi di episodi e lodi soffuse dell'imperatore. Se la lunga descrizione ecfraistica della struttura della chiesa¹⁵⁹ sembra essere fondamentale nell'economia del racconto, per Procopio è anche necessario rendere chiara la volontà di Giustiniano di costruire grandiose opere e l'abilità nel saperne risolvere i problemi architettonici.¹⁶⁰ Giustiniano non solo ha voluto la ricostruzione della chiesa, ma ha ricoperto uno ruolo attivo nella risoluzione di problemi legati alla costruzione stessa dell'edificio. L'autore intende mostrare chiaramente i segni di una monarchia voluta e ispirata da Dio. Per questo motivo, dopo essersi spesso distaccato dalla dimensione retorica, di cui la sua opera è espressione, per abbandonarsi a descrizioni ed elenchi di edifici monumentali o difensivi,¹⁶¹ ritorna all'elaborazione retorica, dando l'impressione che le sue siano solo digressioni descrittive e che non abbiano un importante sfondo retorico. Tuttavia la sua

¹⁵⁴ Cfr. Cameron 1976a.

¹⁵⁵ AP IV. 3.

¹⁵⁶ Cfr. Proc., *Aed.* I 1.17.

¹⁵⁷ La definizione è di A. Cameron (1985, 233).

¹⁵⁸ Che nel caso dell'opera sembra affievolirsi subito dopo il I libro (cfr. Cameron 1985, 90).

¹⁵⁹ Proc., *Aed.* I 1.27–66.

¹⁶⁰ Cfr. Roques 1998, 989–1001.

¹⁶¹ Fra le molte descrizioni di chiese: cfr. Proc., *Aed.* I 3.3 (chiesa di Blachernae); I 6.5–8 (chiesa dei SS. Cosma e Damiano); V 6.1 (chiesa della Vergine a Gerusalemme); e opere difensive: cfr. PROC., *Aed.* II 7.2–10 (canale di Edessa).

è una testimonianza di matrice retorica del governo di Giustiniano, che ne rende chiari i caratteri propri ma anche le contraddizioni.¹⁶²

BIBLIOGRAFIA

- Archi, G. G. 1970. *Giustiniano legislatore*. Bologna.
- Atkinson, J. 2000. "Justinian and the Tribulation of the Transformation." *AClass* 43:15–32.
- Belting, H. 2001. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*. Roma.
- Brehier, B. 2009. *Bisanzio. Vita e morte di un impero*. Genova.
- Brenk, B. 2003. "Committenza e Retorica del costruire: tecniche, artisti, artisti, artigiani, committenti." In *Arti e Storia del Medioevo II*. Torino.
- Brown, P. 1974. *Il mondo tardo antico*. Trad. a cura di A. V. Malvano. Torino.
- Browning, R. 1986. "Justinien." *Dictionary of Middle Ages* 7:165–78.
- Cameron, A. 1976a. *Flavius Cresconius Corippo: in laudem Iustini Augusti minoris*. London.
- Cameron, A. 1976b. *Circus factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium*. Oxford.
- Cameron, A. 1985. *Procopius and the Sixth Century*. London.
- Capizzi, C. 1994. *Giustiniano I tra politica e religione*. Soveria Mannelli.
- Cavarra, B. 1990. "Ideologia politica e cultura fra IV e V secolo." *Quaderni della Rivista degli Studi Bizantini* 9:25–67.
- Cesa, M. 1981. "La politica di Giustiniano verso l'Occidente nel giudizio di Procopio." *Athenaeum* 59:389–409.
- Conant, K. J. 1946. "The First Dome of Ste-Sophia and its Rebuilding." *Bulletin of the Byzantine Institute* 1:589–91.
- Concina, E. 2002. *Le arti di Bisanzio*. Milano.
- Cesaretti, P.; Fobelli, M. L. 2011. *Procopio di Cesarea, Santa Sofia di Costantinopoli. Un tempio di luce*. Milano.
- Charlesworth, M. P. 1943. "Pietas and Victoria: The Emperor and the Citizen." *J.R.S.* 33:1–10.
- Dagron, G. 1984. *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria*. Paris.
- Della Valle, M. 2007. "La Santa Sofia, le Sante Sofie e la 'cattedrale' nel mondo bizantino." In *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali: Atti del X Convegno Internazionale di Studi (Parma, 19-23 settembre 2006)*, a cura di A. C. Quintavalle, 155–69. Parma-Milano.
- De Maffei, F. 1988. "Edifici di Giustiniano nell'ambito dell'impero." In *Centro di Studi sull'Alto Medioevo*, 7–23. Spoleto.
- Dewing, H. B.; Downey, G. 1940. *Procopius of Cesarea, Buildings (De Aedificiis)*. Londra-Cambridge. (The Loeb Classical Library, 343).

¹⁶² "Così l'edificio (...) è meno l'oggetto di una descrizione che il documento di una responsabilità (di Giustiniano) e soprattutto la prova e quasi la testimonianza di un rapporto; il rapporto tra Giustiniano e la divinità (...) ambiguo e dichiarato, dove le libere determinazioni dell'imperatore si incontrano con il grande disegno divino" (Cesaretti 2011, 51).

- Dolger, F. 1935. "Justinian, Engel an der Kaisertur der Haghia Sophia." *Byzantion* 10:1-4.
- Downey, G. 1938. "Imperial Building Records in Malalas." *Byz. Zeit* 38:1-15, 299-311.
- Downey, G. 1946. "On Some Post- Classical Architectural Terms." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 77:22-34.
- Downey, G. 1947. "The Composition of Procopius, *De aedificiis*." TAPA 78.
- Downey, G. 1948. "The Byzantine Architects. Their Training and Methods." *Byzantion* 18:99-118.
- Downey, G. 1950. "Justinian as a builder." *Art Bulletin* 32:262-6.
- Downey, G. *Gaza in the Sixth Century*. Norman, Okla.
- Evans, J. A. S. 1968. "Procopius of Caesarea and the Emperor Justinian." *Canadian Historical Association, Historical Papers*, 126-39.
- Evans, J. A. S. 1970. "Justinian and the Historian Procopius." *Greece and Rome* 17:217.
- Evans, J. A. S. 1996. *The Age of Justinian: the circumstances of Imperial power*. London-New York, Routledge.
- Fobelli, M. L. 2005. *Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*. Roma.
- Fobelli, M. L. 2006. "La recinzione presbiteriale della basilica di S. Sofia a Costantinopoli e il suo programma figurativo." In *Ubi neque aerugo tinea demolitur: Studi in onore di L. Pellegrini*, a cura di M. G. Del Fuoco. Napoli.
- Fobelli, M. L. 2007. "Descrizione e percezione delle immagini acheropite sui marmi bizantini." In *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, 27-32. Parma-Milano.
- Foschi, S. 2002. "S. Sofia di Costantinopoli: immagini dall' Occidente." *Annali dell'Architettura* 16. Vicenza.
- Gualandri, I. 1994. "Aspetti dell'ekphrasis tardoantica." In *Testo e Immagine nell'Alto Medioevo* 41 (15-21 aprile 1993), 301-41. Spoleto.
- Hangstrom, J. H. 1958. *The Sister Arts*. Chicago.
- Heisenberg, A. 1912. "Die alten Mosaiken der Apostelkirche und de Haghia Sophia." *Εἶνα, Hommage internat. à l'Univ. nat. de Grèce*. Atene.
- Impellizzeri, S. 1975. *La letteratura bizantina. Da Costantino a Fozio*. Firenze-Milano.
- James, L. 2007. *Art and Text in Byzantine Culture*. Cambridge.
- Janin, R. 1964. *Constantinople Byzantine*. Paris.
- Jeffreys, E. 2000. "Malalas, Procopius and Justinian's *Buildings*." *AntTard* 8:73-9.
- Jones, A. H. M. 1981. *Il tardo Impero Romano*, I-III. Trad. a cura di E. Petretti. Milano.
- Kashdan, A.P. 1995. *Bisanzio e la sua civiltà*. Trad. it. a cura di G. Arcetri. Bari.
- Kraft, H.; Gulzow, M.; Werz, I. 1976. *La teologia dei Padri*. Trad. it. a cura di G. Mura e G. Corti. Roma.
- Kautzsch, R. 1936. *Kapitelstudien*. Berlin.
- Krautheimer, R. 1986. *Architettura paleocristiana e bizantina*, trad. it. Torino.
- Lamma, P. 1950. "Paolo Silenziario poeta di S. Sofia e panegirista di Giustiniano." In *Ricerche sulla storia e la cultura del VI secolo*, 47-70. Brescia, (= 1968, in *Oriente e Occidente nell'Alto Medioevo*, 158-60. Padova).
- Lethaby, W. R.; Swainson, H. 1894. *The Church of Sancta Sophia, Constantinople: a Study of a Byzantine Building*. London-New York.

- Luchetti, G. 2004. *Contributi di diritto giustiniano*. Milano.
- Mainstone, R. J. 1988. *Haghia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*. London.
- Mainstone, R. J. 2009. *S. Sofia*, trad. it. a cura di G. L. Giaccone. Milano.
- Maisano, R. 1995. *Discorsi di Temistio*. Torino.
- Maiuri, A. 1912. "Cod. Vat. 1823, F° 95." *Byz. Zeitsch.* 21:360.
- Mango, C. 1978. *Architettura Bizantina*, trad. it. Milano.
- Mango, C. 2004. *The Art of Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*. Toronto.
- Mango, C. 2006. *La civiltà bizantina*. Roma.
- Maraval, P. 1999. *L'empereur Justinien*. Paris: Pr. Universitaires de France.
- Mazal, O. 2001. *Justinian I und seine Zeit : Geschichte und Kultur des Byzantinischen Reiches im 6 Jahrhundert*. Koln–Wien–Bohlan.
- Meier, M. 2003. "Die Inszenierung einer Katastrophe: Justinian und der Nika – Aufstand." *ZPE* 142:273–300.
- Meier, M. 2004. *Justinian. Herrschaft, Reich und Religion*. Munchen. (Trad. it. *Giustiniano*, Bologna, 2007).
- Millet, G. 1923. "La cupole primitive de Ste-Sophie." *Revue belge de philologie et d'histoire* 2:597–617.
- Millet, A. 1947. "Sainte Sophia." *Orientalia Christiana* 3:596–612.
- Mooread, J. 1994. *Justinian*. London.
- Mundell, M. 1998. *The Archeological Context of Finds of Silver in and beyond the Eastern Empire*. Acta XIII Congr. Intern. Archeol. Crist. (II). Split.
- Nardi, E. 1991. *Le istituzioni giuridiche romane. Gaio e Giustiniano*. Milano.
- North, W. 1998. *Logos Nouthetikos or Oration of Admonition to an Emperor of the Strategikon (§77-88)*. Dumbarton Oaks.
- Norwich, J. J. 2000. *Bisanzio*. Milano.
- Osieczkowska, C. 1934. "La mosaïque de la Porte Royale à Ste-Sophie de Constantinople et la litanie de tous le Saints." *Byzantion* 9:41–81.
- Padovese, L. 1993. "Monofisismo." *Dizionario Enciclopedico Tedesco*, 676–7. Roma.
- Pescani, P. 1965. "Novellae di Giustiniano." *Novissimo Digesto Italiano* 11:438–45.
- Procopii *Caesariensis opera omnia*, rec. J. Haury IV *De aedificiis*, ed. ster. add. et corr. G. Wirth, Lipsiae 1964.
- Ravegnani, G. 2008a. *Imperatori di Bisanzio*. Bologna.
- Ravegnani, G. 2008b. *Introduzione alla storia di Bisanzio*. Bologna.
- Roberts, M. 1985. *The Jeweled Style*. Ithaca–London.
- Ronchey, S.; Braccini, T. 2010. *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*. Torino.
- Roueché, Charlotte M.; Carrié, Jean Michael; Duval, Noël. 2000. "Le De aedificiis de Procope: actes du colloque de Londres: 25–26 septembre 1998. Institute of Classical Studies, Senate house." *AntTard* 8:9–180.
- Roques, D. 1998. "Les constructions de Justinien de Procope de Césarée: document ou monument?" *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 4:989–1001.
- Rousseau, Ph. 1998. "Procopius' Buildings and Justinian's Pride." *Byzantion* 58:121–30.

- Russell, J. C. 1958. "Late Ancient and Mediaeval Population." *Trans. of the Am. Philological Soc.* 48:37–42.
- Schneider, A. M. 1936. "Die Vor Justinianische Sophienkirche." *Byz. Zeitsch.* 36:75–85.
- Schneider, A. M. 1941. "Die Grabung in Westhof der Sophienkirche zu Istanbul." *IstForsch* 12:22–8.
- Stefanescu, J. D. 1934. "Sur la mosaïque de la Porte Imperiale à Ste-Sophie à Constantinople." *Byzantion* 9:517–23.
- Stein, E. 1949. *Histoire du Bas-Empire*. Paris–Bruxelles–Amsterdam.
- Swift, E. H. 1937. "The Bronze doors of the gate of the Horologium at Hagia Sophia." *Art bulletin* 19:137–47.
- Swift, E. H. 1940. *Hagia Sophia*. New York.
- Turnball, S. 2009. *The Walls of Constantinople. A.D. 324-1453*. Oxford.
- Vespignani, G. 2001. *Il circo di Costantinopoli, Nuova Roma*. Spoleto.
- Webb, R. 2000. "Ekphrasis, amplification and persuasion in Procopius' *Buildings*." *AntTard* 8:67–71.
- Whitby, M. 2000a. "Procopius' *Buildings*, Book I: a panegyric perspective." *AntTard* 8:45–57.
- Whytby, M. 2000b. "Pride and Prejudice in Procopius *Buildings*: imperial images in Constantinople." *AntTard* 8:59–66.



Title. The Church of Saint Sophia in Constantinople in the description of Procopius of Cesarea

Abstract. The Saint Sophia Church in Constantinople, wanted by Constantine and restored by the following emperors, was the symbol of the imperial politics of Justinian: destroyed by a fire set to the Senate Palace (532) during the riot "Nika", was reconstituted magnificently by the emperor who wanted to show his triumph against the political adversaries. The Big Church of Justinian must praise the victory of the orthodoxy and attests the greatness of his government. The work *De aedificiis* Procopius of Cesarea wants to glorify the sovereign-builder, kept by God, through the catalogue of the buildings approved by him in the earthly empire, that intend to show and imitate the sacredness and magnificence of the heavenly reign. He is an intermediary between the humans and God, so his figure is holy, as all whoever connects to him like churches and palaces, and the rebellion that demolished the church was a riot against the faith, he obtained the confirmation of the orthodoxy by his victory on it and showed the sign of the Divine Providence in the magnificence of the new building: God wanted that confirmation to glorify the truth and praise the sovereign chosen by him who defended it. So, taking a special care stressing the use of materials and describing the structure of the church in detail, it seems he wants to stress that these carry to God because they allow to notice, behind the material, symbolical features, and because the contemplation of the beauty turns out a pray of praise. His way of writing is characterized by the accuracy in the description of the features of the church to tell theological and political certain ideas and by the possibility to meet God through the knowledge of the world and of the works wanted by the emperor chosen by him.

Keywords. Procopius of Cesarea; Saint Sophia; Justinian; *De aedificiis*; Constantinople; Rhetoric; Description.

ÉKPHRASIS E AS FRONTEIRAS DA DESCRIÇÃO EM TÁCITO

FÁBIO FAVERSANI*

Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo. Este artigo busca analisar dois episódios dos *Anais*, de Tácito, que permitem apontar para o afastamento entre o que era dado a ver e o que fato se passava nos ambientes aristocráticos no Principado romano. Essa tensão entre o que via/dizia e o que se fazia/pensava é fundamental para entender a *ékphrasis* na estratégia narrativa taciteana.

Palavras-chave. Tácito; *Anais*; Britânico; Agripina; *ékphrasis*.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p43-53

NESTE TRABALHO PRETENDEMOS DISCUTIR, TENDO POR BASE DOIS EPISÓDIOS dos *Anais*, de Tácito, um aspecto específico relativo à produção dos textos históricos sob o Principado. Os episódios que colocaremos em evidência são aqueles dos assassinatos de Agripina e Britânico. O aspecto que queremos colocar em discussão é o compromisso que o autor deveria ter com a composição de uma narrativa que fosse verdadeira. Escrever uma narrativa verdadeira no Principado e sobre eventos do Principado se revelava algo especialmente difícil. Escrever uma narrativa verdadeira significava se colocar em confronto com os homens deste tempo, que eram viciosos e pouco dispostos a críticas. Tácito trata deste ponto no chamado segundo proêmio dos *Anais*. Diz Tácito que “mesmo que suas famílias estejam extintas (trata de seus personagens que viveram sob Tibério), haverá pessoas que acreditarão, pela semelhança de costumes, que o relato dos crimes cometidos por outros é uma imputação que é feita a si. Mesmo a glória e a virtude podem ofender, porquanto criam um contraste com o comportamento destes”.¹ Ainda que ele afirme tanto nos *Anais* quanto nas *Histórias* que poderia dizer a verdade, seguindo a famosa fórmula “sine ira et studio”,² é obrigado

* Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo (2001), com pós-doutorado pela University of Oxford (2003, 2012–2013). É um dos coordenadores do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR–UFOP).

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

¹ Tac., *Ann.* 4.33.4.

² Tac., *Ann.* 1.1.3.

a admitir os limites que encontrava para fazê-lo. Sendo assim, a possibilidade da narrativa histórica ser composta conforme a verdade estaria condicionada ao novo ambiente em que ela seria produzida. As disputas entre os aristocratas, no interior das quais se coloca a produção literária, teriam suas condições de realização dramaticamente modificadas com o Principado.

Ainda que eu, pessoalmente, tenda cada vez mais a perceber a necessidade de se matizar esta visão, sob a República, tem-se a imagem de um governo aristocrático, poliárquico. Os aristocratas disputavam posições no Estado.³ Iniciavam por aquelas posições mais modestas e, ao longo da vida poderiam ir avançando em uma disputa férrea com outros aristocratas, para atingir as posições mais elevadas, como o consulado, que era para poucos. Ronald Syme, em seu clássico *The Roman revolution*, afirma que: “em qualquer época da história da Roma Republicana, cerca de vinte ou trinta homens, provenientes de uma dúzia de famílias dominantes, detinham o monopólio das magistraturas mais importantes e do poder”.⁴ Nesta disputa acirrada, tinha destaque a capacidade oratória dos aristocratas, que constituía uma das esferas de competição da elite. Era exigida dos aristocratas a exposição em diversas arenas públicas, especialmente nos tribunais, e na assembléia e, no caso daqueles que chegavam aos níveis mais elevados, no Senado. Este talento oratório não se mostrava apenas em ambiente público, mas também na esfera privada dos banquetes, espaço convivial onde a produção literária circulava. A oratória servia não só para que o aristocrata se destacasse entre seus pares, apresentando-se como homem elevado e capacitado. A oratória servia como arma de ataque e defesa na luta política. Compor ataques e se defender deles era fundamental para a construção de um *cursus honorum* elevado. Uma boa prova disto é César, que nos deixou seus *de Bello Ciuili* e *de Bello Gallico*, que nada mais são que uma ação política dirigida aos presentes e à posteridade. Além disso, o uso da oratória por um aristocrata era também meio para construir uma ampla clientela. Cabia a um grande aristocrata defender seus amigos nos tribunais e em outras arenas públicas. A leitura das obras de Cícero mostra bem como este foi um fator fundamental para sua carreira.

Esta competição crescente entre os aristocratas foi levada até a mais absoluta desmedida no século 1 a.C. Os aristocratas se colocaram à frente dos exércitos para sobrepujar seus adversários. Foram longos anos de guerras civis intercalados por breves intervalos de uma paz instável e talvez

³ Afirmamos no Estado, mais do que no governo, uma vez que não se trata de um governo representativo e os aristocratas, ao serem eleitos, compunham posições de destaque no Estado, mais do que no governo.

⁴ Syme 2002, 18.

ainda mais sanguinária para a aristocracia do que a própria guerra, em razão da perseguição aos vencidos, em especial no contexto das proscricções. As guerras entre Mário e Sulla; César e Pompeu; Otaviano e Marco Antônio criaram as condições para a emergência de um novo regime: o Principado. Gerido em meio à forte insegurança das guerras civis, o Principado se impôs como realidade praticamente incontornável, conforme destaca Tácito tanto nos *Anais* quanto nas *Histórias*.⁵ A competição sem limites entre os aristocratas levaria à destruição do Império. Impunha-se a mediação de um *Princeps* que colocasse ordem a um mundo caótico e que tendia a sua auto-destruição, à medida que concentra forças enormes, como jamais vistas. É o que lemos de forma muito clara em Sêneca, no seu *De clementia*.

Isto significava o fim das disputas sem freios entre os aristocratas. Em última instância, tudo seria decidido pelo Imperador. Seguindo esta lógica, requeria-se que o Imperador fosse o mais capacitado entre os aristocratas, o mais poderoso dentre eles, aquele que pode se colocar entre todos os demais e fazer cessar o conflito, a discórdia. Aquele que imponha que as disputas aristocráticas por honra, que seguiam, se dessem em paz. Isto coloca um paradoxo importante ao principado. Se o imperador é por definição o mais valoroso dos aristocratas, caso um aristocrata mostre valor invulgar e passe a ser reconhecido pelos demais, este aristocrata poderá facilmente ser tomado como alguém que aspira à posição imperial. Deste modo, tem-se um movimento duplo. Por um lado, os imperadores serão acusados de não reconhecer aristocratas valorosos, por temê-los. Por outro lado, os próprios aristocratas evitarão a exposição excessiva de seus talentos e evitarão um reconhecimento por demais ruidoso de seu valor. Isto é notável em Tácito, especialmente quando ele faz a biografia de Agrícola, seu sogro, ou quando apresenta o obituário de Petrônio e diz que este “entregue aos vícios, ou dedicando-se à imitação dos vícios, foi admitido entre os poucos familiares de Nero”.⁶

Paralelamente à impossibilidade de se mostrar por demais valoroso, excelente, tinha-se também a impossibilidade de fazer críticas aos poderosos, que poderiam ser vistas como contestação ao próprio Imperador, ou mesmo de elogiar a virtude, como vimos Tácito afirmar. Não podendo tratar nem das virtudes nem dos vícios, cabia ao orador mostrar sua excelência tratando de tudo quanto estivesse apartado da realidade imediata, concentrando-se nos aspectos formais da composição do discurso. Teve-se assim o império das *recitationes* (e para alguns a decadência da oratória), tão debatidas hoje em dia.⁷

⁵ E.g.: “Após a batalha de Ácio, quando pela paz todo poder foi conferido a um.” Tac., *Hist.* 1.1.1.

⁶ Tac., *Ag.* 16.18. 2.

⁷ Para este tema, cf. Syme 2002.

Neste contexto, sob o Principado, teríamos a chamada decadência da oratória não só pelo esvaziamento de esferas públicas antes importantes, mas também porque a competição entre os aristocratas perde o sentido que antes tinha. Isto se refletiu na educação, como mostram as onipresentes críticas dos contemporâneos, dentre as quais destacaríamos, a título de exemplo apenas, os cinco primeiros capítulos do *Satyricon*. Contudo, tendemos a concordar com Francesca Santoro L'Hoir quando ela nos lembra que “ainda que Quintiliano e outros, incluindo Tácito, queixem-se do declínio da eloquência, tais lamentações, segundo a opinião dos estudos mais recentes, parece ser pouco mais do que tópica retórica do gênero “não-se-fazem-mais-as-coisas-como-se-faziam-antigamente”⁸. O que temos, a nosso ver, é o surgimento de uma série de novas fronteiras para a prática dos oradores, que não podiam ser elogiadas por um aristocrata. Assim, por exemplo, não se poderia fazer o elogio de um orador que fosse ambíguo, falasse sobre o que era central de forma indireta, tratando-o de forma oculta em meio a um tema central distante da realidade. Não se podia elogiar um orador que explicitamente abrisse mão se sua autonomia. Mas era este orador que era exigido. Como nos diz explicitamente Luciano de Samósata, em seu *Como se deve escrever a história*, o autor que quer elogiar um comandante militar, para não parecer adulator, não deve fazer o elogio. “Uma coisa desse tipo, se é que é assim, devia ser deixada para que nós pensássemos, em vez de ele próprio dizer” (17).⁹ Ou seja, de algum modo, teríamos dois historiadores aqui, aquele que escreve a história e os seus leitores/ouvintes.

Começa a se exigir uma dissociação entre o que se diz e o que se pensa. Tácito diz que ele teve o privilégio de poder dizer o que pensava, mas deixa claro que seria um momento excepcional. Em suas palavras: “um tempo como o nosso, em que é lícito sentir o que se quer e dizer o que se sente”.¹⁰ Para identificar se o que é dito corresponde ou não ao que se pensa, exige-se um novo ouvinte/leitor. Este deve julgar o que é verdadeiro ou falso, o que é justo e merecido ou o que é adulatorio e mentiroso, fruto de um *officium* que tenha o orador com os poderosos. Nada disso será dito claramente. A falsidade universal e os prejuízos que isto gera – até mesmo para o soberano – são mostrados deliciosamente, por exemplo, em Plutarco, em seu livrinho sobre *Como distinguir o bajulador do amigo*. Estes temas da dissimulação e da ambigüidade dos escritores do Principado estão no centro de alguns dos debates ainda atuais. Bem conhecida contribuição a este respeito é a obra de Shadi Bartsch, *Actors in the audience: theatricality and doublespeak*

⁸ L'Hoir 2006, 251–2.

⁹ Tradução de Jacyntho Lins Brandão.

¹⁰ Tac., *Hist.* 1.1.4.

from Nero to Hadrian.¹¹ O exercício de desvendar o que está por trás do que foi dito, do que está oculto pelas palavras – como algo mais importante do que aquilo que as palavras dizem –, pode ser visto claramente nas tentativas que se dão ainda hoje de descobrir as farsas que foram ditas e quais as verdades que elas esconderiam, como nos casos dos elogios Valério Máximo a Tibério, de Lucano a Nero e aqueles de Quintiliano a Domiciano, ou mesmo de Tácito a Trajano, por que não? Outro exemplo da busca de revelar as farsas produzidas pela literatura do Principado está na divertida busca pela identificação de Trimalquião. Quantos personagens históricos não se quis associar ao famoso liberto? A verdade, assim, não estaria no texto, mas na imagem que o leitor poderia formar sobre o que não pode ser dito.

A primeira dificuldade de manter o compromisso com a verdade neste novo ambiente estaria em construir a narrativa. Haveria estímulos muito fortes para agir conforme motivações de momento. Os aristocratas, especialmente os imperadores, quando têm poder, recebem elogios imerecidos dos adutores. Quando perdem o poder, recebem críticas exageradas. Todas as narrativas seriam falsas.¹² Isto nos leva ao segundo aspecto que pretendemos destacar. As narrativas falsas são compostas por aristocratas que visam a interferir nas disputas em torno do poder quer buscando ser favorecidos quer procurando prejudicar a outros aristocratas, especialmente os imperadores que já haviam falecido.¹³

Os historiadores eram aristocratas envolvidos em disputas pelo poder e devem ser vistos como tais, compreendendo-se sua própria obra como ação política de um aristocrata e não como mera e descompromissada atividade literária.¹⁴ A escrita da história era uma ação política, como deixa claro, para citar um exemplo, Plínio, o Jovem em carta a Titinius Capito: “Persuades-me a escrever uma história e não persuades-me sozinho. (...) Parece-me particularmente belo que alguém não deixe morrer os que merecem a eternidade e que, com a fama dos outros, aumente a sua”.¹⁵

No entanto, como deixa claro Tácito, não há muitos exemplos elevados para destacar. Pelo contrário, predominam as baixezas. Diz Tácito: “Ninguém compararia nossos Anais com os escritos dos que compuseram a história antiga do povo romano” (...) “Nosso trabalho dispõe de espaço

¹¹ Bartsch 1994.

¹² Como diz Tácito em *Hist.* 1.1. 2: “Ao mesmo tempo, a verdade foi afetada de diversas maneiras”.

¹³ É o que afirma Tácito na continuação da passagem citada anteriormente: “Primeiro pela ignorância das coisas públicas e das outras, depois em razão de suas vontades ou por sua vez movidos pelo ódio contra os dominantes”.

¹⁴ Cf. Sailor 2008, especialmente a segunda seção do primeiro capítulo, pp. 10–35.

¹⁵ Plin., *Ep.* 5.8.1.

estreito e inglório”.¹⁶ Claro que se pode ler esta passagem do chamado segundo proêmio como um exercício retórico conhecido, de rebaixar-se para que o público elevasse a obra e seu autor, a *captatio benevolentiae*. Muito bem que seja, mas resta ainda claro que se trata de uma “nouvelle histoire” a de Tácito. Uma história que sendo feita em um tempo diverso, estudando um tipo de passado diferente, apontará para outra utilidade. Assim, lemos em Tácito, ainda em registro comparativo: “Com efeito, o estado das nações, as peripécias dos combates, as mortes célebres dos chefes retêm e reavivam a atenção do leitor [e estes eram os objetos dos historiadores de antes]; nós [tratamos de] ordens cruéis, acusações contínuas, amizades enganosas, ruína de inocentes e sempre as mesmas causas de morte atrelamos umas às outras, apresentando fatos semelhantes e tediosos”.¹⁷ Neste novo ambiente não se pode dizer o que é justo sem o risco de perder a vida. Para citar um exemplo dado por Tácito, lembramos que foi isto o que aconteceu com Cremutius Cordo, perseguido por Tibério por causa de sua obra.¹⁸ Impor-se-ia falar a verdade por uma nova maneira, talvez.

Tácito, no entanto, tem sido visto ao longo do tempo predominantemente como um campeão contra os tiranos, um crítico dos maus imperadores. Como exemplo disto, podemos citar a tradução de Liberato de Carvalho, feita na primeira metade do século 19 e que circula ainda amplamente nos meios acadêmicos brasileiros através da edição dos Clássicos Jackson. Esta tradução é toda calcada neste entendimento. Trata-se de uma tradução feita há quase duzentos anos, explicitamente como a ação de um aristocrata contra a tirania que o colocou na prisão e o enviou para o exílio. Foi preso em Portugal e depois exilado na Inglaterra que Liberato de Carvalho traduziu os *Anais*. A noção de que os reis tiranos, malévolos, colocavam os aristocratas virtuosos silenciados – e os aristocratas viciosos em evidência – mantém uma longa predominância. Esta visão acaba por dar destaque ao papel desempenhado pelo imperador e colocar em papel secundário os aristocratas. Mas se a obra de Tácito pode ser vista como uma crítica aos tiranos, talvez também possa ser vista como um conjunto de lições dirigidas aos aristocratas sobre como sobreviver aos tiranos. O conselho que predomina em Tácito, a nosso ver, é que os aristocratas deveriam sempre dissimular, criando uma falsa imagem do que se pensa ou do que se faz. Assim, a primeira virtude exigida de um aristocrata seria saber mentir.

Isto nos conduz, então ao segundo aspecto que pretendemos destacar. As narrativas, para serem verdadeiras, não deveriam narrar o que foi

¹⁶ Tac., *Ann.* 4.32.1–2.

¹⁷ Tac., *Ann.* 4.33.3.

¹⁸ Cf. Tac., *Ann.* 4.34–5, ou seja imediatamente após o segundo proêmio.

dito ou o que se fez, porquanto os aristocratas usualmente não diriam o que pensavam e não agiriam de modo a que se percebessem seus interesses. Como já citamos, lembra-nos Tácito que apenas raramente seria “lícito sentir o que se quer e dizer o que se sente”.¹⁹ Compor a narrativa histórica, assim, exigiria que se dissesse a verdade não dita, que se revelasse a ação que poderia vir a ser empreendida por trás de uma outra que aparentemente indicaria para outro caminho. O relato verdadeiro, assim, não descreveria o que foi feito ou foi dito. Afinal, o que foi feito e dito são mentiras. O relato verdadeiro diria o que não foi dito e o significado oculto do que foi feito, que invariavelmente é diverso do seu significado mais explícito e óbvio.

Assim, quando Nero decide matar Agripina passa a dirigir-lhe palavras doces e dedicar a ela atenção de filho devotado. Agripina, usualmente habilidosa em traduzir os sentidos ocultos do que se diz e o que se faz, não soube ler a falsidade de seu filho em um primeiro momento. Tácito atribui isto à condição feminina de Agripina. Em suas palavras, ela foi enganada graças à “facilidade que as mulheres têm para acreditar em boas notícias”.²⁰ Em meio a tanta falsidade, Tácito em vários momentos vacila na construção da descrição. À despedida, por exemplo, a imagem criada é clara, mas a verdade que ela encerra é impossível de discernir. Diz Tácito: “Ele a conduziu e a abraçou bastante longamente, beijou-a nos olhos e no peito, seja para dissimular, seja porque a última visão da mãe que iria morrer tocou seu espírito, por brutal que fosse”.²¹ O que se segue, como sabem, é uma comédia de erros. O plano de fazer o assassinato parecer um acidente, resultado de um naufrágio fracassa. O navio a lança ao mar, mas ela não se afoga. Acerronia, que a acompanhava e vai ao mar também, quis passar por ela para ser salva, mas é morta a golpes de instrumentos navais pelos marinheiros. Agripina finge não ser Agripina e sobrevive, nadando por si só. A vítima, sabendo-se objeto de uma conspiração, tudo faz para que não saibam que ela percebeu que a tentavam matar. Manda assim um emissário para o mandante de seu assassinato, seu filho, para que diga a ele que sua mãe sobreviveu ao terrível “acidente”, que ele não se preocupasse. Nero, notando que a mãe não o acusa, tem a certeza de que ela se prepara para a vingança do crime que tentara cometer. Então, é encenada mais uma farsa. O enviado de Agripina é acusado de tentar matar o imperador. Coloca-se um instrumento perfurante em suas mãos e ele é morto, como homicida. Agripina, falsamente acusada de tentar matar seu filho, será então assassinada – de verdade.

¹⁹ Tac., *Hist.* 1.1.4.

²⁰ Tac., *Ann.* 14.4.1.

²¹ Tac., *Ann.* 14.4.4.

Esta sequência de mentiras leva à justificativa para a morte de Agripina. No final, o Senado rendeu graças aos deuses pela salvação do imperador. Mais uma vez, a mentira se fez verdade. Para tanto, primeiro os soldados, estimulados por Burro, felicitam Nero que se via atormentado pelo seu crime, depois os amigos rendem graças aos deuses nos templos, a seguir, os municípes da Campânia. Por fim, ainda que tudo que se via indicasse um matricídio, todos se regozijavam com o fim de uma conspiração que nunca existiu. O Senado, ao final e mais que todos, desdobra-se em homenagens ao assassino e na execração da vítima. Tudo que se vê, então, é incerto. Mesmo os prodígios já não indicam o que se vê. Apesar de numerosos sinais dos deuses em contrário, Tácito constata que Nero continuaria governando e cometendo crimes.²²

Uma das principais virtudes da éfrase, como sabemos, é a clareza (*saphanéia*), necessária para que a elocução produza a visão do que se descreve por meio da audição. Mas como fazer ver o que não era visível? O que fazer quando o que é visível não revela uma realidade? Como fazer ver o que se oculta? Não se trata de descrever uma batalha noturna, como fez Tucídides.²³ Todos tudo ocultam. Mas o Principado não é uma noite perpétua. Estes mesmo que tudo ocultam também a todo tempo se mostram, se expõem e até mesmo “espetacularizam” sua existência. Como nos diz Sêneca, por exemplo: “aqueles a quem o vulgo chama felizes exibem uma boa disposição fingida, carregada, contaminada de tristeza, e tanto mais lamentável quanto, muitas vezes, nem sequer podem se mostrar abertamente infelizes, antes se veem forçados, entre desgostos que lhes roem o coração, a representar a comédia da felicidade!”²⁴

Assim, o desafio que chamaríamos de republicano de mostrar o que era visível e deve se manter como tal através da narração para que não se torne esquecimento é uma coisa. Trata-se de descrever uma ação. Outra coisa e desafio distinto é fazer ver o que não era visível, por que se ocultava na noite das virtudes. Neste caso, é preciso descrever uma ação e um ambiente, como foi o caso de Tucídides. Mas com o principado se cria uma nova fronteira, bastante interessante para a éfrase. Trata-se de descrever a ação que se vê e a ação que se pretende ocultar pela ação que é mostrada. O que se vê, é a mentira. O que se oculta, a verdade. A narrativa tem que operar com estes dois planos, que se explicam um ao outro, como a noite e a confusão dos combatentes em Tucídides. A ação dissimuladora é como o

²² Tac., *Ann.* 14. 7–12. 2.

²³ *Th.* 7.44.

²⁴ Sen., *Ep.* 80.6.

ambiente.²⁵ Um exemplo notável deste procedimento nos parece poder ser encontrado na narrativa do assassinato de Britânico. Vejamos o episódio:

Nero se via cada vez ameaçado por seu irmão por adoção. Ele estava mais próximo de assumir funções públicas, uma vez que alcançava a idade competente para isto. Além disto, ele mostrava em todas as ocasiões que não era desprovido de talentos, vivacidade e ambição. Para piorar, Britânico era sempre colocado como uma ameaça contra Nero por sua mãe, Agripina. Quando contrariada, Agripina lembrou a Nero que do mesmo que lhe havia conduzido ao poder, tranquilamente faria o mesmo com o filho biológico de Cláudio. Nero decide então suprimir esta ameaça. A descrição do assassinato prima pela irrealidade. Em primeiro lugar, Tácito afirma que era costume que os mais jovens comessem em uma mesa em separado, uma alimentação mais frugal do que aquela dos mais velhos. Mas o relato torna o que é distante, próximo e visível. Britânico é morto por veneno, que não é colocado na bebida que seria experimentada, mas na água fria que foi usada para esfriar a bebida que estaria quente demais. Mais uma vez e sempre, o que se vê é ilusório. Cometido um assassinato à frente de todos, o que fazer? Tácito relata as reações. Os imprudentes fogem aterrorizados. Mas aqueles que eram mais inteligentes (*altior intellectus*) ficam em seus lugares e firmam os olhos em Nero. Tácito utiliza o adjetivo *defixius* para qualificar o olhar daqueles que ali se mantiveram. Como sói acontecer em Tácito, as palavras utilizadas podem gerar mais de um curso de leitura. A narrativa que se colocava em um plano geral, que permitia ver a mesa dos adultos e dos jovens, que divide o público que assiste a cena em dois grupos de anônimos, os imprudentes e os mais inteligentes, passa a dar um zoom em personagens. Primeiro em Nero, que finge que nada demais está acontecendo. Afirma que deve ser apenas um ataque

²⁵ Cremos importante ressaltar que, a nosso juízo, isto não pode ser dito para todos os autores imperiais. Ainda que seja um problema para a historiografia produzida no império, o desafio desta nova fronteira foi enfrentado de forma diversa pelos autores. No caso de Flávio Josefo, a éfrase obedece a outro propósito. Concordamos com Pere Villalba I Varneda quando afirma que para Josefo a “éfrase tem a missão de educar, de enriquecer com conhecimento o assunto histórico e de colocar um ritmo na narrativa historiográfica” (Villalba I Varneda 1986, 169). Assim, ainda que a narrativa de Josefo pudesse ser pensada em muitos momentos como eivada de “doublepeak”, no sentido de Shadi Bartsch, o mesmo não pode ser dito para a éfrase neste autor. O uso da éfrase por este autor pode ser associada a uma estratégia de dar a máxima clareza a sua narrativa – e assim se separar da história feita pelos “gregos”. Enquanto a história antiga dos judeus estava ao abrigo de toda polêmica e discussão porque tinha sido escrita por Deus e estava na Torá, aquela dos gregos era incerta porque sempre disputada. Diz ele sobre os gregos: “referem-se uns aos outros em seus livros e não hesitam em dizer o mais contraditório sobre as mesmas coisas” (J., Ap. 3,15). Neste sentido, Josefo declara ser esta história mais próxima daquela dos egípcios, onde encontra muitas coincidências com o saber que ele mesmo tinha. Neste sentido, afirma Josefo nas *Antiguidades Judaicas*: “tanto os nossos livros quanto os livros dos egípcios concordam sobre muitas coisas”. (J. AJ. 8.159)

de epilepsia, que o jovem logo retornará a si. Depois o foco se volta para Agripina, que mostra imenso pavor. Ainda que tente reprimir qualquer expressão, mostra-se comovida. Percebe que aquele assassinato indicava um grave risco para ela. Otávia, esposa de Nero e irmã do jovem que tinha acabado de ser assassinado, apesar de muito jovem, na avaliação de Tácito, agiu exemplarmente. Escondeu a dor, a estima, todos os seus sentimentos. O relato do episódio se encerra com Tácito levando o foco narrativo uma vez mais para o plano aberto. Diz ele: “Assim, após um breve silêncio, retoma-se a alegria dos convivas”.²⁶

Deste modo, podemos concluir que no Principado, na visão de Tácito, o que se vê não é real, pois todos precisam fingir se querem sobreviver. Por esta razão, desloca-se a fronteira da écfrase. Não se deve trazer diante dos olhos através da elocução o que foram os lugares, as ações, como ensinam os manuais de retórica. O desafio é trazer frente aos olhos o que não podia ser visto, o que se ocultava. Assim, a descrição é uma sobreposição de visões possíveis e incertas. Cabe ao ouvinte treinar sua capacidade de ver muitas cenas onde existe uma. Entre a cena que se vê e as muitas que se ocultam, cabe a quem vê não simplesmente ver, mas também compor a cena. O Principado não admite testemunhas inocentes de seus acontecimentos. Ao que parece, a história do Principado também não se limita mais à simples descrição. Cabe ao leitor a indiscrição de ver o que a narrativa não pode colocar diante dos olhos. A pergunta que fica como conclusão é: uma narrativa assim complexa poderá ser dita decadente como nos apresentam a oratória sob o Principado?

REFERÊNCIAS

- Bartsch, S. 1994. *Actors in the audience: theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian Massachusetts*. Harvard University Press.
- L’Hoir, F. S. 2006. *Tragedy, rhetoric, and the historiography of Tacitus’ Annales*. Ann Harbor: The University of Michigan Press.
- Sailor, D. 2008. *Writing and empire in Tacitus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Syme, R. 2002. *Roman Revolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Villalba I Varneda, P. 1986. *The historical method of Flavius Josephus*. Leiden: Brill.



²⁶ Tac., *Ann.* 13.16.

Title. *Ekhphrasis* and the boundaries of description in Tacitus.

Abstract. This paper aims to analyse two episodes of the Tacitus' *Annals* that allow us to point out the distance between what was given to see and what actually happened in aristocratic environments in the Roman Principate. This tension between what one saw/said and what happened/was thought is fundamental for our understanding of *ekhphrasis* in the Tacitean narrative technique.

Keywords. Tacitus; *Annals*; Britannicus; Agrippina; *ekhphrasis*.

ALGUMAS NOTAS SOBRE IMAGEM E PALAVRA NA ARTE DA MEMÓRIA

ANGÉLICA CHIAPPETTA *

Universidade de São Paulo

Resumo. O texto relembra a técnica de “lugares” e “imagens” para a Arte da Memória, apresentada em vários tratados de Retórica. As referências passeiam de Cícero e Quintiliano até uma Arte Memorativa do séc. XVII. A construção de lugares mnemônicos e de palácios da memória é comentada, sugerindo a relevância da imagem para a construção do pensamento.

Palavras-chave. Memória; arte da memória; palácio da memória; arte retórica; Cícero.
D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p54-68

NO SEU “ARTE DA MEMÓRIA”, FRANCIS YATES FALA DE UMA TRADIÇÃO CICERONIANA da técnica de memorização que teria preservado os mesmos preceitos da arte de memorizar desde a Antiguidade até, pelo menos, o séc. 18.¹ Nessa tradição, o material a ser memorizado é traduzido em imagens que são ordenadas na mente em lugares previamente escolhidos e organizados. Isso faz com que as artes da memória que seguem tal tradição sejam um material interessante para estudar, nos contextos que as utilizam, as relações entre imagem e palavra, operando como que uma espécie de inverso da *ékphrasis*.

Falando das partes da Retórica, Cícero trata a Memória como fundamento, guardiã e tesouro do discurso:

Quid dicam de *thesauro* rerum omnium, memoria? Quae nisi *custos* inuentis cogitatis-que rebus et uerbis adhibeatur, intellegimus omnia, etiam si praeclarissima fuerint in oratore, peritura.²

Que direi da memória, *tesouro* de todas as coisas? A menos que ela tenha sido empregada como *guardiã* das coisas e palavras encontradas e pensadas, entendemos que todas, mesmo se tiverem estado muitíssimo claras no orador, se perderão.

* Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (1997).

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

¹ Estas notas tomam como referência as discussões apresentados em dois outros textos que estão no prelo: A. Chiappetta. “Cícero e a tradição ciceroniana da arte da memória” (no prelo); e A. Chiappetta. “Uma Arte da Memória do séc. XVII” (no prelo).

² Cic., *De Or.* 1.18.

Sed earum omnium rerum ut aedificiorum memoria est quasi *fundamentum*, lumen actio.³

Mas a memória, como acontece com os edifícios, é por assim dizer o *fundamento* de todas as coisas; a ação é a luz.

Mary Carruthers, no seu *The Book of Memory*, esclarece que a memória não deve ser entendida como um substituto da escrita num mundo eminentemente oral.⁴ Memória e cultura escrita não se excluem, como mostra a aproximação entre as duas presente nas *Partições Oratórias* e tantas vezes repetida:

(memoria est) *gemina litteraturae* quodammodo et in dissimili genere persimilis. Nam ut illa constat ex notis litterarum et ex eo in quo imprimuntur illae notae, sic confectio memoriae tamquam cera *locis* utitur et in his *imagines* ut litteras collocat.⁵

(a memória é) de certa maneira, *gêmea da escrita* e muito semelhante de um modo diferente. Pois como a escrita consta de anotações das letras e daquilo em que se imprimem tais anotações, assim a composição da memória usa os *lugares* como cera e neles coloca *imagens* como se fossem letras.

Séculos depois de Cícero, em 1627, o jesuíta Cristóvão Bruno retoma a mesma tradição e inicia sua *Arte da Memória* assim:

Memória, como definem os filósofos, é uma *potência da alma* que *esconde* e *guarda*, como em *depósito*, as *espécies* e *imagens* de todas as cousas que *conhecemos* para as manifestar quando for necessário. Esta ou é *natural* ou *artificial*. Para conservar e acrescentar aquela se dão muitos e mui excelentes remédios que aqui não aponto porque é meu intento tratar somente da artificial. *Artificial* se adquire com uso dos preceitos que neste tratado apontaremos. E geralmente falando, como os *livros* constam de *papel* ou *pergaminho* e de *letras* expressas nele, assim a *memória artificial* consta de *lugares*, como de carta, e de *imagens*, como de letras. Os lugares ou são naturais e verdadeiros ou fingidos e imaginados. As imagens, também, ou são naturais e próprias do que queremos representar, ou tais que tenham semelhança e proporção com a cousa de que nos queremos lembrar.⁶

O estudo da Memória começa por dividi-la entre memória natural e memória artificial. A arte, neste como em qualquer caso, pode aprimorar a natureza.

Na passagem do *De oratore*⁷ em que se refere à memória artificial, Cícero diz que demorar-se explicitando os preceitos da arte, inventada por Simônides e tão conhecida de todos, seria prolixo e redundante.

³ Cic., *Opt.Gen.* 2.9.

⁴ Carruthers 2009.

⁵ Cic., *Part.* 26. Grifo nosso.

⁶ Cristóvão Bruno (1627). *Arte da Memória*. Grifo nosso.

⁷ Cic., *De Or.* 2.350–60.

Qua re ne *in re nota et peruulgata* multus et insolens sim, locis est utendum multis, inlustribus, explicatis, modicis interuallis; *imaginibus* autem *agentibus*, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint.⁸

Por isso (para que *num assunto tão conhecido e divulgado* eu não seja prolixo e redundante) devem-se usar muitos lugares, bem iluminados, desobstruídos, com módicos intervalos. E *imagens que agem*, vivas, notáveis, que rapidamente possam se apresentar e tocar o ânimo.

É de se supor que o treinamento nessa técnica fazia parte da instrução elementar e era bastante difundido entre gregos e romanos. Assim, Cícero rapidamente lembra apenas que o material a ser usado pelo artista da memória são os lugares e as imagens: para memorizar algo é preciso transformá-lo em imagens mentais e colocar as imagens formadas em lugares mentais previamente ordenados.

Quanto aos lugares, diz que devem ser muitos e bem iluminados, desobstruídos, regularmente distribuídos; as imagens devem ser "*imagines agentes*". A técnica funciona porque as coisas percebidas pelos sentidos são guardadas no nosso ânimo com o auxílio da visão:

Verum tamen neque tam acri memoria fere quisquam est, ut, non dispositis notatisque rebus, ordinem uerborum omnium aut sententiarum complectatur, neque uero tam hebeti, ut nihil hac consuetudine et exercitatione adiuuetur. *Vidit enim hoc prudenter siue Simonides siue alius quis inuenit, ea maxime animis effingi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa; acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum uidendi; qua re facillime animo teneri posse ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, si etiam commendatione oculorum animis traderentur.*⁹

Certamente, não há quase ninguém que possua memória tão aguçada a ponto de abarcar a ordem de todas as palavras e sentenças estando as coisas não organizadas e marcadas; por outro lado, ninguém tem memória tão debilitada que em nada possa ser ajudado por este hábito e exercício. Com efeito, *Simônides, ou outro que tenha inventado (a arte da memória) percebeu isto com sagacidade: as coisas que são melhor retratadas (efingi) no nosso ânimo são aquelas trazidas e impressas pelos sentidos; e entre todos os nossos sentidos o sentido da visão é o mais aguçado*; razão pela qual podem ser facilmente conservadas em nosso ânimo coisas recebidas pelos ouvidos ou pelo pensamento se forem levadas aos ânimos com a recomendação dos olhos.

Quintiliano apresenta o procedimento dizendo:

Primum sensum vestibulo quasi adsignant, secundum (puta) atrio, tum inpluvia circumueunt, nec cubiculis modo aut exhedris, sed statuis etiam similibusque per ordinem committunt. Hoc facto, cum est repetenda memoria, incipiunt ab initio loca haec

⁸ Cic., *De Or.* 2.358. Grifo nosso.

⁹ Cic., *De Or.* 2.357–8. Grifo nosso.

recensere, et quod cuique crediderunt reposcunt, ut eorum imagine admonentur. Ita, quamlibet multa sint quorum meminisse oporteat, fiunt singula conexas quodam choro, nec onerant coniungentes prioribus consequentia solo ediscendi labore.¹⁰

O primeiro pensamento é colocado, por assim dizer no átrio; o segundo, digamos, no salão de entrada: os demais são dispostos na ordem adequada em torno do *impluvium* e confiados, não simplesmente aos dormitórios e salas de visitas, mas também ao encargo das estátuas e similares. Feito isso, quando a memória for solicitada, percorre-se, começando do início, todos esses lugares e retoma-se aquilo que a cada um foi confiado, na medida em que se faz lembrar pela sua imagem. Dessa forma, não importa a quantidade de coisas que se deve lembrar: elas estarão ligadas umas às outras como em uma *coreografia* e não pode haver erro uma vez que ligam o que se segue ao que veio antes sem outro trabalho senão a tarefa preliminar de memorização.

A fonte do que está guardado na memória pode ser bastante diversa, mas tudo o que chega ao ânimo está aí transformado numa imagem que pode ser vista e explorada pelo “olho da mente”. A fluência de quem tem uma memória treinada pela técnica dos lugares e imagens é a mesma do bailarino que executa uma coreografia harmoniosamente ensaiada; não há engano ou hesitação sobre qual é o próximo passo. E é por isto, diz Quintiliano, que merecidamente a memória é chamada de tesouro da eloquência, “*nec inmerito thesaurus hic eloquentiae dicitur*”. Ela serve de suporte a todas as atividades necessárias ao orador:

Sed non firme tantum continere verum etiam cito percipere multa acturos oportet, nec quae scripseris modo iterata lectione complecti, sed in cogitatis quoque rerum ac verborum contextum sequi, et quae sint ab adversa parte dicta meminisse, nec utique eo quo dicta sunt ordine refutare sed oportunis locis ponere.¹¹

Ela não deve apenas reter com firmeza, mas também resgatar rapidamente o que vai ser dito em seguida; e não somente guardar, por meio de repetidas leituras, o que se escreveu há pouco, como também seguir o conjunto das palavras e das coisas no pensamento; e as coisas ditas pela parte contrária deve recordar não para refutá-las na ordem exata em que foram ditas, mas para apresentá-las num momento apropriado.

O que se está chamando de memória é aqui uma “habilidade” em guardar com firmeza o material do discurso e retomar com agilidade o que está guardado quando se está prestes a falar. A memória treinada serve, portanto, para estocar um discurso previamente preparado por escrito e, também, para no curso do pensamento, escolher do material previamente ordenado o que pode ser usado no discurso que se está fazendo de improviso. “*Quin extemporalis oratio non alio mihi videtur mentis vigore cons-*

¹⁰ Quint., *Inst.* 9.2.20.

¹¹ Quint., *Inst.* 9. 2.2.

tare”, “não em outro vigor mental parece-me apoiar-se um discurso improvisado”, diz Quintiliano.¹² A memória serve, ainda, para ouvir o discurso alheio de maneira ordenada, de modo a reter, no caso do embate judiciário, por exemplo, o que poder ser usado numa contra-argumentação. Quem domina a técnica pode falar com segurança e “in longissimis actionibus prius audiendi patientia quam memoriae fides deficit”, “num discurso muito longo, a paciência dos ouvintes termina antes da fidelidade da memória”.¹³

Quando perguntada, o que invariavelmente aconteceu, se a arte da memória que estudava de fato funciona, Mary Carruthers respondia que sim, desde que usada para os fins a que se presta, ou seja, como um instrumento do pensar. Afirmava que na retórica a tarefa da memória é, acima de tudo, cumprir uma etapa da composição do discurso; retomar o que está na memória é uma ato de investigação e recriação de um artífice consciente.¹⁴

Desde a *Retórica a Herênio* a memória artificial é dividida em *memoria rerum* e *memoria verborum*, memória de coisas e memória de palavras.¹⁵ Ali o autor dá um exemplo de como seria a memória de coisas; diz com frequência reter todo o assunto de um caso numa única imagem. Por exemplo, um acusador declara ter um homem morrido por envenenamento e argumenta que o fato se deu por causa de uma herança, e ainda informa haver muitas testemunhas e pessoas cientes disso. Para esse caso conceberia a imagem do homem em questão, doente na cama, se o conhecesse; caso contrário, tomaria algum outro doente, desde que não fosse de origem humilde, para que pudesse vir rápido à mente; instalaria o acusado ao lado de sua cama, segurando na mão direita um copo (para lembrar o envenenamento), na esquerda uma tabuinhas (para a herança), no anular, testículos de carneiro (para as testemunhas, aqui para semelhança sonora entre *testis* (testemunha) e *testiculi* (testículos)).

Para a memória de palavras, o exemplo é o caso em que se queira memorizar palavra por palavra o seguinte verso:

Iam domum itionem reges Atridae parant

Os reis Atridas já preparam o caminho para casa

No primeiro lugar de memória coloco Domício (*Domitium*) elevando as mãos para o céu enquanto é açoitado pelos reis Márcios (*domum itionem*). As figuras da cena são personagens ilustres, para ajudar na retenção da imagem. Num segundo lugar, Esopo e Cimber (dois famosos atores de teatro) se aprontando para encenar *Ifigênia*, como Agamenão e Menelau (*atridae parant*).

¹² Quint., *Inst.* 11.2.3.

¹³ Quint., *Inst.* 11.2.8.

¹⁴ Carruthers 2009, X.

¹⁵ *Her.* 3.28–40.

As artes da memória gregas estão perdidas para nós, mas o autor do *Ad Herennium* faz menção a elas, inclusive para criticar seu suposto procedimento de padronizar as imagens a serem utilizadas:

Scio plerosque Graecos, qui de memoria sripserunt, fecisse, ut multorum verborum imagines conscriberent, uti, qui ediscere vellent, paratas haberent, ne quid in quaerendo consumerent operae. Quorum rationem aliquot de causis inprobamus: primum, quod in verborum innumerabili multitudine ridiculumst mille verborum imagines conparare. (...) Praeterea similitudine alia alius magis commovetur. Nam ut saepe, formam si quam similem cuiquam dixerimus esse, non omnes habemus adsensores, quod alii videtur aliud, item fit <in> imaginibus, ut, quae nobis diligenter notata sit, ea parum videatur insignis aliis.¹⁶

Sei que a maioria dos gregos que escreveram sobre a memória o fizeram listando imagens de muitas palavras, para que as tivessem prontas aqueles que quisessem sabê-las de cor, e para que não consumissem esforços procurando-as. Desaprovo o método deles por algumas razões: primeiro, porque em meio a uma inumerável quantidade de palavras, é ridículo selecionar imagens para milhares delas. (...) Além disso, alguém se impressiona mais com uma semelhança do que com outra. Como ocorre muitas vezes, quando digo que uma figura é semelhante a outra, de não ter a aprovação de todos (pois cada um vê de maneira diferente), o mesmo acontece com as imagens: o que para mim está cuidadosamente marcado, para outros parecerá pouco destacado.

Que não se critique, portanto, a pertinência das imagens utilizadas como exemplo para a memória de coisas e para a memória de palavras; elas devem ser escolhidas de maneira a se fixarem o melhor possível na mente do memorizador e esse processo é individual, cada um deve escolher o que é efetivo para si.

Carruthers chama a atenção para o equívoco de se restringir o entendimento da expressão *memoria verborum* ou *memoria sententiarum* como memorização palavra por palavra de textos longos.¹⁷ Segundo a autora, o método aqui serve mais como instrumento de retomada do que de retenção; depois de dividir e ordenar o material, serve-se do dispositivo para encontrar o material guardado. Para se memorizar um discurso já pronto, é preciso primeiro dividi-lo em partes:

Quando ergo vis operari cum ymaginibus sententiarum, tunc non est avertē neesse singulas dictiones ex quibus illa sententia componitur, sed comprehendere bene eius substanciam facti et reducere illam in summam et secundum hanc formare ymaginem.¹⁸

¹⁶ *Her.*, 3,38–9.

¹⁷ Carruthers 2009, XII.

¹⁸ *Ars memorativa* (1425), 3.1.

Quando queres operar com imagens de sentenças, não é necessário tomar cada uma das expressões das quais aquela sentença se compõe, mas compreender bem a substância daquele feito, reduzi-la ao máximo e formar uma imagem de acordo com ela.

Leremos, pois, a pregação e o mesmo se entende na lição, oração, poema ou em qualquer outra cousa que quisermos estudar por esta memória, e notaremos todos os passos dela atentamente os quais iremos *repartindo* com sua ordem pelos lugares acima ditos, da mesma maneira que fizemos na primeira e segunda memória (ou seja, memória das coisas materiais e das imateriais). Com esta diferença somente, que ali púnhamos um só nome em cada lugar, *aquí poremos a substância de um passo inteiro ou parte dela, procurando que o homem que estiver no tal lugar me exprima o passo com algum gesto ou meneio*, para o que servirá muito o uso e exercício da segunda memória e *ter facilidade em representar e materializar as cousas imateriais e incorpóreas*.¹⁹

Por exemplo, imagine-se uma pregação dividida em cem passos. Cristóvão Bruno ensina a escolher cem lugares de memória, colocar neles cem homens e entregar a cada um dos homens uma imagem para o início dos passos que se quer lembrar:

Depois de repartir os passos e conceitos da pregação pelos ditos homens da maneira que temos dito, trataremos do princípio dos [f.150] períodos, membros ou partes da oração, os quais também se hão de pôr nos mesmos lugares e pela mesma ordem dos passos, fazendo que o primeiro homem, a quem tenho dado o primeiro passo, me exprima também o princípio ou primeira palavra do primeiro período. O segundo homem me represente o segundo período ou segunda parte da oração, representando-me e materializando-me a primeira palavra dela. E assim em todos os mais, de sorte que quem me exprimir o passo, me represente também o princípio do período em que ele está, *porque isto basta para excitar a memória natural*, que logo se vai lembrando de tudo o que se tem estudado, como poderá experimentar quem guardar pontualmente todas as advertências acima ditas.²⁰

Se o material estiver bem ordenado nos lugares de memória, a imagem de cada lugar servirá para lembrar de algo que, por sua vez, excitará a memória natural. Ou seja, para lembrar de um período com a memória de palavras, não é preciso necessariamente compor imagens palavras por palavras, mas, antes, ordenar bem e seguramente algumas imagens que estimulem a memória natural. Com isso, a técnica se assemelha a um processo de estocagem do material do discurso em lugares ordenados e posterior manuseio do que foi estocado. Algo que se poderia chamar de um tópica; o que, por sua vez, mostra a proximidade da memória com a invenção retó-

¹⁹ Cristóvão Bruno (1627). Grifo nosso.

²⁰ Cristóvão Bruno (1627). *Arte da Memória*. Grifo nosso.

rica. Na sua *Topica* Aristóteles já faz menção a isso, comparando os lugares da argumentação com os lugares mnemônicos.²¹

Uma *Ars Memorativa* de 1425, anônima, esclarece que, na verdade, tanto as imagens como os lugares de memória são imagens mentais:

Loca non differunt ab ymaginibus nisi in hoc, quia loca non sunt anguli, ut quidam putant, sed ymagines fixe cum toto situ circumstante, supra quas, sicut supra cartam, alie pinguntur ymagines debiles, sicut littere super carta. Unde loca sunt sicut materia, ymagines vero sicut forma, differunt ergo eiam sicut fixum et non fixum.²²

Os lugares não diferem das imagens senão nisto, que os lugares não são cantos, como alguns pensam, mas imagens fixas com toda sua posição conservada, sobre as quais, como sobre papel, outras imagens deléveis são pintadas, como letras sobre papel. De onde os lugares são como a matéria, e as imagens como a forma, diferem também como fixo e não fixo.

Cristóvão Bruno, em 1627, ensina a construir um conjunto de lugares de memória:

Primeiramente se há de escolher uma casa grande ou uns como paços não fingidos e imaginados, como os que diremos abaixo, mas reais e verdadeiros, nos quais não more atualmente quem os escolhe, porque a experiência nos tem mostrado que a memória se confunde grandemente com os lugares em que atualmente moramos. Será, porém, tal esta casa que quem a escolher, ou por ter antes morado nela ou entrado muitas vezes, esteja mui bem visto em todos cantos e lugares dela.

Nesta casa pois, por espaço de dois ou três dias, se hão de notar com muita quietação e sossego todos os lugares principais e mais insignes, como são porta, escada, janela, escritório, armários, livreria, cama, cozinha e outros semelhantes, correndo-os com a imaginação como se os estivesse vendo com os olhos. E, para o poder fazer mais facilmente e com maior perfeição, imaginarei que os estou mostrando a algum amigo por esta ordem.

Entrarei com ele pela porta da casa, ou por qualquer outro lugar que me parecer mais acomodado para o meu intento, e continuando sempre à mão direita ir-lhe-ei mostrando todos os lugares da casa os mais notáveis e insignes, guardando pontualmente todas as advertências seguintes. (...)

Escolhidos pois, e determinados estes lugares, são necessários *dois ou três dias* mais para os correr mui devagar, não já como quem os vai repetindo, mas como quem adverte e conta todas as miudezas e particularidades deles, porque este exercício ajuda grandemente para com facilidade e sem reflexão alguma os poder depois repetir e correr com a imaginação. (...)

O que agora se segue parecerá a alguém supérfluo e ridículo; contudo, a experiência mostrará quanto serve para nosso intento e achará que é uma das mais proveitosas e importantes advertências que aqui se põem.

²¹ Arist., *Top.* 8,14, 163b: "Como o sistema de lugares (*tópoi*) é útil na mnemônica, assim, na argumentação, alguém se torna melhor disposto se tiver lançado na memória premissas de ocorrência mais frequente e de aplicação geral", *apud* Caplan 1970, 228.

²² *Ars Memorativa* (1425), 2.1. Grifo nosso.

São pois necessários *cinco dias* pelo menos para neles fazer exercício em *fingir* a tudo o que vir com os olhos *movimento* que provoque *o riso, temor ou espanto* e digo que quanto com a maior destreza se fingirem estes movimentos tanto mais facilmente se poderá usar, não só desta, mas de todas as mais memórias de que trataremos adiante.²³

Com isso teremos uma casa com cem lugares para colocarmos cem imagens correspondentes a uma lista de cem coisas (nomes, objetos, coisas imateriais etc) que queiramos guardar. Na mesma *Arte*, Cristóvão Bruno ensina como construir um palácio de memória de 1536 lugares, útil não quando queremos guardar uma lista, mas quando precisamos memorizar um longo texto. Ele terá quatro andares, com quatro corredores e quatro salas em cada corredor. Para que a regularidades dos corredores e das portas das salas não nos confunda, é preciso distinguir as salas. As imagens sugeridas para tanto hoje soam um tanto bizarras:

Ponhamos exemplo. No primeiro corredor da primeira quadra estarão os quatro quartos de um homem; a cabeça ensangüentada estará sobre a primeira porta do primeiro cubículo deste corredor. Os braços estarão sobre a primeira porta do quarto cubículo, tudo ensangüentado para despertar mais a memória. No segundo corredor desta primeira quadra, pode estar um boi repartido em quartos pelos quatro cubículos. No terceiro, um leão esquartejado. No quarto, um cavalo da mesma maneira repartido e despedaçado. Esta ordem e distinção se guardará nas portas e cubículos dos outros andares, para o que cada um poderá escolher os animais que lhe parecerem mais acomodados para os distinguir uns dos outros e excitar a memória, em que sempre se hão de ter os olhos.²⁴

Cícero, no *De oratore*, diz não concordar com os que criticam a mnemônica e seu uso das imagens alegando que todo esse material assim disposto pode atulhar a mente e causar mais dano que benefício:

Neque verum est, quod ab inertibus dicitur, opprimi memoriam imaginum pondere et obscurari etiam id, quod per se natura tenere potuisset: vidi enim ego summos homines et divina prope memoria, Athenis Charmadam, in Asia, quem vivere hodie aiunt, Scepsium Metrodorum, quorum uterque tamquam litteris in cera, sic se aiebat imaginibus in eis locis, quos haberet, quae meminisse vellet, perscribere. Qua re hac exercitatione non eruenda memoria est, si est nulla naturalis; sed certe, si latet, evocanda est.²⁵

E não é certo o que dizem os não peritos, que a memória pode ver-se oprimida pelo peso das associações e que, inclusive pode obscurecer-se o que a natureza por si mesma teria podido reter, pois eu conheci homens ilustres e de memória quase divina, em Atenas Cármadas e, na Ásia, Metrodoro de Scepsis, que dizem que ainda vive, dos quais um e outro diziam que, assim como as letras numa tabuinha de cera, do mesmo modo podiam descrever com detalhe – mediante as imagens que tinham nos lugares

²³ Cristóvão Bruno (1627). *Arte da Memória*.

²⁴ Cristóvão Bruno (1627). *Arte da Memória*.

²⁵ Cic., *De Or.* 2.360.

– o que queriam recordar. Por isso como tal exercício não se pode arruinar a memória se naturalmente é nula; mas, se está latente, pode-se despertá-la.

Novamente nesse trecho aparece a aproximação da técnica dos lugares e das imagens com a escrita, paralelo já mencionado por Aristóteles no *De anima*: “É possível, com efeito, criar ficções (na alma) e contemplá-las como fazem os que ordenam as idéias, segundo a técnica mnemônica, criando imagens”.²⁶ Iguamente interessante é a aproximação que se pode fazer com a pintura:

(Imaginatio) Quasi optimus pictor hausta rerum sensilium simulachra, suo penicillo memoriae designat.²⁷

(A imaginação) Acolhe os simulacros das coisas sensíveis e, ao modo de um excelente pintor, os marca com seu pincel na memória.

Neque ulla ars vel scientia est que magis artificiali memoria sit conformis quam pictori: proprie et ipsa locis et ymaginibus indiget sicut et ista, et una alteram multum insequitur, ideo ad illam artem de pingendi quandoque pro exemplis occurrere est satis utile: depingimus et nos cum figuramus ymagines in locis.²⁸

Não há arte ou ciência que seja mais conforme à memória artificial do que a do pintor: propriamente, tanto aquela como essa precisam de imagens e lugares e uma segue muito de perto a outra, pelo que resulta muito útil tirar exemplos algumas vezes daquela arte de pintar: também nós pintamos quando figuramos imagens nos lugares.

A memória pode ser vista como uma pintura mental onde estão figuradas a invenção e disposição e a elocução do discurso. É preciso aprender a pintar imagens convenientes para a função, imagens que fiquem impregnadas na mente e facilitem a memorização. A excessiva familiaridade, por exemplo, pode fazer com que a imagem seja delével; assim, o exagero, o grotesco, o ridículo, o pouco usual são elementos importantes para uma imagem mnemônica:

Imagines sunt rerum aut verborum similitudines in mente conceptae. Duplices autem similitudines esse debent, ut ait Cicero, una rerum, alia verborum. Rerum autem similitudinem constituuntur cum summatim ipsorum negotiorum imagines comparamus, verborum autem similitudines exprimentur cum uniuscuiusque vocabuli memoria a nobis imagine notatur (...) Et premicto pro generali regula imaginum collocandarum

²⁶ Arist., *De An.* 427b, 18–22.

²⁷ Della Porta (1558). *Ars reminiscendi*, apud Bolzoni 2007, 284.

²⁸ Giovanni Fontana (1430). *Secretum de thesauro experientorum ymaginationis hominum*, apud Bolzoni 2007, 245.

*quod in locis semper collocandae sunt imagines cum motu et acto ridiculoso crudeli admirativo aut turpi vel impossibili sive alio insuteo.*²⁹

Imagens são similitudes concebidas na mente de coisas e de palavras. E essas similitudes devem ser de dois tipos, como diz Cícero, uma de coisas, outra de palavras. As similitudes de coisas são formadas quando compomos resumidamente imagens dos próprios assuntos; similitudes de palavras são expressas quando a memória de cada vocábulo é assinalada por nós (...) E antecipo como regra geral da colocação de imagens que *nos lugares sempre devem ser colocadas imagens com movimento e ato ridículo, cruel, admirável ou torpe ou impossível ou outro não habitual.*

Si igitur daretur tibi ad memorandum nomes proprium, puta Petrus vel Martinus, debes accipere aliquem Petrum tibi notum ratione amicitiae vel inimicitiae, virtutis vel vituperii vel precellentis pulcritudinis aut nimiae deformitatis, non ociosum sed se exercitatem motu aliquo ridiculoso.³⁰

Assim, se te for dado para memorizar um nome próprio, como Pedro ou Martinho, debes tomar algum Pedro teu conhecido por motivo de amizade ou inimizade, virtude ou vitupério, elevada beleza ou demasiada feiúra, não parado, mas se mexendo com algum movimento ridículo.

Se eu quero me lembrar de um enamorado, não imaginarei a *peessoa do lugar* bem vestida e arrumada, suspirando e fazendo outras coisas convenientes a um cavalheiro enamorado, mas a *pintarei* como Ovídio descreve a Polifemo apaixonado, arrumando a barba com a foice e penteando o cabelo com a rastelo, enquanto se olha na água como em um espelho, e tocando e cantando com um instrumento musical esquisito. Porque, sendo tão ridícula a imagem, despertará a lembrança mais facilmente em minha memória.³¹

A técnica da memória é descrita como pintura das coisas que se quer memorizar. Uma lista de nomes, requer imagens de pessoas para cada nome; o mesmo para uma lista de coisas materiais. Mas, como acontece com os mudos, que se comunicam com os gestos, a pintura e a memória também podem formar imagens em que os gestos farão o papel de elementos associativos:

Unde cum nil aliud sit haec ars, quam *memorandarum rerum picturam* memoriae explicare et quomodo egregius pictor alicuius rei cuius imaginem ignorat, poterit in pictura repraesentare?³²

Dado que esta arte não é outra coisa senão expor à memória a *pintura das coisas que devem ser memorizadas*, de que modo um egrégio pintor poderá representar na pintura alguma coisa cuja imagem ignora?

²⁹ *Tractatus solemnns artis memorativae* (1434), apud Rossi 2004, 368. Grifo nosso.

³⁰ *Tractatus solemnns artis memorativae* (1434), apud Rossi 2004, 368. Grifo nosso.

³¹ Della Porta (1558). *Ars Reminiscendi*, apud Bolzoni 2007, 202. Grifo nosso.

³² Della Porta (1558). *Ars Reminiscendi* apud Bolzoni 2007, 285. Grifo nosso.

Pictura tacens opus est habitus semper eiusdem, sic gestus intimos affectus exprimit, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur. In mutis pro sermone sunt gestus et manu et nutu sua voluntatem declarant. animalium quoue sermone carentium, ira, laetitia, adulatio, oculis et quibusdam aliis corporis signis deprehenditur”.³³

A pintura é obra silenciosa e mostra sempre a mesma atitude, o gesto exprime os afetos íntimos de modo que muitas vezes parece superar a força do dizer. Nos mudos, em lugar do discurso estão os gestos e com a mão e o movimento declaram sua vontade; a ira, a alegria e a adulação dos animais que carecem de discurso são depreendidas pelos olhos e outros sinais do corpo.

Segundo a técnica, pode-se transformar em imagem mesmo as coisas não materiais, lembrando, por exemplo, que os movimentos, atos e gestos do corpo podem ser significativos: “*Per motus corporis et actus ymagines formantur*”, “As imagens se podem formar usando os movimentos e os atos do corpo” [*Ars memorativa* (1425)]. Cristóvão Bruno fala em “dar com a imaginação corpo proporcionado a todas as cousas imateriais” [*Arte da Memória* (1627)]. É possível representar uma coisa por seu efeito, como a alvura pela neve ou cisne, quentura pelo fogo ou febre, doçura pelo mel. Os afetos da alma podem ser representantes por pessoas insignes, como a ira por Aquiles. Podem, também, ser representados por gestos e partes do corpo: cabeça levantada – soberba, baixa – tristeza, olhos caídos – vergonha, abrasados – ira, nariz levantado – riso, o peito coberto – engano, aberto – sinceridade, coração – amor, fel – ira, mãos caídas - dor ou desesperação, juntas e levantadas - rogos e oração, apertadas diante dos ombros – admiração, abertas e estendidas – liberalidade, apertadas – avareza, a direita levantada sobre o ombro – ameaça, apertado o punho levantada denota – fortaleza, ombros – paciência, dedo na boca – silêncio, língua - o contrário. E, ainda, podem os afetos da alma ser representados por animais: ira – leão, simplicidade – pomba, prudência – serpente, sagacidade – raposa, inocência – cordeiro. Essa associações, no entanto, devem ser tomadas apenas se forem impressionantes para o memorizar. O melhor é exercitar-se na capacidade própria de formar imagens impressionantes para si, como já dizia o autor *Ad Herennium*.

Agostinho descreve belamente o percurso pela paisagem mental da memória:

Et venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiuscemodi rebus sensis invectarum. ibi reconditum est quidquid etiam cogitamus, vel augendo vel minuendo vel utcumque variando ea quae sensus attigerit,

³³ Della Porta (1558). *Ars reminiscendi*, “*Quomodo ex gestu recordari possumus*”, apud Bolzoni 2007, 222.

et si quid aliud commendatum et repositum est quod nondum absorbit et sepelivit oblivio. Ibi quando sum, posco ut proferatur quidquid volo, et quaedam statim prodeunt, quaedam requiruntur diutius et tamquam de abstrusioribus quibusdam receptaculis eruuntur, quaedam catervatim se prouunt et, dum aliud petitur et quaeritur, prosiliunt in medium quasi dicentia, “ne forte nos sumus?” et abigo ea manu cordis a facie recordationis meae, donec enubiletur quod volo atque in conspectum prodeat ex abditis. alia facilliter atque imperturbata serie sicut poscuntur suggeruntur, et cedunt praecedentia consequentibus et cedendo conduntur, iterum cum voluero processura. quod totum fit cum aliquid narro memoriter.³⁴

E chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou. Quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Uma apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio, como que a dizerem: “Não seremos nós?” Eu, então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista (“memória natural”). Outras imagens ocorrem-me com facilidade e em série ordenada, à medida que as chamo. Então as precedentes cedem lugar às seguintes, e, ao cedê-lo, escondem-se, para de novo avançarem quando eu quiser (“memória artificial”). É o que acontece quando digo alguma coisa de memória.

A memória é um palácio onde se guardam, em imagens, os tesouros trazidos pela percepção. Na memória natural, essas imagens correm os riscos de estar desordenadas e, quando se deseja lembrar algo, fica-se a mercê de esperar que a coisa a ser lembrada se apresente diante dos “olhos da mente”. Até que chegue a imagem correta, esses olhos são confundidos e distraídos por várias falsas semelhanças. Para uma memória treinada, no entanto, não há esse risco: as imagens ocorrem com facilidade, ordenadas e em série; apresentam-se uma a uma, sem hesitação, e cedem o lugar para a próxima sem atropelos.

Essa figuração da memória e do pensamento está presente em descrições que, em princípio, pouco têm a ver com as artes mnemônicas, como por exemplo a seguinte:

Suponhamos que eu tenha diante de mim um quebra-cabeça feito de figuras. Ele retrata uma casa com um barco no telhado, uma letra solta do alfabeto, a figura de um homem correndo, com a cabeça misteriosamente desaparecida, e assim por diante. Ora, eu poderia ser erroneamente levado a fazer objeções e declarar que o quadro como um todo, bem como suas partes integrantes, não fazem sentido. Um barco não

³⁴ August., *Conf.* 10.8.

tem nada que estar no telhado de uma casa e um homem sem cabeça não pode correr. Ademais, o homem é maior do que a casa e, se o quadro inteiro pretende representar uma paisagem, as letras do alfabeto estão deslocadas nele, pois esses objetos não ocorrem na natureza. Obviamente, porém, só podemos fazer um juízo adequado do quebra-cabeça se pusermos de lado essas críticas da composição inteira e de suas partes, e se, em vez disso, tentarmos substituir cada elemento isolado por uma sílaba ou palavra que possa ser representada por aquele elemento de um modo ou de outro. As palavras assim compostas já não deixarão de fazer sentido, podendo formar uma frase poética de extrema beleza e significado. O sonho é um quebra-cabeça pictográfico desse tipo.³⁵

Trata-se da descrição de Freud, no capítulo 6 da *Interpretação dos Sonhos*, para as imagens formadas no processo onírico. São imagens bizarras, confusas e até grotescas, cujo sentido escapa à primeira vista; assim como as imagens mnemônicas, não seguem a lógica das figurações coerentes. E assim como imagens mnemônicas, se lidas segundo as associações de quem as elaborou, revelam-se extremamente significativas e mesmo poéticas.

É bem comum que os manuais de memória artificial reservem algum espaço para a arte do esquecimento. Afinal, depois de construído, um palácio da memória pode ser usado para guardar, sucessivamente, diferentes materiais. Para cada lista de nomes, coisas, pedaços de um discurso, deve-se colocar as imagens correspondentes nos lugares do palácio. Quando se quer guardar uma nova lista, é preciso “apagar” as imagens e preservar os lugares que receberão a nova lista. Lambert Schenkel, no seu *De memoria liber*, de 1595, propõe oito procedimentos diferentes para apagar as imagens. Eles vão num crescendo de dificuldade e até mesmo de violência diante da insistência de certas imagens. Aqui vão o sétimo e o oitavo procedimentos recomendados pelo autor para se imaginar uma cena que leve ao apagamento/esquecimento das imagens:

Septimus omnia cubicula et castra scopis purgaverit, atque invisibiles sibi imagines deposuerit, aut propter preciositatem e loco moverit, ne pulvere maculenter. Octavus, fingimus furore percitum hominem, comitatum armata corona, castra, domos, cubicula occupasse, alias imagines occidisse; multa percississe, timore alias per ianuas fugisse, alias per fenestra se praecipitasse, ac intrantes nulla invenite.³⁶

Sétimo: uma criada terá varrido todos os quartos (“do pátio da memória”) e todo o alojamento e sendo as imagens invisíveis para ela, as terá jogado fora, ou as terá tirado do lugar por causa da sua preciosidade, para que não tomassem pó. Oitavo: imaginemos que um homem tomado de furor, acompanhado de um bando armado, tenha ocupado os alojamentos, as casas, os quartos e tenha matado algumas imagens, que tenha ferido muitas e que outras, por medo, fugiram pelas portas ou se atiraram pelas janelas, e vocês que entram (no lugar) nada encontrem.

³⁵ Freud 1996, 303–4.

³⁶ Lambert Schenkel (1595). *De Memoria Liber apud* Bolzoni 2007, 196.

A memória treinada na arte dos lugares e imagens pode, literalmente, traduzir um discurso em uma espécie de teatro interior. Isso porque imagens e lugares da arte reproduzem na interioridade as paixões que as figuras criam na exterioridade da elocução. Ainda, essas mesmas técnicas regulam a invenção de novos discursos segundo o traçado e os tesouros dos palácios do pensamento. E quando, por fim, ouvimos um discurso alheio, é observando-lhe a arquitetura e a regularidade que julgamos de sua riqueza e adequação.

REFERÊNCIAS

- Bolzoni, L. 2007. *La estancia de la memória. Modelos literários e iconográficos en la época de la imprenta*. Madrid: Cátedra.
- Caplan, H. 1970. "Memoria: Treasure-House of Eloquence." In *Of Eloquence. Studies in Ancient and Medieval Rhetoric*. New York: Cornell University Press.
- Carruthers, M. 2009. *The Book of Memory. A Study of memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freud, S. 1996. *A interpretação dos Sonhos*, cap. vi: "O trabalho dos sonhos". *Obras Completas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Imago.
- Rossi, P. 2004. *A Chave Universal. Artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz*. Bauru: EDUSC.



Title. On images and words in the Art of Memory.

Abstract. The text recalls the technique of the *loci* and images of the Art of Memory, presented in various rhetoric treatises. The references range from Cicero and Quintilian to the Art of Memory from the XVII century. The construction of mnemonic *loci* and memory palaces are commented, suggesting the relevance of the image in the construction of thought.

Keywords. Memory; art of memory; memory palace; rhetoric art; Cicero.

“PARA QUE DELEITE A VISÃO E OS OLHOS” (TÁCITO, *DIÁLOGO DOS ORADORES* 22): ÉKPHRISIS OU DESCRIÇÃO NA HISTORIOGRAFIA TACITEANA

YGOR K. BELCHIOR*

Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo. Neste artigo temos como objetivo observar a ékphrasis na historiografia Taciteana a partir da hipótese de que a sua principal função era a de gerar o efeito de “visibilidade” e de “prova”. Para tanto, focaremos no quadro metafórico da guerra civil empregado pelo historiador para descrever os conflitos entre a aristocracia e o imperador como “provas inartísticas” de que os eventos decorreram daquela maneira e ao mesmo tempo em que evidenciam o modelo histórico empregado por Tácito.

Palavras-chave. Tácito; Anais; Ékphrasis; Historiografia; Guerras Civis.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p69-81

Quando representas como acontecendo no presente
fatos ocorridos no passado, farás do discurso não
mais uma narrativa, mas um drama real.
— Ps.-Longino, *Do sublime*, 25

DIFERENTEMENTE DA PROPOSTA CIENTÍFICA QUE PREDOMINOU DURANTE grande parte do século XIX,¹ a historiografia antiga assumiu a relação entre as provas e as evidências documentais como compreendida no âmbito da afinidade entre a história e a retórica. No caso da última, é possível apontar que ela fornecia o material literário necessário ao orador para atingir a *fides* dos ouvintes (persuasão).² Como o objetivo principal de uma obra do gênero *historia* também era a exposição verídica dos fatos,³ só que sem os

* Doutorando na Universidade de São Paulo. Integrante do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR/UFOP).

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

¹ Tal visão positivista da História estava calcada em sua institucionalização como uma disciplina autônoma e que seria sobrecarregada pelos fardos da “verdade científica”. Essa que era construída a partir da exposição científica da crítica interna e externa das provas documentais (evidência - *evidence*), cf. Belchior 2011a.

² A exemplo da *Retórica* de Aristóteles.

³ No caso de Tácito, sua proposta era a de fazer uma história *sine ira et studio* (“sem ira nem afeição”, Tac., *Anais*. 1, 1, 4).

nossos modernos recursos de citação de uma documentação, era necessário ao historiador antigo encontrar outras maneiras para expor as evidências (provas) que embasaram a sua argumentação.

Neste texto, abordaremos dois instrumentos literários que foram utilizados pelo historiador latino de nome Públio Cornélio Tácito (séculos I e II d.C.) visando criar o “efeito de verdade” a respeito da sua versão sobre o passado.⁴ A saber, falamos aqui da fabricação da *evidência* (*euidentia*), o equivalente latino para *enárgeia*,⁵ e da *ékphrasis*, que tinha a função de colocar diante dos olhos dos ouvintes as palavras que proferidas pelo orador.⁶ Nosso objetivo, portanto, é o de observar como tais ferramentas agiam em uma dupla condição: como o objetivo das narrativas historiográficas e como geradora da *enárgeia*, ou seja, do “efeito de verdade” e a exposição da “evidência” histórica.

HISTÓRIA VS. RETÓRICA

Neste ponto, partimos das mudanças dentro da compreensão epistemológica sobre a prática historiográfica e que fomentaram os debates acadêmicos ao longo do último século xx. Influenciados pelas ideias de Woodman,⁷ tais produções se incumbiram de construir a compreensão de que a historiografia antiga era *apenas* um *constructo* literário e que não tinha nenhum compromisso com a exposição empírica dos fatos passados.⁸ A culpa disso recaiu no uso da retórica, entendida por eles como um instrumento para o “falseamento” das narrativas.

De tal forma, a *historia*, como um gênero literário, passou a ser confundida com as práticas poéticas antigas, como a épica. Isto é, vista em termos de *fabula/psêudo/fictio*, sem nenhum compromisso com a “verdade histórica”.⁹ Em vista disso, o único objetivo traçado para essas produções estaria centrado em um convencimento a todo custo dos ouvintes – tratados como juízes

⁴ Sobre a biografia de Tácito Cf. Belchior 2011b, 4–5.

⁵ Quint., *Inst.* 4.6.63.

⁶ *Her.*, 4.59.

⁷ Woodman 2009.

⁸ A exemplo do trabalho de Nobre 2010.

⁹ Apesar dessa concepção apresentada, não devemos deixar de destacar que, para os antigos, tal fato não significava que os dois gêneros pudessem ser identificados como similares. Afinal, eles possuíam as suas próprias regras e divisões internas específicas. Como exemplo, basta atentarmos para os diferentes tipos de poesia apontados por Aristóteles (*Po.* 1447a) e os diferentes tipos de história indicados por Políbio (*Hist.* 9,1).

– que deveriam ser educados (*docere*), movidos à ação (*mouere*) e deleitados (*delectare*) por elementos de cunho literário estritamente persuasivos.¹⁰

Na obra *Diálogo dos Oradores*, atribuída a Tácito,¹¹ é possível encontrar referências que confirmam as ideias de Woodman. Nesta obra, o auctor, na voz de Marcos Apro, defende uma oratória mais próxima das práticas poéticas. Em uma passagem específica, por exemplo, o narrador destaca que os juízes ou os ouvintes estavam cansados da dureza e da lucidez dos oradores austeros.¹² Os mesmos que sempre produziram discursos que não eram dignos de memória.

A solução apresentada por Apro, de tal forma, perpassava a compreensão de que aquilo que poderia vir a tornar uma narrativa “digna de memória”, ou a chamar a atenção do ouvinte, seria uma abordagem estritamente literária que colocaria as “palavras diante de seus olhos”.¹³ Para atingir isso, o orador deveria se servir do colorido, da animação e da beleza de outros discursos, que não soariam, assim, “manchados pelas velharias de Ácio ou de Pacúvio”.¹⁴ Mas chegariam “aos ouvidos dos juízes com certo apaziguamento”.¹⁵

Outro exemplo importante pode ser extraído do capítulo 22. Nele, o auctor referência ao gênero *Anais* como composto por frases de “tardia e deselegante estrutura”, completamente desvinculado da “vividez” que era proporcionada pelas ornamentações e licenças poéticas. A culpa disso, segundo Tácito, recairia nos ouvidos exigentes da plateia que ansiavam por composições que fossem retiradas “do santuário de Horácio, de Virgílio e de Lucano”. Assim, era necessário aos oradores de seu tempo que dialogassem com os poetas, no intuito de que seus discursos pudessem ser mais “visíveis” e, portanto, que dignos dos ouvidos atendo da audiência.

Como sabemos, Tácito compôs uns *Anais* que são intitulados dessa forma. A obra em questão tem os seus livros divididos em capítulos que são demarcados pelos anos em que governaram os cônsules romanos, principal característica de tal gênero.¹⁶ Dentro da lógica descrita no parágrafo anterior, não devemos deixar de atentar para a ideia de que na leitura dos *Anais*,

¹⁰ Woodman 2004a.

¹¹ Esta obra foi atribuída a Tácito devido à descoberta de um códice no monastério de Hersfeld, na Alemanha, no século xv. Nesse códice, estavam compiladas as chamadas obras menores (*Germânia, Vida de Agrícola e Diálogo dos Oradores*). Cf. Joly 2004.

¹² Tac., *Dial.* 20.

¹³ Tac., *Dial.* 22.

¹⁴ Tac., *Dial.* 20.

¹⁵ Tac., *Dial.* 20.

¹⁶ Além disso, podemos encontrar referências em passagens extraídas dos *Anais* que confirmem referências ao gênero discursivo proposto pelo historiador latino: Tac., *Ann.* 2.65; 4.32.1; 13.31.1.

de Tácito, podemos perceber uma amplificação do próprio gênero discursivo feito de maneira literária. Ou seja, em uma obra que a princípio deveria ser enxuta (somente os principais acontecimentos dos cônsules) e estritamente cronológica, o que podemos observar são características do gênero historiográfico e do gênero poético que auxiliam no deleite dos ouvintes e na criação do “efeito de verdade”.

Esses exemplos nos oferecem os fundamentos necessários para direcionarmos a nossa reflexão para a tentativa de compreensão das figuras retóricas que eram utilizadas por Tácito para que o seu discurso pudesse ser tomado como verossímil. Nossa proposta na continuação deste estudo, portanto, é atentar para o estudo da obra *Anais* de Tácito, tendo em vista a proposta anteriormente citada, onde a *ékphrasis* nos é apresentada como o objetivo das narrativas historiográficas e como geradora da *enargeia*.

TÁCITO E SUAS HISTÓRIAS

Antes de prosseguirmos nossa linha de raciocínio, uma pausa para apresentarmos as obras analisadas neste trabalho se faz necessária. Sobre elas, podemos afirmar que Tácito possui uma significativa produção intelectual em diversos gêneros que foi preservada. A exemplo, podemos nos referir a obra de cunho étnico intitulada *Germânia*, o tratado oratório *Diálogo dos Oradores* e a biografia de *Agrícola*. Além delas, temos duas obras historiográficas, que serão o foco deste trabalho: os *Anais* e as *Histórias*.¹⁷

Sobre a história desse material, os *Anais* e as *Histórias* chegaram até nós graças a dois códices: *Mediceus prior* e *Mediceus alter*. O primeiro é datado da segunda metade do século IX d.C. e o segundo de meados do século XI d.C. O *Mediceus alter* contém os seis últimos livros que conhecemos dos *Anais* (11–16) e imediatamente depois, com a numeração sequenciada e sem título, os quatro primeiros livros completos das *Histórias*, somado a um breve fragmento do quinto (17–21); Já, o *Mediceus prior*, sob o título de *Ab excessu diui Augusti libri*, contém os quatro primeiros livros dos *Anais*, os cinco primeiros capítulos do livro 5 (o quinto capítulo está pela metade) e a parte final do livro 6.¹⁸

¹⁷ Para uma descrição ampliada das obras de Tácito, cf. Belchior 2016.

¹⁸ O *Mediceus prior* no século XVIII passou a formar parte da Biblioteca Laurenziana de Florença, sob o registro LXVIII, 1. Esse manuscrito foi encontrado na abadia de Korvey, em Westfalia, nos finais do século XV. Dali foi transferido para a Itália e, em 1509, passou para as mãos do cardeal Juan de Medicis que, ao assumir o pontificado sob o nome de Leão X, encarregou o humanista Filippo Beroaldo de sua impressão. Ela foi concluída no ano de 1515. O *Mediceus alter* foi copiado

As noções dominantes sobre a organização desse material foram sustentadas por pesquisadores como Woodman e Zuñiga,¹⁹ e desenvolvidas sob a noção de que as *Histórias* e os *Anais* corresponderiam a uma contagem sequencial de trinta livros de uma obra monumental. A lógica seria a seguinte: os *Anais* compondo os dezesseis primeiros livros e as *Histórias*, obviamente, os catorze últimos.²⁰ Nesse sentido, o objetivo principal de Tácito ficou claro para esses autores. Sua ideia capital, portanto, era a de fazer uma *historia* que começaria com a morte do divino Augusto, terminando na narrativa do governo de Trajano. O motivo disso estaria na centralidade de seu objeto, que era a instituição da tirania dos príncipes e no regime de sucessão dinástico (o que explicaria seu começo com Tibério).

Todavia, mesmo com essas interpretações dominantes sobre o material em uma ordem cronológica dos acontecimentos, é possível encontrar outra leitura. De tal forma, o que também podemos constatar a partir da datação de seus escritos é que o Tácito se propõe, primeiramente, a compor as suas *Histórias*, cuja narrativa se inicia no ano de 69. É somente depois dessa obra que ele se debruça na tentativa de escrever outra (os *Anais*), na qual narra acontecimentos de um passado anterior. Em outras palavras, ao que parece, para o historiador latino, a sequência cronológica dos acontecimentos não era tão importante assim.

Sob tal foco, atentamos aqui que as obras analisadas podem ser lidas como tendo seus recortes cronológicos nos acontecimentos que estão compreendidos em dois períodos de guerras civis: a vitória de Augusto e o ano dos quatro imperadores. Uma visão contrária àquela apresentada por Woodman e Zuñiga e que foca nos governos dos imperadores. Tal fato fica ainda mais evidente quando historiador latino afirma que os anos anteriores aos das guerras civis de 69 são essenciais para explicar as suas causas. Citamos a obra:

Ceterum antequam destinata componam, repetendum videtur qualis status urbis, quae mens exercituum, quis habitus provinciarum, quid in toto terrarum orbe validum, quid aegrum fuerit, ut non modo casus eventusque rerum, qui plerumque fortuiti sunt, sed ratio etiam causaeque noscantur.²¹

em letra lombarda, em meados do século XI, na abadia de monte Casino. No ano de 1370, foi descoberto por Boccaccio que o transferiu para Roma. Posteriormente, esse manuscrito passou para o convento de São Marcos, em Florença, para a Biblioteca Laurenziana, sob o registro LXVIII, 2. Cf. Zúñiga 2002, xviii.

¹⁹ Woodman 2004b; Zúñiga 2002, 9–34.

²⁰ Conforme apontado por ambos os autores, a nomenclatura do primeiro livro das *Histórias*, intitulado *Cornelii Taciti liber XVII*, na organização que foi encontrada nos códices também confirma tal afirmação sobre a organização do *corpus* documental de Tácito.

²¹ Tac., *Hist* 1.4.

Acredito que seja mais apropriado, no entanto, antes de iniciar o trabalho que foi proposto, revisar as condições da cidade de Roma, o temperamento dos exércitos, a atitude das províncias e os elementos de fraqueza e de força que existiam em todo o império, de forma que possamos conhecer, não somente as vicissitudes ou os discursos construídos sobre os eventos, que muitas vezes são questões de fortuna, mas também as suas relações e as suas causas.²²

Essa manobra realizada por Tácito no próêmio de suas *Histórias* pode ser interpretada como uma relação de “causa e efeito” (*sed ratio etiam causaeque noscantur*). Ou seja, podemos afirmar que o historiador faz aqui uma “arqueologia” do passado para explicar porque os romanos enfrentaram “aquele único e longo ano de Galba, Oto e Vitélio”.²³ Para tal intuito, afirma que irá retroceder ao estado da *urbs* e atentar para as questões condizentes com o temperamento dos exércitos, a atitude das províncias e e os elementos de fraqueza e de força que existiam ao longo do império.²⁴ Em vista disso, partiremos do princípio que as guerras civis do ano de 69 d.C. possuem grande influência nas obras históricas de Tácito.²⁵

HISTÓRIA, RETÓRICA E GUERRAS CIVIS

Já apontamos as principais diferenças entre os estudos fomentados por White e por Woodman no campo da historiografia antiga em relação àquela que fora praticada pelos teóricos positivistas do século XIX. Sobre as contribuições mais importantes desse debate, podemos ressaltar novamente que elas residem no resgate do estudo das antigas noções da *historia* como um gênero literário. Portanto, calcada em preceitos retóricos e oratórios. Cabe destacar que durante muitas décadas tal visão foi a que predominou nas leituras realizadas das obras históricas de Tácito.²⁶

²² Tradução do inglês: “I think it proper, however, before I commence my purposed work, to pass under review the condition of the capital, the temper of the armies, the attitude of the provinces, and the elements of weakness and strength which existed throughout the whole empire, that so we may become acquainted, not only with the vicissitudes and the issues of events, which are often matters of chance, but also with their relations and their causes”. Cf. Wellesley 1995.

²³ Tac., *Dial.*, 17.

²⁴ Essa mesma perspectiva é compartilhada por Sailor 2008 e Syme 1957 e 1967.

²⁵ Como sabemos, foi após a morte do imperador Nero que a guerra civil se instaura novamente. Esse fato é fortemente marcado pela famosa sentença, proferida por Tácito, de que “o segredo do império havia sido descoberto, e que um imperador poderia ser feito fora de Roma” (Tac., *Hist.* 1, 4) - *evulgato imperii arcano posse principem alibi quam Romae fieri*.

²⁶ Haynes 2003, O’Gorman 2000.

Como exemplo dessa influência, Nobre, em seu livro *Intrigas palacianas nos Annales de Tácito: tentativas e processos de obtenção de poder no principado de Tibério*, se debruça na empreitada de estudar os *Anais* a partir da noção desenvolvida por esses autores. Pensando a *historia* dessa maneira, o autor aponta que Tácito estaria interessado na guerra *apenas* para criar um clima de tensão calcado na ideia de que a guerra civil vencida por Augusto ainda não havia terminado. Dessa forma, apoiando-se em suas habilidades retóricas e dramáticas, o historiador descreveu os anos da dinastia Júlio-Cláudia com o uso discriminado de estruturas dramáticas e poéticas, sem a preocupação de que os eventos relatados poderiam ter alguma conexão com a “realidade histórica”.²⁷

Todavia, apesar do predomínio desse tipo específico de leitura, nosso trabalho recairá naquilo que realmente se esperava de um historiador antigo: o relato de uma realidade passada e feito de uma forma verossímil. Isso não significa refutar tudo aquilo que foi dito anteriormente. Pelo contrário, nosso objetivo nesta parte será o de realizar uma releitura das obras antigas com o intuito de entender como a abordagem literária não se afastava de uma abordagem puramente histórica – e até certo ponto empírica. Em nossa proposta, portanto, as guerras civis terão muito mais o papel de evidenciar e de dar uma dinâmica aos acontecimentos do que aquela focada no deleite de uma plateia ávida por uma boa composição fictícia.

Começamos pelo resgate da retórica antiga feito pelos autores citados. Como vimos, tanto Nobre, como White e Woodman concordam que a retórica servia como uma ferramenta de “falseamento” e de “ornamento”, marcada pelo convencimento a todo custo. Essa preocupação é demonstrada pelo tradutor da *Retórica* de Aristóteles para o português:

Para muitos, a retórica pouco mais é do que mera manipulação linguística, ornato estilístico e discurso que se serve de artifícios irracionais e psicológicos, mais propícios à verbalização de discursos vazios de conteúdo do que à sustentada argumentação de princípios e valores que se nutrem de um raciocínio crítico válido e eficaz.²⁸

Note-se que na obra referida o tradutor busca se afastar da ideia até então defendida para o entendimento da retórica clássica. Outro pesquisador que demonstrou tal preocupação foi Ginzburg. Em sua introdução a obra *Relações de força: História, Retórica e Prova*, o autor buscou definir em linhas gerais a ideia de que os historiadores antigos possuíam outra forma de proceder em relação ao que atualmente entendemos como retórica. Uma

²⁷ Nobre 2010.

²⁸ Júnior 2005, 9.

dessas formas, consiste em estudá-la em um viés muito mais amplo, ou seja, a partir da concepção de que a prova discursiva era considerada como parte integrante do sistema retórico.²⁹ É preciso, portanto, olhar como os antigos concebiam essa ciência e não a sua interpretação moderna.

Conforme apresentado por Quintiliano,³⁰ a retórica possuía quatro definições básicas na antiguidade: geradora de persuasão (Córax, Tísias, Górgias e Platão); a capacidade de descobrir os meios de persuasão relativos a um dado assunto (Aristóteles); a faculdade de falar bem no que concerne aos assuntos públicos (atribuída a Hermágoras); e a noção atribuída ao próprio Quintiliano, da retórica como *scientia bene dicendi* (a ciência de bem falar).³¹ Dentre elas, cabe destacar que a noção dominante era a de Aristóteles.

Destarte, para o filósofo grego, a retórica é essencialmente uma retórica da prova, do silogismo retórico; ou seja, uma teoria da argumentação persuasiva.³² Como uma “capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso”;³³ Aristóteles nos apresenta as provas e as técnicas de persuasão que o orador deveria escolher para compor um discurso que visasse atingir a *pístis* (equivalente grego de *fides*) de seus ouvintes.

Sobre as provas de persuasão, o filósofo as classifica em dois tipos: 1. As *inartísticas*, isto é, todas as que não são produzidas pelo orador, como testemunhos, confissões sob tortura, documentos escritos e outras semelhantes; 2. E as *artísticas*, ou todas as que podem ser preparadas pelo método retórico ou pelo próprio orador.³⁴ Em uma aplicação mais prática, o orador segundo Aristóteles deveria compor o discurso utilizando as primeiras provas (inartísticas) e inventando as segundas (artísticas).

Cabe ressaltar ainda que cada meio de persuasão deve ser condizente com o subgênero da retórica que o orador se propõe a pronunciar em uma elocução. Pois, como indica Aristóteles, as espécies de retórica devem ter como fim as diferentes audiências em diferentes situações.³⁵ Dentro da perspectiva aristotélica, portanto, são apresentados três tipos de gêneros retóricos: o deliberativo, o epidíctico e o judiciário.³⁶

Em linhas gerais, o deliberativo consiste nas coisas que afetam o ouvinte pessoalmente. Como as finanças, guerra e paz, defesa nacional, im-

²⁹ Ginzburg 2002, 13

³⁰ Quint., *Inst.* 2.15.1–38.

³¹ Também podemos incluir nessa lista a definição expressa pelo *auctor* de *Retórica a Herênio* (1.1), onde aparece como *ratione dicendi* (arte do falar) e *rationem dicendi* (ciência do discurso).

³² Arist., *Rh.* 1354a.

³³ Arist., *Rh.* 1355b.

³⁴ Arist., *Rh.* 1355b.

³⁵ Arist., *Rh.* 1358b.

³⁶ Essa mesma tripartição aparece em *Her.*, 1.2.

portações, exportações e legislação.³⁷ A sua argumentação consiste naquilo que é bom ou ruim para os cidadãos, pois seu ambiente é a assembleia. Já, o tempo que lhe é apropriado consiste nas deliberações para o futuro da comunidade,³⁸ e seu objetivo é aconselhar ou dissuadir a respeito dos assuntos que poderão acontecer. O seu fim é a felicidade.³⁹

Sobre o gênero epidíctico (ou demonstrativo), ele trata do encômio e do vitupério (elogio e censura), com o intuito de incitar seus ouvintes à ação. Apesar de se servir do passado como fonte de exemplos, é a respeito do presente e do futuro que o objetivo do epidíctico está focado. Para atingir tal finalidade, nesse gênero é permitido o uso de amplificações (tais como na poesia) para que o elogiado, assim como um fato histórico, se torne exemplo. Também é no campo do epidíctico que são mais apropriados a elaboração de discursos escritos, pois a sua função é de ser lido.

Quanto ao judiciário, suas matérias são a acusação e a defesa no âmbito dos processos judiciais. Seu lugar é o fórum e seu tempo de atuação é o passado, pois trata de coisas que já aconteceram e que serão julgadas. Esse tipo de discurso possui como finalidade o convencimento dos juízes. Para tanto, cabe ao orador, ou no caso um advogado, mostrar-se mais rigoroso nos pormenores de sua exposição e das provas para que também possa predispor o auditório a apoiar o seu argumento.⁴⁰

Apesar de comumente associado ao epidíctico por ser um discurso escrito, o gênero historiográfico na antiguidade possui elementos que competem aos três subgêneros retóricos descritos anteriormente.⁴¹ Sobre o orador do epidíctico, ou o historiador, Aristóteles assume que ele não possui responsabilidade sobre os fatos narrados e deve apenas demonstrar como determinada ação se realizou. Isso porque todos os assuntos narrados são do conhecimento da audiência.⁴² Logo, cabe ao orador realizar a amplificação dos fatos e o elogio ou o vitupério das ações dos indivíduos. Realizando, portanto, os mesmos processos de construção e levantamento de provas inartísticas e artísticas para tal intento.

Uma vez que toda a matéria concernente à retórica estava relacionada com a opinião pública, cabia, deste modo, aos oradores realizar o exercício de composição de seus discursos dentro dos moldes do próprio sistema retórico. Pois o mesmo valia para aqueles que iriam avaliar o assunto

³⁷ Arist., *Rh.* 1359b.

³⁸ Arist., *Rh.* 1364a.

³⁹ Arist., *Rh.* 1360b.

⁴⁰ Arist., *Rh.* 1414a.

⁴¹ Arist., *Rh.* 1414a.

⁴² Arist., *Rh.* 1415a.

proferido.⁴³ Dessa maneira, podemos entender que esse sistema aristotélico funcionava em três vias: na composição do discurso, na sua elocução e na recepção pelo ouvinte.

Um dos procedimentos empregados pelos discursos antigos é o da enargéia ou evidência. O equivalente latino da enargéia é o ornamento de sentença *demonstratio*, ou seja, a capacidade de exprimir (seja literal ou oralmente) “um acontecimento com palavras tais que as ações parecem estar transcorrendo e as coisas parecem saltar diante dos olhos”.⁴⁴ Assim, o orador se apropriava de figuras e ornamentos que davam vida ao seu discurso como uma forma de gravar na memória da audiência os exemplos que desejava demonstrar.

Outro procedimento aplicado era o da *ékphrasis* ou descrição. Tal como a enargéia, ela tinha a função de colocar diante dos olhos, gerando um efeito de “visibilidade” de qualquer objeto (inanimado ou não) descrito. Um dos procedimentos da *ékphrasis* é a descrição de pessoas. Essa prática é muito importante para o discurso epidíctico, tendo em vista que auxilia na descrição do *êthos* dos personagens encomiados ou vituperados. Tais comportamentos eram essenciais para o critério de avaliação por parte do público do caráter de uma determinada autoridade, já que essa associação é feita geralmente calcada pela descrição das pessoas que os cercavam.

Em Tácito, também podemos observar a forte presença da construção de um conjunto de comportamentos que são atribuídos aos personagens de sua narrativa. Segundo Azevedo, esse comportamento artístico por parte do historiador deve ser entendido como a tentativa de construção de *retractos*.⁴⁵ Com isso, temos a produção de uma *evidentia in narratione* que estaria, de tal forma, muito próxima a concepção de *historia magistra vitae* fornecedora de exemplos.⁴⁶

De forma similar, podemos expandir esse raciocínio e atribuir a construção de *retractos* também a situações “metafóricas” que englobavam características de determinados quadros temporais. No caso da guerra civil, temos aqui um gancho para começar a vê-la como uma evidência his-

⁴³ Arist., *Rh.* 1404a.

⁴⁴ *Her.*, 4.68. Essa mesma aplicação da *evidentia* como exposição da matéria tratada com muita clareza também é defendida por Quint., *Inst.* 8.3.61–5.

⁴⁵ “Palavra que deriva de *retraho*, “retirar”, pois o autor “retira” os argumentos, se baseando em características de pessoas ou acontecimentos e que lhe são úteis para a construção da representação da personagem ou situação”. Cf. Azevedo 2011.

⁴⁶ Como exemplo, podemos ler a passagem em que Tácito descreve a designação do general Corbulão para o comando do conflito na região da Armênia como uma contraposição as virtudes, tanto do jovem imperador Nero, como também aos outros aristocratas que não ascendiam às maiores magistraturas através de seus méritos. Sobre essa relação entre o comandante e o imperador temos a monografia de bacharelado de Mariana Alves de Aguiar. Cf. Aguiar 2010.

tórica e não mais como um ornamento. Como exemplo dessa afirmação, é muito sintomática a seguinte descrição de acontecimentos do governo de Tibério. Em suas palavras:

instabat quippe Seianus incusabatque diductam civitatem ut civili bello: esse qui se partium Agrippinae vocent, ac ni resistatur, fore pluris; neque aliud gliscentis discordiae remedium quam si unus alterve maxime prompti subverterentur.

A isso dava todo motivo Sejano, que lhe afirmava estar já Roma dividida em partidos como nos tempos das guerras civis; e que mesmo havia já indivíduos que se intitulavam do partido de Agripina: e que se não se desse logo um pronto remédio, podia muito bem ter consequências funestas. Que não havia pois outro meio para abafar na sua origem estas discórdias senão castigar fortemente um outro chefe dos mais atrevidos (Tac. *Ann.* 4.17.3).⁴⁷

Esse clima de tensão aparece em diversas passagens dos *Anais* e demonstra como os *retractos* dos traumáticos conflitos podem servir como “efeito de visibilidade” e como evidência. Isto é, falamos da utilização de uma *ékphrasis* ou descrição para gerar a *enargeia*. Visto isso, recorreremos novamente às ideias de Aristóteles para entendermos a íntima relação entre o efeito de visibilidade do discurso e a criação de um “efeito de verdade”. Em suas palavras:

Se o temor é isto, forçoso é admitir que as coisas temíveis são as que parecem ter um enorme poder de destruir ou de provocar danos que levem a grandes tristezas. É por isso que os sinais dessas eventualidades inspiram medo, pois mostram que o que tememos está próximo. O perigo consiste nisso mesmo: na proximidade do que é temível (Arist., *Rh.* 1382a).⁴⁸

Assim,

Quando for vantajoso para um orador que os ouvintes sintam temor, convém adverti-los no sentido de que pode acontecer-lhes mesmo alguma coisa de mal (sabendo que até outros mais poderosos que eles também sofreram); convém ainda demonstrar-lhes como é que gente da mesma condição sofre ou já sofreu, tanto por parte de pessoas de quem não se esperaria, como por coisas e em circunstâncias de que não se estava à espera (Arist. *Rh* 1383a).⁴⁹

Em suma, a partir dessa leitura da historiografia focada nas técnicas de produção de evidências discursivas nos auxilia a compreender a maneira pela qual o orador se apropria do artístico para criar uma sensação

⁴⁷ Tradução de José Liberato Freire de Carvalho. Cf. Tácito 1952. [Grifo nosso].

⁴⁸ Tradução de Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.

⁴⁹ Idem.

de “visibilidade” dos acontecimentos e das ações relatadas. Essa escolha empreendia muito mais que o deleite, pois, como vimos, a história possuía também a função de instruir através de exemplos (caráter pedagógico) que todos as pessoas já conheciam. Era preciso, deste modo, ao historiador encontrar uma maneira “artística” e literária para evidenciar algo empírico, como prova de que aquilo se passou daquela maneira.

CONCLUSÃO

Para um historiador interessado em explicar os acontecimentos do ano de 69 d.C., a aplicação das guerras civis para descrever os conflitos entre a elite senatorial e o imperador, portanto, é condizente com as técnicas retóricas da *ékphrasis*/descrição e não afasta o historiador do seu objetivo da “verdade”. Essa observação basta para entendermos a *ékphrasis* no exercício da historiografia com a principal função de gerar o efeito de “visibilidade” e de “prova”. Sendo assim, o quadro metafórico da guerra, marcado por “ordens cruéis, acusações contínuas, amizades enganosas, ruína inocentes” (Tac., *Ann.*, 4, 33, 3),⁵⁰ temas recorrentes em Tácito, funcionam como “provas inartísticas” e ao mesmo tempo para evidenciar o seu modelo histórico.

REFERÊNCIAS

- Aguiar. 2010. *O General e o Imperador: Relações de poder na luta pela conquista da Armênia*. Graduação em História. Mariana: UFOP.
- Azevedo. 2011. *Consilium muliere ac deterius (Tac., Ann. 15, 54, 5): Interações sociais, personagens femininas e construção da imagem imperial no principado de Nero*. Dissertação de Mestrado em História. Mariana: UFOP.
- Belchior, Ygor K. 2011a. “A história como um romance? Uma discussão da contribuição teórica da vertente pós-modernista para os estudos sobre a historiografia Taciteana”. *Revista Ágora* 7:1–22. Vitória.
- Belchior, Ygor K. 2011b. “Biografia de Públio Cornélio Tácito [Publius Cornelius Tacitus].” *Phília* 4-5. Rio de Janeiro.
- Belchior, Ygor K. 2016. *Nero: bom ou mau imperador? Retórica, política e sociedade em Tácito (54 a 69 d.C)*. Curitiba: Prismas.

⁵⁰ “nos saeva iussa, continuas accusationes, fallaces amicitias, perniciem innocentium et easdem exitii causas coniungimus, obvia rerum similitudine et satietate”; tradução de Fábio Duarte Joly. Cf. Joly 2001.

- Ginzburg. 2002. *Relações de força: História, Retórica e Prova*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras.
- Haynes. 2003. *The History of Make-Believe: Tacitus on Imperial Rome*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Joly, Fábio D. 2001. "Teleologia e Metodologia Históricas em Tácito." *História Revista* 6(2):25–50. Goiânia.
- Joly, Fábio D. 2004. *Tácito e a metáfora da escravidão*. São Paulo: Edusp.
- Junior, Manuel Alexandre. 2005. "Introdução". In Aristóteles, *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Biblioteca de Autores Clássicos.
- Nobre. 2010. *Intrigas palacianas nos Annales de Tácito: tentativas e processos de obtenção de poder no principado de Tibério*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- O’Gorman. 2000. *Irony and misreading in the Annals of Tacitus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sailor. 2008. *Writing and empire in Tacitus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Syme. 1957. "How Tacitus Came to History". *G&R* 4(2):160–7.
- Syme. 1967. *Tacitus*. London: Oxford University Press.
- Tácito. 1952. *Anais*. Trad. J. L. Freire de Carvalho. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores. (Clássicos Jackson, XXV).
- Wellesley, Kenneth. 1995. "Introduction." In *Tacitus. The Histories*. Translated by Kenneth Wellesley. London: Penguin.
- Woodman, A. J. 2004a. "History and Alternative Histories: Tacitus." In *Rhetoric in Classical Historiography: four studies*, 160–96. New York: Routledge.
- Woodman, A. J. 2004b. "Introduction". In *Tacitus, The Annals*. Translated by A.J. Woodman. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Woodman, A. J. 2009. "Tacitus and the contemporary scene." In *The Cambridge Companion to Tacitus*, edited by J. Woodman, 31–46. New York: Cambridge University Press.
- Zúñiga, José Tapia. 2002. "Prólogo". In *Anales*, de Cayo Cornelio Tácito. Trad. José Tapia Zúñiga. México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorum et Romanorum mexicana).



Title. Ékphrasis in Tacitus’ historiography.

Abstract. In this article, we aim to observe the ékphrasis in Tacitus’ historiography from the hypothesis that its main function was to create the effect of “visibility” and “evidence”. Therefore, we will focus on the metaphorical framework of the civil wars which is employed by the historian to describe the conflicts between the aristocracy and the emperor as an “inartistic evidence” that the events took place in that way, and at the same time they reveal the historical model employed by Tacitus.

Keywords. Tacitus; Annals; Ékphrasis; Historiography; Civil Wars.

UMA PINTURA DO DEUS AMOR: POÉTICA E RETÓRICA EM PROPÉRCIO 2.12

LYA SERIGNOLLI*

Universidade de São Paulo

Resumo. Na elegia 2.12 de Propércio, o deus Amor é apresentado como obra admirável de um pintor e como veiculador da paixão erótica. Neste poema, a paixão erótica é comparada a uma guerra provocada pelo deus (militia amoris), motivando, de um lado, o lamento (que é uma das características determinantes do gênero elegíaco) e, de outro, despertando no poeta o desejo de escrever versos que agradam o deus. Neste artigo, meu objetivo é observar os aspectos retóricos e poéticos da elegia 2.12, considerando o tratamento dado à forma e às ações do Amor personificado. Inicialmente, irei investigar possíveis antecedentes desta elegia, tendo em vista a escolha dos lugares-comuns usados para compor a figura do deus. Em seguida, observarei aspectos do πάθος amoroso como artifício retórico e impulso poético. Por fim, irei examinar as ligações da elegia 2.12 com outros poemas eróticos dos Livros 1 e 2 de Propércio, com enfoque na relação de interdependência entre as figurações do puer Amor como divindade tutelar da poesia e da puella elegíaca (Cíntia) como objeto das elegias de Propércio. Assim, tentarei demonstrar de que modo as características de Amor na elegia 2.12 podem evidenciar aspectos de um programa poético em que se incluem as elegias eróticas dos dois primeiros livros de Propércio.

Palavras-chave. Amor; Cupido; Eros; Propércio; imagem; poética; retórica.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p82-109

EM TEXTOS GREGOS E LATINOS, O DEUS AMOR (EROS/CUPIDO) É FREQUENTEMENTE caracterizado como um menino alado, armado com arco e flechas. Sua beleza é descrita como perfeita e inigualável. Por seu caráter dual, de extrema doçura e crueldade implacável, recebeu o epíteto “doce-amargo” (γλυκύπικρος).¹ Sua ação mais corriqueira consiste em lançar de modo inconsequente setas envenenadas, subjugando suas vítimas, que, ao serem atin-

* Doutoranda em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, integrante do grupo de pesquisa Imagens da Antiguidade Clássica (CNPq). Sou grata à FAPESP pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa e a Paulo Martins e Evelina Meyer pela leitura de versões anteriores do texto e sugestões para o seu aperfeiçoamento.

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

¹ Safo, frag. 130 Voigt. Sobre Eros doce-amargo, cf. Calame 1999, 23–8; Serignolli 2013, 47–52; Ragusa 2009, 355; Carson 2009.

gidas, passam a manifestar os sintomas da paixão erótica, ou πάθος (*páthos*) amoroso.² Entre vários significados, πάθος pode referir-se a: paixão, padecimento ou afeto.³ Mais especificamente, em retórica, o discurso que apela aos afetos pode despertar na audiência o prazer, a indignação ou a piedade, e tal artifício auxilia na persuasão.⁴ A paixão erótica, por sua vez, é descrita por autores gregos e latinos como um afeto que se instala nos órgãos vitais, gerando estados mentais que variam entre euforia, êxtase, insânia e furor, e provocando alterações fisiológicas, como palidez, palpitações, tremores e respiração ofegante.⁵

O Amor (Eros/Cúpido), na sua forma personificada, apesar ser normalmente apresentado como um cruel inimigo, por ferir, dominar e escravizar suas vítimas, também é conhecido por beneficiar os que visita, emprestando seus dons como o êxtase, o vigor e a coragem. Favorecendo suas vítimas de um lado e de outro privando-as de razão, ele é conhecido por ludibriar até os deuses, induzindo-os cair sob o seu comando (nem mesmo Vênus escapa de sua ação⁶). Em suma, a paixão desencadeada por essa divindade é considerada ao mesmo tempo um benefício e uma punição.

Na elegia 2.12, o deus Amor é apresentado como obra admirável de um pintor e como veiculador do πάθος amoroso. A paixão erótica, neste poema, é comparada a uma guerra provocada pelo deus (*a militia amoris*), motivando, de um lado, o lamento (que é uma das características determinantes do gênero elegíaco⁷) e, de outro, despertando no poeta o desejo de escrever versos que agradam o deus. Assim, Amor desempenha também, nesta elegia, o papel de divindade tutelar da poesia, tal como Apolo, Baco ou as Musas. Neste artigo, meu objetivo é observar os aspectos retóricos e poéticos da elegia 2.12, considerando o tratamento dado à forma e às ações do Amor personificado. Inicialmente, irei investigar possíveis antecedentes desta elegia, tendo em vista a escolha dos lugares-comuns usados para compor a figura do deus. Em seguida, observarei aspectos do πάθος amoroso

² LSJ, p. 1286: Pl., *Phdr.* 265b.

³ LSJ, p. 1286: of the soul, emotion, passion (λέγω δὲ πάθη . . . ὄλωσ οἷς ἔπειτα ἡδονὴ ἢ λύπη Arist. EN1105b21), σοφίη ψυχὴν παθῶν ἀφαιρεῖται Democr.31; διὰ πάθους Th.3.84; ἐρωτικὸν π. Pl.*Phdr.*265b; π. ποιεῖν to excite passion, Arist.*Rh.*1418a12; ἐν π. εἶναι Id.*Pol.*1287b3; ἐκτός τοῦ π. εἶναι to be exempt from passion, Teles p.56 H.; ἔξω τῶν π. γίγνεσθαι D.C.60.3; περὶ παθῶν, title of work by Zeno the Stoic, D.L.74; in Epicur., sensation (including pleasure and pain), ἀκουστικὸν π. Ep.1p.13U., cf. p.19 U. (pl.); ὡς κανόνι τῶ π. πᾶν ἀγαθὸν κρίνοντες ib.3p.63U.

⁴ LSJ, p. 1286: Rhet., emotional style or treatment, τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν π. Longin.8.1; πάθος ποιεῖν Arist. *Rh.*1418a12; πράγματα π. ἔχοντα Plu.2.711e, etc.: pl., πάθη διεστῶτα ὕψους Longin.8.2.

⁵ Para os sintomas físicos da paixão erótica, cf. Calame (1999, 19–22), Serignolli (2013, 43).

⁶ Cf. *Ov., Met.* 10.525–6: namque pharetratus dum dat puer oscula matri,/ inscius exstanti destrinxit harundine pectus.

⁷ Querela ou querimônia: Hor., *Ars Po.* 75: versibus inpariter iunctis querimonia primum.

como artifício retórico e impulso poético. Por fim, irei examinar as ligações da elegia 2.12 com outros poemas eróticos dos Livros 1 e 2 de Propércio, com enfoque na relação de interdependência entre as figurações do *puer* Amor como patrono da poesia e da *puella* (Cíntia) como objeto das elegias eróticas de Propércio. Assim, tentarei demonstrar de que modo a caracterização de Amor na elegia 2.12 pode evidenciar aspectos de um programa poético em que se incluem as elegias eróticas dos dois primeiros livros de Propércio.

Quanto à matéria, a elegia 2.12 pode ser dividida em duas partes.⁸ Na primeira, são especificados os atributos de Amor na pintura: 1) menino, 2) alado e 3) armado com flechas. Na segunda parte, a ênfase é nos efeitos das ações do deus sobre o poeta, que expressa: 1) o lamento porque o deus alojou-se em seu peito, 2) o *πάθος* amoroso, evidenciado na condição de exaustão ocasionada pelo veneno das setas, e 3) o desejo de continuar escrevendo versos em louvor à *puella* elegíaca.

- Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
 nonne putas miras hunc habuisse manus?
 is primum vidit sine sensu vivere amantes,
 et levibus curis magna perire bona.
- 2.12.5 idem non frustra ventosas addidit alas,
 fecit et humano corde volare deum:
 scilicet alterna quoniam iactamur in unda,
 nostraque non ullis permanet aura locis.
- 2.12.10 et merito hamatis manus est armata sagittis,
 et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet:
 ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem,
 nec quisquam ex illo vulnere sanus abit.
- 2.12.15 in me tela manent, manet et puerilis imago:
 sed certe pennas perdidit ille suas;
 evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam,
 assiduusque meo sanguine bella gerit.
- 2.12.20 quid tibi iucundumst siccis habitare medullis?
 si pudor est, alio traice tela, puer!
 intactos isto satius temptare veneno:
 non ego, sed tenuis vapulat umbra mea.
 quam si perdideris, quis erit qui talia cantet,
 (haec mea Musa levis gloria magna tuast),
 qui caput et digitos et lumina nigra puellae
 et canat ut soleant molliter ire pedes?

Quem quer que tenha sido aquele que pintou o Amor menino, não crês que tivesse mãos admiráveis? Ele primeiro viu os amantes vivem sem juízo e grandes bens se perderem por fugazes paixões.

⁸ Sobre a divisão dessa elegia, cf.: Fedeli (2005, 340), Nock (1929, 127), Enk (1929).

- 2.12.5 Ele, com razão, acrescentou asas ligeiras e fez o deus voar pelo coração humano: é evidente, pois somos jogados por ondas alternadas, e a nossa brisa⁹ não permanece em lugar algum. E, com razão, sua mão está armada com setas farpadas,
- 2.12.10 e uma aljava de Gnosso pende de seus ombros: porque fere antes que, em segurança, possamos discernir o inimigo, e ninguém se cura dessa ferida.
Em mim as setas permanecem, e permanece a imagem pueril: mas certamente ele perdeu suas asas;
- 2.12.15 ah, pois não voa de meu peito para lugar algum, e, assiduamente, trava batalhas em meu sangue.
Porque te agrada habitar em corações ressecados? Se há pudor, menino, atira em outro tuas setas! É melhor atingir os que estão intactos com este veneno:
- 2.12.20 não eu, mas minha tênue sombra está sendo açoitada. Se a destruíres, quem há de cantar tais temas (esta minha Musa leve é tua grande glória) e celebrar a face, os dedos, os olhos negros da menina e o modo como seus pés costumam mover-se suavemente?

ANTECEDENTES

Séculos antes de tornar-se lugar-comum na poesia latina, a descrição dos atributos de Eros era frequente em textos gregos.¹⁰ Por exemplo, na *Teogonia*, Eros é caracterizado como um dos deuses primordiais, cujo caráter paradoxal une extrema beleza física a uma tirania inigualável.¹¹ Na lírica arcaica, Safo, Arquíloco e Anacreonte enfatizaram os poderes dessa divindade como personificação da paixão erótica e veículo de afecções veementes.¹² Eurípedes, em sua tragédia *Hipólito*, apresenta a ambivalente figura do Eros arqueiro, que é enviado por Afrodite como agente causador de uma paixão devastadora.¹³ Na poesia latina, Amor aparece com frequência em comédias de Plauto e em Catulo, porém sua presença é mais marcante na poesia Augustana, em especial entre os poetas elegíacos (Propércio, Tibulo

⁹ Considerando-se a metáfora da paixão erótica como tempestade marítima (causada pelo bater das asas de Eros), *nostra aura* pode referir-se à brisa marítima, que daria lugar à tormenta. Como o mar agitado, os amantes ficariam ao sabor das ondas, sem direção. Ver Fedeli (348) *nosta aura*: "il vento a noi favorevole". Richardson (1977, 246): "*aura*: the breeze before which we sail (Butler). The shifting wind would tend to carry one off course and make the sailing dangerous and erratic." Cf.: Ovid, *Am.* 2.9.33: *sic me saepe refert incerta Cupidinis aura* (A instável brisa de Cupido amiúde me reconduz).

¹⁰ Sobre a caracterização de Eros na poesia grega, cf. Calame 1999, Ragusa 2009, Carson 2009.

¹¹ Hes., *Teog.* 116–22.

¹² Safo, frag. 130 Voigt (Eros doce-amargo); Arch., frags. 191 e 193 W.; Anacr., frag. 413.

¹³ Eur., *Hipólito* 525-ss.. Cf. também Sófocles, *Ant.* 781–801.

e Ovídio), que o apresentam como personificação (e ao mesmo tempo veiculador) da paixão erótica e divindade tutelar da poesia.¹⁴

Quanto às fontes específicas da elegia 2.12, diversos autores citam o compêndio de Apolodoro, *Peri theôn* (*Sobre os Deuses*), do século II a.C.¹⁵ Embora desta obra tenham restado apenas fragmentos, fontes posteriores indicam sua relação com a elegia 2.12, especialmente no que se refere à ordem de apresentação dos lugares-comuns.¹⁶ A elegia 2.12 tem, ainda, ligação com textos filosóficos que discutem os atributos de Amor, por exemplo, o *Simpósio* de Platão, em que os participantes de um banquete discursam sobre as características de Eros.¹⁷ Há também evidências de que a comédia ateniense tenha sido outra fonte relevante.¹⁸ Mais especificamente, em fragmentos de comédias de Eubulo e de Aléxis (séc. IV a.C.), citados por Ateneu em *Deipnosophistas*, parte-se da descrição de uma obra de arte de um incógnito artífice para a discussão sobre os atributos de Eros.¹⁹ Esses comediógrafos têm como fonte discussões filosóficas sobre os atributos do deus, porém eles, normalmente, contrariam as convenções: Aléxis diz ser por total ignorância que os pintores adicionam asas a Eros, pois quem possui asas são os amantes, e não o deus.²⁰ Em outra passagem, ele diz que os pintores, escultores e quem quer que tenha concebido uma imagem de Eros são ignorantes de sua real natureza, pois ele não é masculino e nem feminino, não é deus e nem homem, não é sábio e nem tolo; mas possui todas as qualidades, e por trás de uma só forma escondem-se diversas naturezas.²¹

Eubulo também refere-se a um incógnito inventor, dizendo que quem quer que tenha sido o primeiro a modelar (κηροπλαστέω) ou pintar (γράφω) Eros com asas é ignorante de sua natureza, porque ele não é suave e nem fácil, mas um mestre tenaz e severo.²² Propércio, por sua vez, como se nota no primeiro verso da elegia 2.12, tampouco especifica quem seria o inventor da pintura, adotando o pronome indefinido *quicumque* para designá-lo. Nessa passagem, ao omitir o nome do autor da pintura, Propércio

¹⁴ Plauto, *Bac.* 114–6: {LYD.} *Quid huc? quis istic habet?!* {PIST.} *Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium, / Iocus, Lúdis, Sermo, Suavisaviatio.* *Cat., Carm.* 3.1–5, 45.8–17; 36.3.

¹⁵ Sobre os antecedentes da elegia 2.12, cf. Richardson (1977, 245); Nock (1929); Long (1978); Fedeli (2005).

¹⁶ A principal evidência dessa relação é o *Compêndio de Teologia Grega* de Cornuto, texto que, embora posterior (século I d.C.) à elegia de Propércio, provavelmente teve com fonte o compêndio de Apolodoro. Cf. Lang 1881, 47–8.

¹⁷ Platão, *Simp.* 194e–196c.

¹⁸ Cf. Laurens 1988, 258–9.

¹⁹ Ateneu, *Deipnosophistas*. Cf. S. P. Peppink (1939).

²⁰ Fragmento de *Apocoptomenos*, em: Athen., *Deip. (epitome)* 2,2.104.7.

²¹ Fragmento de *Fedro* em Athen., *Deip. (epitome)* 2,2.103.35.

²² Em fragmento de *Campylion*, em: Athen., *Deip. (epitome)* 2,2.104.11–ss..

está utilizando a tópica do rival, que deve ficar incógnito por tratar-se de alguém cujas particularidades não valeria a pena mencionar.²³ Propércio, porém, surpreende o leitor ao aprovar as escolhas do *primus inventor*, invertendo a tópica utilizada pelos comediógrafos gregos, em que é convencional a execração do artífice. A sinédoque *mirae manus* (mãos admiráveis), no segundo verso, é um elogio ao engenho do artífice,²⁴ e lembra essa passagem de um epigrama efrástico atribuído a Erina, que diz: Ἐξ ἀταλᾶν χειρῶν τάδε γράμματα (esta pintura é obra de mãos delicadas).²⁵

Nota-se, assim, que o elogio prevalece ao longo da primeira parte da elegia 2.12, pois o poeta não só reconhece o engenho do artífice que concebeu a pintura do *puer* Amor, mas também convida o leitor a fazê-lo (*nonne putas*). Propércio ressalta como parece ser adequada a figuração de Eros nessa pintura que reflete o comportamento dos amantes sob o efeito da paixão. Contudo, o poema vai adquirindo um tom mais dramático à medida que Propércio, assumindo o papel de vítima, passa a evidenciar os efeitos das ações do deus sobre sua persona poética. Cada um dos atributos de Amor apresentados na primeira parte correspondem a determinados sintomas do πάθος amoroso explicitados na segunda parte.

Quanto à caracterização de Amor como causador de πάθος, a elegia 2.12 tem forte ligação com os epigramas eróticos helenísticos, especialmente os de Meleagro, que faz uso intenso de imagens e evidencia os efeitos do amor por meio da descrição de Eros.²⁶ Gutzwiller observa que “a representação da variedade de afetos dos amantes na breve forma epigramática abre caminho para o desenvolvimento da elegia erótica romana, com sua complexa gama de matizes afetivas”.²⁷ Na elegia 2.12 de Propércio, nota-se a dramaticidade epigramática nas expressões de inquietação, lamento e indignação do poeta perante às ações do deus.

²³ Fedeli (2005, 341–2). Para outros exemplos da tópica do rival, cf. Tib., 1.3.81; Ov., *Am.* 3.2.21; Hor., *Epod.* 15.17–18. O uso de *ille* após *quicumque*, no primeiro verso, pode reforçar a ideia de desdém pelo rival. *Ille*, OLD 4c: (with a contemptuous or derogatory connotation) that vaunted, the so-called, the infamous.

²⁴ Sobre essa tópica em epigramas efrásticos, cf.: Mannlein-Robert 2007, 251–71.

²⁵ Erina, *A. P.* 6.352.1.

²⁶ Na poesia epigramática, estão entre os principais antecedentes da elegia 2.12: Meleagro, *A. P.* 5.176, 177, 178, 179, 198, 212 e 214. Possidipo, *A. P.* 12.45. Arquias, *A. P.* 5.58 e 98; Asclepiades, *A. P.* 12.46. Mosco, *A. P.* 9.449 (*Eros Fugitivo*). No poema conhecido como *Eros Fugitivo* (*A. P.* 9.449), Mosco apresenta uma descrição de Eros com os mesmos atributos que Amor na elegia 2.12 (um menino alado portando flechas e aljava), porém mais detalhada, mencionando a tocha, os cabelos encaracolados, os olhos de fogo, a voz de mel e o beijo envenenado. Sobre a caracterização de Eros em epigramas eróticos helenísticos, cf. Syndikus (2006, 269); K. J. Gutzwiller (2007, 329), Garrison (1978).

²⁷ Gutzwiller (2007, 327).

Nos versos 7–8, a tópica da tempestade marítima provocada por Eros (*alterna ... iactamur in unda ... non ullis permanet aura locis*) é uma metáfora para a instabilidade dos afetos dos enamorados, e lembra estes versos de Meleagro:

Κύμα τὸ πικρὸν Ἔρωτος ἀκοίμητοί τε πνέοντες
ζῆλοι καὶ κώμων χειμέριον πέλαγος.²⁸

Ondas amargas de Eros, inquietos e ventosos ciúmes
e mar tempestuoso de pândegas.²⁹

No verso 15 (*evolat heu ... de pectore nusquam*), Propércio usa os motivos da permanência contínua do deus no coração e do eterno tormento do amor.³⁰ Essa expressão de lamento pode ser comparada a uma apóstrofe endereçada aos Erotos neste epigrama de Meleagro:

ὦ πτανοί, μὴ καὶ ποτ' ἐφίπτασθαι μὲν, Ἔρωτες,
οἶδατ', ἀποπτήναι δ' οὐδ' ὅσον ἰσχύετε³¹

Ó alados, só sabeis voar até mim, Amores,
e não vos esforçais para voar mais longe.³²

No verso 18 (*si pudor est, alio traice tela, puer!*), invertendo uma tópica usada em hinos sacros para invocar a assistência de uma divindade, Propércio repudia a ação do deus, ordenando que ele se afaste.³³ Essa passagem, que exprime a impaciência do poeta em face aos ataques de Cupido, assemelha-se a estes versos de Meleagro:

ἀλλ' ἴθι, δυσνίκητε, λαβῶν δ' ἔπι κοῦφα πέδιλα
ἐκπέτασον ταχινὰς εἰς ἑτέρους πτέρυγας.³⁴

Mas vai, implacável! Calça as reluzentes sandálias
e voa com as tuas asas lestras para outros.³⁵

Propércio não apenas coloca diante dos olhos do leitor uma imagem da pintura de Cupido com as tonalidades marcantes da poesia epigramática,

²⁸ Meleagro, *A.P.* 5.190.1–2.

²⁹ Tradução de F. V. Amaral (2009).

³⁰ Para a tópica da permanência contínua de Eros no coração, ver também Asclepiades, *A.P.* 12.147.

³¹ Meleagro, *A. P.* 5.212.5–6.

³² Tradução de F. V. Amaral (2009).

³³ Horácio também usa esta tópica invertida em *Carm.* 4.1.7–12. Cf.: Fedeli (2005, 353).

³⁴ Meleagro, *A. P.* 5.179.9–10.

³⁵ Tradução de Amaral 2009.

mas também sugere um embate entre o poeta e o deus. Com a habilidade de um Aquiles, Amor abate suas vítimas antes que elas possam notar (*ante ferit ... quam cernimus hostem*). As referências de lugar: *humano corde, nostro pectore, meo sanguine* e *siccis medullis* indicam que o conflito se dá no interior do corpo. Como sugere Calame, Eros primeiro se aloja em partes do corpo consideradas como sede da vida e dos afetos, antes que o seu poder seja completamente incorporado por alguém capaz de expressá-lo em primeira pessoa.³⁶ Entre os gregos, os termos mais usados em referência ao lugar onde Eros se instala são *καρδία* (coração), *φρένες* (diafragma), *θύμος* (timo) ou *σπλάγχχνος* (órgãos vitais), que correspondem aos termos *cor* (coração), *medulla* (medula), *sanguis* (sangue) e *pectus* (peito) usados na elegia de Propércio.³⁷

Assim, Propércio combina elementos da fisiologia erótica com a tópica *militia amoris*, estabelecendo o corpo como um cenário em que o Amor personificado provoca uma guerra de consequências desastrosas. O poeta é obrigado a travar uma luta desigual contra o deus, que circula em suas veias (*meo sanguine bella gerit*) e se aloja em seu peito, de onde se recusa a sair (*euolat heu nostro ... de pectore nusquam*).³⁸ Como sugere Barber, nesse poema há uma graciosa confusão de imagens, pois Amor é ao mesmo tempo o arqueiro que atinge de fora para dentro e o atormentador que habita no coração do amante.³⁹

Nas *Tusculanas*, Cícero define o amor como um afeto cuja frivolidade (*levitas*) é tamanha, que não há nada a que possa ser comparado.⁴⁰ Para explicar o amor como afeto, Cícero cita diversas passagens da poesia, entre elas, uma de um poeta cômico que refere-se a Amor como o maior entre os deuses, pois ele tem o poder de determinar quem irá enlouquecer e quem terá sanidade, quem irá adoecer e quem será curado.⁴¹ Cícero ironiza o sta-

³⁶ Calame 1999, 19–33.

³⁷ De acordo com Calame (1999, 19), os termos que compõem o amplo repertório da “fisiologia afetiva” no mundo grego nem sempre são facilmente traduzíveis para a nossa nomenclatura, que é mais restrita. Por exemplo, Mosco, em *Eros Fugitivo* (16–17), diz: *καὶ πτερόεις ὡς ὄρνις ἐφίπταται ἄλλον ἐπ’ ἄλλω, ἀνέρας ἢ δὲ γυναῖκας, ἐπὶ σπλάγχχνος δὲ κάθηται* (e alado como um pássaro, voa de um a outro, homens e mulheres, e pousa no coração). O termo *σπλάγχχνος* literalmente refere aos órgãos vitais, mas tendemos a traduzir como coração. Para o uso desses termos na poesia grega, cf.: *καρδία*: Álcman, frag. 59; *φρένες*: Safo, frag. 47 V.; Ibyc., frag. 286 Page; Pind., *Pyth.* 10.60; *θύμος*: Alceu, frag. 283.3f.; Safo, frag. 1 V..

³⁸ Fedeli (2005, 354).

³⁹ Barber (1996, 210).

⁴⁰ Cic., *Tusc.*: *totus vero iste, qui volgo appellatur amor – nec hercule invenio, quo nomine alio possit appellari – , tantae levitatis est, ut nihil videam quod putem conferendum.*

⁴¹ Cic., *Tusc.* 4.68.9–12: quem Caecilius “deum qui non summum putet, aut stultum aut rerum esse imperitum” existumat, “Cui in manu sit, quem esse dementem velit, Quem sápere, quem sanári, quem in morbum ínici”. Sobre essa passagem, cf. Graver 2002, 178: “referência a uma comédia não identificada. Comparar com Eurípides, fr. 169 Nauck”.

tus de divindade atribuído a Amor pelos poetas, por ser ele o causador dos maiores escândalos e levandades,⁴² e adverte que o furor do amor (*furor amoris*) é a mais veemente entre as perturbações do ânimo:

maxume autem admonendus <est>, quantus sit furor amoris. omnibus enim ex animi perturbationibus est profecto nulla vehementior.⁴³

Porém, deve-se sobretudo advertir quão grande é o furor do amor; pois de todas as perturbações do ânimo, seguramente, nenhuma é mais veemente.

Cícero explica que afetos veementes acarretam estados de inquietude e excitação do ânimo, que, quando tornam-se crônicos, é como se tomassem assento nas veias e na medula, desencadeando doenças, debilidades e indisposições.⁴⁴ Do mesmo modo, na elegia 2.12, os afetos veementes veiculados por Amor podem ser comparados a uma afecção que se instala no corpo em decorrência dos ferimentos causados no embate contra o deus. As setas que atravessam os ossos causam uma ferida (*vulnus*), carregando para dentro do corpo o veneno, que se espalha pela corrente sanguínea e resseca as entranhas (*siccis medullis*).⁴⁵

No *De Inventione*, Cícero define o amor como uma afecção do ânimo (*animi affectionis*) que pode levar alguém a agir por impulso:

Causa tribuitur in inulsionem et in ratiocinationem. impulsio est, quae sine cogitatione per quandam affectionem animi facere aliquid hortatur, ut amor, iracundia, aegritudo, vinolentia et omnino omnia, in quibus animus ita videtur affectus fuisse, ut rem perspicere cum consilio et cura non potuerit et id, quod fecit, impetu quodam animi potius quam cogitatione fecerit.⁴⁶

A causa de um ato é atribuída ao impulso ou à premeditação. O impulso é aquilo que instiga alguém a fazer algo sem pensar, por causa de alguma afecção do ânimo, como o amor, a ira, a aflição, embriaguez e, assim, todo estado em que o ânimo pareça ter sido afetado, de modo que não se consiga observar os atos com cuidado e prudência e aquilo que se fez tenha sido movido por um ímpeto do ânimo e não pela reflexão.

A força do amor (*vis amoris*) é incluída entre os *loci* de amplificação retórica que podem ser empregados pela acusação como motivadores de determinado crime:

⁴² Cic., *Tusc.* 4.68.15–4.69.1: o praeclaram emendatricem vitae poëticam, quae amorem flagitii et levitatis auctorem in concilio deorum conlocandum putet!

⁴³ Cic., *Tusc.* 4.75.

⁴⁴ Cic., *Tusc.* 4.23–4.

⁴⁵ Também em *Ov., Met.* 1.473: *traiecta per ossa medullas*.

⁴⁶ Cic., *De Inv.* 2.17.

Hic locus sicut aliquod fundamentum est huius constitutionis. nam nihil factum esse cuiquam probatur, nisi aliquid, quare factum sit, ostenditur. Ergo accusator, cum impulsione aliquid factum esse dicet, illum impetum et quandam commotionem animi affectionemque verbis et sententiis amplificare debet et ostendere, quanta vis sit amoris, quanta animi perturbatio ex iracundia fiat aut ex aliqua causa earum, qua impulsum aliquem id fecisse dicet. hic et exemplorum commemoratione, qui simili impulsu aliquid commiserint, et similitudinum conlatione et ipsius animi affectionis explicatione curandum est, ut non mirum videatur, si quod ad facinus tali perturbatione commotus animus accesserit.⁴⁷

Este tópos pode ser chamado de fundamento ou estado da questão, pois nenhum fato pode ser provado sem que se apresente um motivo pelo qual o ato tenha sido praticado. Portanto, quando a acusação diz que algo foi feito por impulso, ela deverá necessariamente amplificar com palavras e expressões esse ímpeto, particularmente a agitação ou comoção do ânimo, e mostrar, quão grande força é o amor, quanta perturbação mental decorre da ira, ou de quaisquer outras causas pelas quais ele argumente que o acusado tenha sido levado a agir. Deve-se cuidar para que não pareça estranho que tal crime tenha sido cometido por alguém com o ânimo tomado por tal impulso. Isso pode ser feito mencionando-se exemplos daqueles que fizeram algo movidos por semelhante impulso, e traçando-se paralelos e explicando-se a natureza de tal distúrbio mental.

Na elegia 2.30b, Propércio proclama fidelidade a Cíntia, defendendo o direito de permanecer ao seu lado, a despeito de críticas e acusações. O vocabulário e os argumentos usados nesse poema aproximam-se do discurso judiciário. Palavras como *lex*, *crimen* e *culpa* são adaptadas para o âmbito dos gêneros poéticos, sendo *antiquae leges* uma referência às preceptivas da poesia elevada, e *crimen amoris* à prática da poesia erótica.⁴⁸ O poeta estaria violando as leis antigas ao dar preferência a Cíntia (como metáfora para a elegia erótica). Própercio, no entanto, exime-se de culpa, dizendo que se alguém cometeu algum crime, não foi ele, mas Amor:

una contentum pudeat me vivere amica?
hoc si crimen erit, crimen Amoris erit:
2.30b.25 mi nemo obiciat. libeat tibi, Cynthia, mecum
rorida muscosis antra tenere iugis.⁴⁹

Devo envergonhar-me de viver contente com minha amiga?
Se isto for crime, terá sido Amor quem o cometeu:
2.30b.25 que ninguém me censure. Que te agrade, Cíntia, ficar comigo
em uma gruta orvalhada nos montes cobertos de musgo.

⁴⁷ Cic., *De Inv.* 2.19–20.

⁴⁸ Cf. *antiquae leges*, Prop., 2.30b.15. Sobre o uso da linguagem jurídica neste poema, cf. Cairns (1971, 210); Gunther (2006, 212); Martins (2009,73). Para a tópica do amor como crime em epigramas, cf. Meleagro, A. P. 12.147.

⁴⁹ Prop., 2.30b.23–6.

Usando a tópica *omnia vincit Amor*,⁵⁰ Propércio alega ser impossível lutar contra os desígnios do deus, colocando-se assim no papel de vítima:

quod si nemo exstat qui vicerit Alitis arma,
communis culpae cur reus unus agor?⁵¹

Pois se não existe ninguém que tenha vencido as armas do Alado, por que somente eu sou acusado como único réu de uma culpa comum?

A partir dos exemplos acima, nota-se que o amor, tanto em textos filosóficos e retóricos como na poesia, é comparado à uma afecção do corpo e da mente, que se instala nas entranhas como um fervor e atinge os órgãos do intelecto, gerando furor e inquietação. Este afeto, por seu poder penetrante, é apontado como causa de ações movidas por impulsos que ultrapassam os limites da razão.⁵² Nas elegias de Propércio, o Amor personificado não é simplesmente o veiculador de afetos veementes que provocam uma ferida incurável, mas é também a força que impulsiona o poeta a escrever versos em louvor a Cíntia, justificando sua escolha pela poesia erótica.

RETÓRICA

Boa parte dos estudos sobre a elegia 2.12 faz menção à sua estrutura retórica. Alguns autores identificam na elegia 2.12 as características da écfrase.⁵³ Nos *Progymnasmata*, Nicolau refere-se à écfrase aplicada à descrição de estátuas e pinturas, sugerindo que um dos recursos para obtenção de vividez (*ἐνάργεια*, um dos elementos essenciais desse artifício retórico) consiste em explicar as razões pelas quais o objeto possui determinada forma ou expressão.⁵⁴ Nock chega a afirmar que a elegia 2.12 é um típico exercício em verso, em que elementos da lenda fazem paralelos com as experiências da persona poética.⁵⁵ Mais especificamente, a maioria dos estudos sobre

⁵⁰ Para a tópica *omnia vincit Amor* na elegia romana, cf. Serignolli 2013, 135–43.

⁵¹ Prop. 2.30b.31–32.

⁵² Sobre o poder de Eros de anular a razão, cf. Calame 1999, 19.

⁵³ Sobre a elegia 2.12 como écfrase, cf. Martins 2013, 85; Laurens 1988, 256.

⁵⁴ Cf. Kennedy (2003, 167), Nicolau 69: “Whenever we compose ecphrases, and especially descriptions of statues or pictures or anything of that sort, we should try to add an account of this or that impression made by the painter or by the molded form; for example, that he painted the figure as angry for this reason, or as pleased; or we shall mention some other emotion as occurring because of the history of what is being described. Similarly in other cases also, explanations contribute to vividness.”.

⁵⁵ Nock (1929, 127).

esta elegia indicam sua relação com um exercício retórico mencionado por Quintiliano nas *Instituições Oratórias*, em que a caracterização de Cupido é um dos temas sugeridos para o desenvolvimento de causas conjecturais.⁵⁶ Nesse exercício, comparado a uma espécie de *chria*⁵⁷ (anedota ou breve narrativa sobre determinado personagem), os alunos deveriam apresentar indícios que justificassem ou refutassem a convenção sobre os lugares-comuns pertinentes à caracterização de Cupido:

Solebant praeceptores mei neque inutili et nobis etiam iucundo genere exercitationis praeparare nos coniecturalibus causis cum quaerere atque exequi iuberent “cur armata apud Lacedaemonios Venus” et “quid ita crederetur Cupido puer atque uolucer et sagittis ac face armatus” et similia, in quibus scrutabamur uoluntatem, cuius in controuersiis frequens quaestio est: quod genus chriae uideri potest.⁵⁸

Os meus preceptores costumavam preparar-nos para causas conjecturais com uma espécie de exercício, útil e até mesmo agradável, em que ordenavam que indagássemos e desenvolvêssemos questões, como: “Por que Vênus em Esparta veste uma armadura?” e “Por que acreditava-se que Cupido fosse um menino alado e armado com setas e tocha?” e outras semelhantes, em que perscrutávamos a intenção, questão que é frequente em controvérsias: este exercício pode assemelhar-se a uma espécie de *chria*.

Como observamos acima, quatro atributos do deus são sugeridos como tópicos para o exercício, que consistia em indagar por que acreditava-se que Cupido é: (1) um menino (*puer*), (2) alado (*uolucer*), (3) armado com setas (*sagittae*) e (4) tochas (*fax*). Propércio, por sua vez, se atém a três desses aspectos, descrevendo Amor simplesmente como um menino alado e armado com setas. Segundo observa Nock, Propércio, omitindo outros detalhes, evita que o poema torne-se muito longo, além de obter uma sequência de três analogias, uma estrutura encontrada em várias outras de suas elegias.⁵⁹

Long chama a atenção para a nota de surpresa ou indignação em perguntas iniciadas com a expressão *quid ita*, e sugere que a sua presença na questão proposta pelo professor de Quintiliano pode indicar que esperava-se que os alunos respondessem o exercício desenvolvendo uma tese à maneira dos comediógrafos, contradizendo as convenções.⁶⁰ Para Long, o ponto de partida de Propércio não é a pintura, mas a retórica. Desse

⁵⁶ Sobre a relação deste poema com um exercício retórico, cf. Fedeli (2005, 341), Long (1978, 142), Nock (1929, 126), Wyke (2002, 63), Laurens (1988, 256), Martins (2013, 83). Cairns (2010, 75) usa o termo grego *κατασκευή* para referir-se a este poema como exercício retórico.

⁵⁷ Sobre *chria* como exercício retórico, Kennedy (2003, 97).

⁵⁸ Quint., *Inst. Or.* 2.4.26.

⁵⁹ Nock (1929, 127). Para outros exemplos de três sequências de analogias em Propércio, cf. Prop. 1.3, 2.6 e 3.2.

⁶⁰ Long 1978, 141–2.

modo, a primeira parte da elegia seria como um divertido e surpreendente “falso início”, em que o poeta ironicamente justifica a introdução de cada elemento da pintura, utilizando expressões que demandam aprovação, como *non frustra*, *merito* e *scilicet*; enquanto a segunda parte seria como uma reviravolta, em que confirmam-se os argumentos costumeiros dos alunos de retórica, baseados na experiência pessoal. Por exemplo, Propércio, que antes havia justificado a presença das asas na pintura, passa a questioná-la, sugerindo ironicamente que Amor as perdeu, pois não quer sair mais de seu peito, onde trava batalhas infundáveis. Com a vivacidade epigramática e o humor dos comediógrafos gregos, Propércio dá forma ao seu poema, seguindo uma estrutura argumentativa próxima daquela sugerida no exercício retórico citado por Quintiliano.

POÉTICA

A elegia 2.12 foi discutida por vários autores quanto à sua importância em questões programáticas e de divisão dos livros de Propércio. Paulo Martins, em recente estudo, observa a posição estratégica desta elegia na coleção de poemas eróticos de Propércio, observando-a como écfrase e digressão. Como écfrase, por meio da descrição da pintura, ela anteciparia os argumentos a serem desenvolvidos e confirmados nas elegias seguintes.⁶¹ Como digressão, ela sintetizaria elementos essenciais da poética dos livros anteriores em um argumento maior, o amor. Desse modo, para Paulo Martins, esta elegia, reunindo estas características, pode ser observada como poema de abertura de um novo livro, em que a temática amorosa passa a ser vista sob outra perspectiva, menos focada no amor por Cíntia e com maior ênfase nos efeitos do amor como afecção. Maria Wyke, por sua vez, não reconhece este poema como introdutório de um novo livro, porém enfatiza sua importância na narrativa poética que liga as elegias de Propércio.⁶² A meu ver, há fortes indícios de que este poema seja o primeiro de um novo livro, porém não é meu objetivo ponderar esta questão, que já foi amplamente discutida por diversos autores.⁶³ Como propus inicialmente, meu objetivo é observar os elementos da caracterização de Amor que delimitam aspectos de um programa poético em que se incluem as elegias eróticas dos Livros 1 e 2 de Propércio, tendo em vista particularmente a relação de

⁶¹ Martins 2013, 77.

⁶² Wyke 1987, 59–61.

⁶³ Martins 2013, 72–88; Lachman 1816; Skutsch 1975; Lyne 1998; Goold 1990; Murgia 2000.

interdependência entre as figurações do *puer* Amor como patrono da poesia e da *puella* (Cíntia) como objeto das elegias de Propércio.⁶⁴

Nos dois dísticos finais da elegia 2.12, Propércio sugere que, se for destruído, não haverá outro poeta capaz de celebrar os atributos da *puella*.⁶⁵ Cíntia é a protegida do *puer* Amor, e os versos suaves dedicados a ela são motivo de grande glória para o deus (*haec mea Musa levis gloria magna tuast*). Maria Wyke observa como os diversos aspectos do gênero elegíaco se entrecruzam nas figurações do *puer* Amor e da *puella* elegíaca na elegia 2.12.⁶⁶ De acordo Wyke, pode-se observar dois artifícios neste poema, o pintor e o poeta, de cuja arte resultam dois artefatos eróticos, respectivamente, os retratos do *puer* na pintura (*pingere Amorem*) e da *puella* na poesia (*canere puellam*). *Puer* Amor e *puella* elegíaca ligam-se pelos adjetivos *levis* e *magnus* (vv. 4 e 22), que referem-se ao modo de composição de tais artefatos, evidenciando a tópica da leveza calimaqueana em contraposição à elevação da épica. A coesão desses dois esboços, segundo Wyke, encoraja o leitor a observar que a transição de *puer* para *puella* é aquela de uma obra de arte visual para outra verbal, dois modos de representação que demarcam a arena do discurso erótico de Propércio.

Propércio inicia seu primeiro livro de elegias referindo-se à capacidade de cativar da amada e à submissão do poeta às imposições de Amor, que o mantém sob o seu jugo, não permitindo que ele desvie os olhos de sua única e insubstituível amada, a quem ele fielmente dedica versos de amor. Assim sendo, Amor tem papel fundamental na determinação do objeto da poesia. Como guardião (*custos*⁶⁷) de Cíntia, ele garante que Propércio só tenha olhos para ela, mantendo-a como heroína singular de suas elegias:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus⁶⁸

Cíntia foi a primeira a capturar-me com seus olhinhos; pobre de mim, nunca antes atingido pelos Cupidos.⁶⁹ Amor, então, ordenou que eu abaixasse o olhar arrogante e pressionou minha cabeça, mantendo-a sob os seus pés.

⁶⁴ Sobre as características de Cíntia como marcadores programáticos, cf. Wyke 2002, Martins 2016.

⁶⁵ Para comparação dos versos finais com antecedentes gregos, cf. Fedeli 2005, 352.

⁶⁶ Wyke 2002, 66.

⁶⁷ Para Amor como *custos*, cf. Serignolli 2013, 131–3.

⁶⁸ Prop., 1.1.4.

⁶⁹ Propércio utiliza o termo *cupidines*, que pode ser interpretado como “desejos”, mas também creio ser possível uma tradução como “Cupidos”, com letra maiúscula, referindo-se às personificações. Estou utilizando a edição de Goold, que traz o ablativo *cupidinibus* em minúscula, não referindo-se, portanto, à personificação. A escolha por minúscula, porém, parte do editor, que eu optei por não seguir em minha tradução.

Desse modo, o poeta constrói sua persona como poeta-*amator* e a persona da *puella* como amada-poesia.

Na primeira elegia do Livro 2, Propércio enfatiza o papel da *docta puella* na composição poética, apontando-a como fonte de seu engenho: *ingenium nobis ipsa puella facit*⁷⁰ (minha amada produz o meu engenho).⁷¹ No poema seguinte, Amor é responsável por gerar ilusões quanto à figura da amada, fazendo com que ela pareça comparável às mais exuberantes deusas, impedindo assim que o poeta se liberte do *servitium amoris*.⁷² O jogo de dominação do olhar e pelo olhar é um principais artifícios do deus, que cria ilusões para salientar ainda mais a beleza de Cíntia:

Liber eram et vacuo meditabar vivere lecto;
at me composita pace fefellit Amor.
cur haec in terris facies humana moratur?
Iuppiter, ignosco pristina furta tua.⁷³

Eu era livre e planejava jamais dividir um leito; porém, simulando a paz, Amor me enganou. Como pode tal beleza habitar entre os mortais? Júpiter, eu relevo os teus furtivos amores do passado.

Ludibriado por Amor, o poeta só tem olhos para essa mulher de longas comas esvoaçantes, bela e elegante com suas vestes de Cós: sua beleza ultrapassa a das deusas⁷⁴; ela é uma segunda Helena⁷⁵; ela é quem o move para escrever suas longas *Ilíadas*.⁷⁶ Como sugere Stahl, “Cíntia é a encarnação de tudo aquilo que o amor pode fazer pelo poeta”.⁷⁷ Enfim, o poeta realizará os combates de Vênus e Cupido, até heroicamente obter a fama e a glória almejadas.⁷⁸ Como diz Newman, o poeta elegíaco, no amor, “exerce todas as grandes virtudes da vida pública romana no fórum e no campo de batalha: *fides*, *constantia*, *grauitas* e até mesmo *vigilantia*”.⁷⁹ Porém, como notamos na elegia 2.12, o poeta, ironicamente, recusa-se a morrer em campo de batalha, suplicando ao deus para ser poupado, para que assim possa continuar escrevendo versos de amor à mulher amada.

⁷⁰ Prop. 2.1.3.

⁷¹ Sobre o papel da *puella* elegíaca na composição poética, cf. Wyke 2002, 49; Martins 2013, 82–3; Martins 2016, 208, 222.

⁷² Para a tópica *servitium amoris*, cf. Serignolli 2013, 130–43.

⁷³ Prop., 2.2.1–4.

⁷⁴ Cf. Prop., 2.2.13. Sobre a beleza de Cíntia como tópica elegíaca, Martins 2016, 209–11.

⁷⁵ Cf. Prop., 2.3.32. Sobre Cíntia como Helena, cf. Martins 2017, no prelo.

⁷⁶ Cf. Prop., 2.1.14.

⁷⁷ Stahl (1985).

⁷⁸ Prop., 2.1.47.

⁷⁹ Newman (1997, 393).

A partir da elegia 2.10, evidencia-se uma modificação no tratamento da matéria erótica, que, embora permaneça central ao longo de todo o livro 2, adquire novas perspectivas, que já foram discutidas por autores, como Paulo Martins, Lyne, Tatum e Maria Wyke.⁸⁰ A elegia 2.10 é um raro exemplo de *recusatio* invertida, em que Propércio simula uma recusa da elegia em favor da épica. Nos versos iniciais, ele sugere a expectativa de ascender ao Hélicon, o que significaria elevar a sua poesia ao nível da épica, abandonando os temas eróticos da juventude e dando preferência àqueles mais adequados ao seu *êthos* de poeta maduro: *aetas prima canat Veneres, extrema tumultus*⁸¹ (Na juventude cantam-se os Amores, na maturidade o conflito).⁸² No entanto, Amor aparece ao final do poema à margem do rio Permesse e ali banha os poemas de Propércio:

nondum etiam Ascraeos norunt mea carmina fontes,
sed modo Permessi flumine lavit Amor.⁸³

Os meus poemas ainda não conhecem as fontes de Ascra, mas o Amor banhou-os tão somente nas águas de Permesse.

Assim, prorroga-se o momento de sua ascensão, com a permanência do poeta no sopé do Monte Hélicon, onde ele continua cantando os temas mais humildes e ténues de suas elegias.

A imagem resplandecente da *puella* (que no decorrer do Livro 2 passa a se desgastar) é reduzida a cinzas na epigramática elegia 2.11 (*cinis hic docta puella fuit*⁸⁴ – esta cinza foi uma douta menina), considerada por vários autores como o encerramento de um segundo livro de elegias.

A elegia 2.12 marca uma transição, seja para a segunda parte do Livro 2, seja como poema de abertura de um terceiro livro.⁸⁵ Como havíamos observado anteriormente, nessa elegia, como propõe Paulo Martins, a matéria erótica é apresentada com uma preocupação maior com os afetos dos

⁸⁰ Martins 2013; Lyne 1988; Tatum 2010; Wyke 2002, 51–9.

⁸¹ Prop., 2.10.7.

⁸² De acordo com Tatum (2000:399): “A iniciação do poeta pelas Musas no monte Helicon, que se deve à apropriação de Calímaco da ideia de Hesíodo, é uma convenção literária alexandrina fundamental, assim com o (também antigo) emprego das fontes e rios como símbolos de inspiração poética”.

⁸³ Prop., 2.10.25–6. Esses versos reverberam a passagem da *Teogonia* em que as Musas banham-se no *Permesse* antes da ascensão ao Hélicon, com a diferença que nesta elegia os poemas de Propércio é que são lavados por Amor antes da pretensa ascensão. Cf. também, em Virg., *Ecl.* 6.64–ss., a imagem de Gallo no rio Permesse.

⁸⁴ Prop., 2.11.6.

⁸⁵ Sobre a elegia 2.12 como poema de transição ou poema de abertura de um novo livro, Lyne (1998), Tatum (2000), Martins (2013).

amantes (e do poeta) do que com Cíntia especificamente.⁸⁶ Por outro lado, no final do poema, Propércio atribui novamente um corpo à *puella* elegíaca, mencionando sua face (*caput*), seus dedos (*digiti*), seus olhos negros (*lumina nigra*) e a delicadeza de seu andar (*molliter ... pedes*). Este ressurgimento da *puella* elegíaca em justaposição com a personificação do Amor elegíaco, de acordo com Maria Wyke, está a serviço da renovação de uma poesia amatória que aparentemente havia sido sepultada.⁸⁷ O corpo dessa mulher pode ser lido como a anatomia do texto elegíaco: Cíntia é a personificação da beleza, e a caracterização do seu andar suave (*mollis*) sugere tanto a leveza da poesia erótica como o movimento suave do pé métrico elegíaco.

As características do *puer* Amor na elegia 2.12, por sua vez, também coincidem com os motivos tópicos do amor elegíaco.⁸⁸ Como menino (*puer*⁸⁹), ele simboliza a insensatez: os amantes assimilam esse aspecto de seu caráter e vivem sem juízo (*sine sensu*), preocupando-se apenas com paixões fugazes (*leues curae*) em detrimento dos grandes bens (*magna bona*). O poeta, do mesmo modo, reflete o semblante do deus, levando em si a imagem pueril (*puerilis imago*). Ao assumir os traços de Amor, Propércio sugere que sua persona poética também é um retrato do caráter leve e jovial de sua poesia erótica.

As *ventosae alae* de Amor sugerem a instabilidade inerente às relações amorosas, volúveis como o vento que se agita com o bater das asas do deus.⁹⁰ Por outro lado, as asas ligeiras podem referenciar aspectos da métrica elegíaca como metáfora para a rapidez do dístico elegíaco, que, atenuado em relação ao hexâmetro datílico pela supressão de um pé métrico no segundo verso, atribui um ritmo mais ágil e ligeiro ao texto. As asas também podem referenciar aspectos da matéria elegíaca: Wyke sugere que a perda das asas (*perdidit pennas*) pode indicar que Propércio pretende persistir com a poesia erótica pelos próximos poemas, uma vez que o deus recusa-se a abandonar o poeta.⁹¹ Por fim, o adjetivo *ventosa* (assim como *levis*) evoca a leveza e a brevidade calimaqueanas das elegias eróticas de Propércio.

A descrição das armas enfatiza as habilidades bélicas de Amor.⁹² A aljava é originária de Gnosso (*pharetra Cnosia*), principal cidade da ilha de Creta, famosa por seus hábeis arqueiros desde Homero.⁹³ Fedeli indica que a

⁸⁶ Martins (2013).

⁸⁷ Wyke (2002, 67).

⁸⁸ Fedeli 2005, 343 e 347–8.

⁸⁹ Sobre a caracterização de Cupido como *puer*, cf. Serignolli (2013, 80–97).

⁹⁰ Sobre as asas de Eros, cf. Elinger (1953), Laurens (1988), Klein (2008), Serignolli (2013, 43).

⁹¹ Wyke (2002, 67).

⁹² Sobre as armas de Eros: Serignolli (2013, 44–6); Agnolon (2016).

⁹³ Hom., *Il.* 2.10.266; 23.850–ss.

posição da aljava (*ex umero ... utroque iacet*) tem precedente no *Eros Fugitivo* de Mosco.⁹⁴ O uso do plural (nos ombros), por sua vez, lembra a caracterização de Apolo na passagem da *Iliada* de Homero, em que o deus, portando a aljava nos ombros, manifesta de maneira veemente sua ira contra os Aqueus.⁹⁵

As setas são farpadas (*hamatae sagittae*)⁹⁶. No jargão bélico, *hamata* remete ao formato agudo e penetrante das pontas das flechas envenenadas dos ferozes e temíveis arqueiros Citas e Partas.⁹⁷ Por outro lado, a flecha, com seu formato fálico, é uma das principais e mais imediatas fontes de metáforas sexuais nos textos antigos.⁹⁸ Os termos *sagitta* e *tela* são mencionados reiteradamente no poema (vv. 9, 13 e 18) e, com sua polissemia, atribuem ao poema um tom jocoso - o *iocus* ou diversão - que caracteriza uma das principais tópicas da elegia Augustana, a *militia amoris* (o paradoxo do amor como guerra), uma paródia da épica.⁹⁹ Portanto, as armas de Cupido são um lembrete de sua crueldade e de sua habilidade como arqueiro (comparável até mesmo a Apolo, o deus arqueiro por excelência¹⁰⁰) e ao mesmo tempo evocam o divertimento e o riso, sintetizando o paradoxo que combina o humor e a dureza da tópica *militia amoris*.

O veneno das setas, ao penetrar no corpo, além de causar uma ferida incurável (*nec quisquam ex illo vulnere sanus abit*), também impulsiona o poeta a escrever elegias eróticas. Como sugere Fedeli, os dois dísticos conclusivos da elegia 2.12 são um “prelúdio do renascimento do amor”: com havíamos visto anteriormente, o poeta-*amator* chega à exaustão no embate contra o deus, mas não renuncia ao amor à *puella* elegiaca, implorando pela vida, para que possa seguir cantando sobre a beleza da mulher amada.¹⁰¹

Na elegia 2.13, o deus arqueiro reaparece no papel de inimigo implacável, sendo comparado a um feroz guerreiro Aquemênida, que habilmente atinge o poeta com suas incontáveis flechas e ordena que ele siga com Cíntia para o bosque de Ascra (lugar das Musas hesiódicas), indicando o movimento em direção a um gênero mais elevado:

⁹⁴ Fedeli (2005, 348–9). Mosco, *Eros Fugitivo* 20: καὶ χρύσειον περὶ νῶτα φαρέτριον (e no ombro a aljava de ouro). Cf. Mosco 1952.

⁹⁵ Hom., *Il.* 1.44–5: βῆ δὲ κατ’ Οὐλύμπιοι καρῆνων χυόμενος κῆρ/ τόξ’ ὤμοισιν ἔχων ἀμφορεφέα τε φαρέτριον. (O coração indignado, se atira dos cumes do Olimpo; atravessado nos ombros leva o arco e o carcás bem-lavrado). Tradução de C. A. Nunes (2009, 59). *Iliada*. Rio de Janeiro: Ediouro.

⁹⁶ Também *hamata tela*, em Ov., *Am.* 2.9.13; *quid iuvat in nudis hamata retundere tela/ ossibus? ossa mihi nuda relinquit amor*.

⁹⁷ Fedeli (2005, 348).

⁹⁸ Adams (2002, 19).

⁹⁹ Sobre tópica a *militia amoris*, cf. Serignolli (2011).

¹⁰⁰ Cf. Serignolli (2013, 164–9) sobre a disputa entre Cupido e Apolo pela supremacia no arco e flechas em Ov., *Met.* 1.452–80.

¹⁰¹ Fedeli (2005, 342).

2.13.5 Non tot Achaemeniis armantur Susa sagittis,
 spicula quot nostro pectore fixit Amor.
 hic me tam gracilis vetuit contemnere Musas,
 iussit et Ascraeum sic habitare nemus,
 non ut Pieriae quercus mea verba sequantur,
 aut possim Ismaria ducere valle feras,
 sed magis ut nostro stupefiat Cynthia versu:
 tunc ego sim Inachio notior arte Lino.¹⁰²

2.13.5 Nem mesmo Susa está armado com tantas setas Aquemênidas quantas Amor cravou em meu peito. Ele proibiu que eu contrariasse as graciosas Musas, e ordenou que eu habitasse neste bosque de Ascra.
 Não espero que os carvalhos piérios sigam as minhas palavras, ou que eu possa conduzir as feras pelo vale Ismário, mas, para mim, mais vale que Cíntia encante-se com os meus versos: com esta arte eu ficaria mais famoso do que Lino de Argos.

Sob o jugo de Amor, Propércio pretende garantir sua imortalidade com os versos dedicados a Cíntia.

Por fim, na elegia 2.34, Propércio encerra o programa poético dos Livros 1 e 2, triunfando com sua elegia erótica. Considerando uma divisão deste poema em três seções,¹⁰³ podemos resumi-las em: (1) Linceu, destinatário do poema, apaixona-se por Cíntia e é censurado pelo seu comportamento¹⁰⁴; (2) Linceu apaixona-se por outra, e Propércio, como *praeceptor amoris*, o ensina sobre a nova poesia¹⁰⁵; (3) Propércio procura legitimar o valor de sua obra (comparando-a com a de Virgílio) e elevar sua *persona* poética, incluindo-se em uma genealogia de poetas.¹⁰⁶ Amor aparece no início de cada uma dessas seções, sendo identificado: (1) por suas ações: Amor, “aquele deus” que destrói amizades e promove guerras; (2) pelas afecções que causa: o “nosso deus” que desperta a insânia; e (3) por sua *imago* e pelo ambiente em que se manifesta: o deus arqueiro de mira inequívoca que atua durante os simpósios.

Inicialmente, Propércio, como *praeceptor amoris*, questiona os perigos de confiar a amada a Amor:

2.34.5 Cur quisquam faciem dominae iam credat Amori?
 sic erepta mihi paene puella meast.
 expertus dico, nemost in amore fidelis:
 formosam raro non sibi quisque petit.
 polluit ille deus cognatos, solvit amicos,

¹⁰² Prop., 2.13.1–8.

¹⁰³ Sobre a divisão deste poema, cf. Stahl 1985, 187–8; Heyworth 2007, 264–80; Fedelli 2005, 952.

¹⁰⁴ Prop. 2.34.1–24.

¹⁰⁵ Prop. 2.34.25–58.

¹⁰⁶ Comparação com a obra de Virgílio, Prop. 2.34.59–80. Genealogia de poetas, Prop. 2.34.81–94; cf. também Ovídio *Tr.* 4.10.53–4.

et bene concordis tristia ad arma vocat.
 hospes in hospitium Menelao venit adulter;
 Colchis et ignotum nempe secuta virum.¹⁰⁷

- Porque alguém confiaria a face da sua amada a Amor? Assim minha amada quase me foi roubada. Como perito afirmo: ninguém é fiel no amor, uma face formosa não raro desperta a cobiça.
- 2.34.5 Aquele deus desonra as famílias, destrói as amizades e incita às armas os que vivem em plena concórdia. Como hóspede, um adúltero foi recebido por Menelau, e a mulher da Cólquida, sem dúvida, seguiu um homem desconhecido.

Propércio atribui a Amor a responsabilidade por causar uma guerra como a de Tróia.¹⁰⁸ Na *Ilíada* de Homero, Páris (o adúltero por excelência) e Helena são vítimas dos ardis de Vênus.¹⁰⁹ Embora Cupido não seja mencionado na *Ilíada* como executor dos desígnios de Vênus na trama que envolve Páris e Helena, em pinturas parietais de Pompeia esse parece ser um lugar comum, como podemos observar na Figura 1. Posicionado diante de uma porta entreaberta, em um nicho entre duas colunas, Cupido entrepõe-se entre os amantes. Ele olha para Helena enquanto indica Páris. Como vimos, nos versos de Propércio, Cupido, o inseparável filho da deusa do amor, também é apontado como causador de um amor que gera guerras.¹¹⁰ Desse modo, Propércio, como poeta-amante, em suas elegias, pode ser comparado a Páris como uma vítima de Cupido. E Cíntia pode ser comparada a Helena, a mais bela entre as mulheres, cujo amor pelo príncipe troiano foi o estopim da guerra de Troia.¹¹¹

Na segunda parte da elegia 2.34,¹¹² Amor é identificado pelos efeitos que causa em Linceu, especialmente a insânia. Linceu é aconselhado a mudar os temas de suas poesias e buscar outros paradigmas:

- Lynceus ipse meus seros insanit amores!
 serum te nostros laetor adire deos.
 quid tua Socraticis tibi nunc sapientia libris
 proderit aut rerum dicere posse vias?
 aut quid Cretaei tibi prosunt carmina plectri?
- 2.34.30 nil iuvat in magno vester amore senex.
 tu satius Musis levioem imitere Philitan
 et non inflati somnia Callimachi.¹¹³

¹⁰⁷ Prop., 2.34.1–8.

¹⁰⁸ Prop., 2.34.9–22.

¹⁰⁹ Hom, *Il.* 3.460–558.

¹¹⁰ Prop. 2.12.16: *bella gerit*; 2.34.6: *et bene concordis tristia ad arma vocat*.

¹¹¹ Martins (2017, no prelo).

¹¹² Prop., 2.34.25–58.

¹¹³ Prop., 2.34.25–32.



Figura 1. Cupido entre Páris e Helena.
Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles, Itália.
Inv.: 114320. Pompeia. Casa de Jasão, IX 5, 18, cubículo (e).
Alt.: 101 cm. Larg.: 130 cm. Datação: 20–25 d.C.
Cf. Sampaolo, Bragantini (2009, 238).
Foto: Lya Serignolli.

Até meu amigo Linceu está louco com amores tardios! Alegro-me que tu, ainda que tarde, recorras aos nossos deuses! De que te valerá agora a sabedoria dos livros socráticos, ou poder explicar as leis do universo? De que te servem os cantos da lira cretense?

2.34.30 Vosso ancião nada ajuda em um grande amor. É melhor que tu imites a Musa mais leve de Filetas e o sonho não inflado de Calímaco.

Fedeli observa que o verso 25 é considerado por alguns autores como o início de outro poema, pois supõe-se que Linceu possua uma nova paixão.¹¹⁴ Assim como Propércio e Pôntico, Linceu é mais um poeta a ser ferido pelas setas de Amor, passando a sofrer o πάθος imputado pelo deus.¹¹⁵ A diferença entre Propércio e seus amigos é que ele próprio foi ferido por Amor enquanto jovem e inexperiente,¹¹⁶ ao passo que Linceu e Pôntico são poetas experientes em outro gênero de poesia, e por isso sofrerão ainda mais para aprenderem as lições.¹¹⁷

Como sugere Fedeli, Linceu não é simplesmente um rival no amor, mas um poeta maduro que cultivava a poesia elevada e a filosofia moral e que trata tudo com pompa e solenidade.¹¹⁸ Com a adesão a esse novo modo de vida sob os auspícios de Amor, o poeta severo empresta sua *auctoritas* à poesia erótica de Propércio. Como rei entre os jovens no simpósio, Propércio ensina a Linceu as lições que aprendeu com Amor sobre como escrever poesia, e aconselha o amigo a adequar sua poesia, insistindo para que ele abandone os temas sérios e elevados de Ésquilo, Antímaco e Homero e comece a imitar os versos suaves e breves de Calímaco e Filetas.

Propércio encerra a segunda parte do poema evidenciando a si próprio como um modelo. Ele constrói sua *persona* nos moldes de Horácio nas *Odes*, como um poeta de origem humilde, sem fortuna e sem triunfos passados, que é elevado à glória e à fama por seus engenhosos versos.¹¹⁹ Assim, apesar de desprovido de fortunas ancestrais, ele atinge a glória rodeado de mulheres no simpósio regado a vinho:

¹¹⁴ Fedeli (2005, 964).

¹¹⁵ Para Stahl (1985, 177), Linceu é “outro Pôntico, porém com teor mais dramático”. Ambos são poetas severos vitimados pelo Amor tardio (*serus Amor*: Prop., 1.7.20, 2.34.25), que foram tomados pela insânia (*insanus*, 1.9.16 = 2.34.25), e cujo modo de produzir poesia modificou-se sob a ação do suave deus (note o uso de *mollis* aplicado à poesia em 1.7.19 = 2.34.42).

¹¹⁶ Prop., 1.1.1–4.

¹¹⁷ Para menções a Pôntico, cf. Prop., 1.7 e 1.9.

¹¹⁸ Fedeli (2005, 952).

¹¹⁹ Cf. Hor., C. 3.30. Fedeli (2005, 987): a referência à origem modesta, acompanhada da reivindicação de um presente enobecedor próxima da conclusão do livro, aproxima Propércio da técnica de Horácio que contrapõe a modéstia da sua condição a um presente de grande notoriedade na conclusão do terceiro livro das *Odes*.

aspice me, cui parva domi fortuna relictast
 nullus et antiquo Marte triumphus avi,
 ut regnem mixtas inter conviva puellas
 hoc ego, quo tibi nunc elevor, ingenio!¹²⁰

Olha para mim, cuja herança é pequena e desprovida de triunfos de ancestrais em antigas batalhas, e veja que agora reino em banquetes em meio a um bando de mulheres, graças a esse engenho pelo qual me desprezas!

No início da terceira seção da elegia 2.34, Cupido é identificado como um deus arqueiro de mira inequívoca, que atinge Propércio com suas setas no simpósio¹²¹:

mi libet hesternis posito languere corollis,
 quem tetigit iactu certus ad ossa deus¹²²

me agrada deitar sobre as guirlandas da véspera, a mim, a quem o certo deus feriu até os ossos com seus dardos.

É nesse ambiente, o simpósio, que Propércio proclama ter atingido a glória como poeta. Depois de ser coroado no simpósio, Propércio dedica um encômio de 15 versos à obra de Virgílio, que não é modulada por Amor, mas pelo “Cíntio deus”.¹²³ O nome Cíntia, não ao acaso, lembra o epíteto de Apolo - Cíntio - aludindo ao caráter também apolíneo da poesia erótica de Propércio. Segundo Fedeli, o elogio do Virgílio épico insere-se no esquema das *recusationes*, em que o poeta, cortesmente, confirma seu desinteresse pela poesia épica e indica alguém que, mais corajoso que ele, é capaz de fazê-lo em seu lugar.¹²⁴ Sob os auspícios de diferentes deuses, cada poeta é o melhor no gênero que pratica: Propércio com sua poesia erótica sob os auspícios de Amor equipara-se a Virgílio com sua épica apolínea, e também alcançará a fama com seus versos.

Ao longo dos Livros 1 e 2, Propércio aprendeu e ensinou as duras lições de Amor e, por fim, foi coroado no simpósio por sua poesia erótica de louvores à Cíntia, a garantia de sua fama e glória. Nos últimos versos da elegia de encerramento do Livro 2, Propércio, com sua poesia dedicada a Cíntia, inclui-se em um catálogo de poetas que, em algum momento, escreveram versos de amor a uma única mulher: Varrão para Leucádia, Catulo

¹²⁰ Prop., 2.34.55–58.

¹²¹ Motivo das “guirlandas da véspera”, cf. Meleagro, *A. P.*, 5.136.

¹²² Prop., 2.34.59–60.

¹²³ Prop., 2.34.61–76.

¹²⁴ Fedelli (2005, 988).

para Lésbia, Calvo para Quintília e Galo para Licóris.¹²⁵ Os atributos desses poetas coincidem com os principais *loci* encontrados em elegias eróticas de Propércio: de Varrão o *ludus* e o ardor, de Catulo a lascívia e a fama, de Calvo a erudição e o lamento; e de Galo o amor e a ferida.

Após o êxito obtido com sua poesia erótica, Propércio transita para outro programa poético, em que a relação com Cíntia não é o tema principal, ao mesmo tempo em que Amor perde a soberania e o status de divindade tutelar da poesia dos livros anteriores. Propércio inicia a elegia 3.1 inserindo-se como personagem central de uma cena de triunfo no bosque sagrado de Calímaco e Filetas:

Callimachi Manes et Coi sacra Philitae,
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.
primus ego ingredior puro de fonte sacerdos
Ítala per Graios orgia ferre choros.¹²⁶

Manes de Calímaco e ritos sagrados de Filetas de Cós, peço-vos, permiti-me entrar em vosso bosque. Sacerdote, vindo da fonte purificado, eu sou o primeiro a entrar trazendo mistérios itálicos em danças gregas.

Enquanto a imagem do poeta é amplificada, a de Amor é diminuída: Propércio, antes condenado ao *seruitium amoris*, agora aparece triunfante, recebendo as mais altas honrarias, ao passo que Amor, antes deus supremo de sua poesia,¹²⁷ surge como *parui Amores*, que desfilam ao lado do poeta como se fossem os *pueri* de César na carruagem principal. Nessa versão diminuta e pluralizada, Amor faz sua última aparição ao lado de Propércio¹²⁸:

dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro
quove pede ingressi? quamve bibistis aquam?
ah valeat, Phoebum quicumque moratur in armis!
exactus tenui pumice versus eat,
quo me Fama levat terra sublimis, et a me
nata coronatis Musa triumphat equis,
et mecum in curru parvi vectantur Amores,
scriptorumque meas turba secuta rotas.
quid frustra immissis mecum certatis habenis?
non datur ad Musas currere lata via.¹²⁹

¹²⁵ Prop., 2.34.85–94.

¹²⁶ Prop., 3.1.1–4.

¹²⁷ Recordemos o que diz Propércio na elegia 2.8.39–40: *inferior multo cum sim vel matre vel armis, mirum, si de me iure triumphat Amor?* Uma vez que sou muito inferior a Amor em mãe e em armas, por que se admirar que ele naturalmente triunfe sobre mim?

¹²⁸ Sobre a forma pluralizada dos Amores cf. Serignolli (2013, 53–68, 91–7).

¹²⁹ Prop., 3.1.5–14.

3.1.10 Dizei-me, em que gruta igualmente atenuastes o canto? E com que pé entrastes? E de que água bebestes? Ah, longe daqui quem quer que detenha Febo em armas! Que meu verso prossiga, burilado com suave pedra-pomes, pelo qual a Fama sublime eleva-me da terra, e a Musa nascida de mim triunfa com cavalos coroados. Comigo, no carro, os pequenos Amores são conduzidos e a turba de escritores segue minhas rodas. Por que, afrouxadas as rédeas, em vão, disputas comigo? Não é dado às Musas correr em larga via.

Nos livros 3 e 4, outras divindades como Apolo, Calíope e Baco substituem Amor como patronos da poesia. A temática erótica, assume novas tonalidades e deixa de ser central como nos livros anteriores, dando maior espaço a temas didáticos, épicos, etiológicos e iâmbicos.

CONCLUSÃO

Observando o tratamento retórico e poético dado à forma e às ações de Amor na elegia 2.12, procurei demonstrar de que modo a construção da imagem do deus pode evidenciar aspectos de um programa poético em que se incluem as elegias eróticas dos Livros 1 e 2 de Propércio. Vimos que esta elegia - que coloca em destaque a paradoxal figura de Cupido como divindade tutelar da poesia e veiculador da paixão erótica - associa-se a outros poemas, tendo em vista a relação de interdependência entre *puer* Amor e *puella* elegíaca: Amor, como guardião de Cíntia, é a garantia de que ela irá se manter como tema principal dos dois primeiros livros de Propércio. Considerando-se os possíveis antecedentes da elegia 2.12, e o uso das tópicas em uma estrutura argumentativa que lembra um exercício retórico, percebe-se que a ligação com a poesia epigramática helenística atribui vivacidade à descrição de Eros, enquanto os lugares-comuns da comédia acrescentam humor à argumentação. Os argumentos usados nesta elegia mostram que Amor não é apenas o veiculador de afecções veementes que geram uma guerra (*militia amoris*), motivando o lamento elegíaco, mas é também a força que move o poeta a escrever versos em louvor a Cíntia, justificando, assim, a sua escolha pela poesia erótica.

REFERÊNCIAS

- Adams, J. N. (2002). *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth.
- Agnolon, A. (2016). "Hic ego dux milesque bonus: As Armas de Eros na Elegia Romana". *Nuntius Antiquus* 12(1): 117–30.
- Amaral, F. V. (2009) *A guilanda de sua Guirlanda. Epigramas de Meleagro de Gádara: tradução e estudo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Pós-Graduação em Letras Clássicas do DLCV da USP.
- Ateneu (1939). *Deipnosofistas*. Cf.: S. P. Peppink, ed.. *Athenaeus Soph., Deipnosophistas (epitome)*. *Athenaei dipnosophistarum epitome*, vol. 2,2. Leiden: Brill. C. D. Yonge (1854). *Athenaeus of Naucratis. The Deipnosophists, or, Banquet of the learned of Athenæus. Volume III, Book XIII*, 13. Literally translated by C. D. Yonge. London: Bohn's Classical Library.
- Bing, P.; Bruss, J. S., ed. (2007). *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden, Boston: Brill.
- Cairns, F. (2010). *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Ann Arbor: Michigan Classical Press.
- Calame, C. (1999). *The poetics of Eros in Ancient Greece*. New Jersey: Princeton University Press.
- Carson, A. (2009). *Eros the bittersweet*. Princeton: Princeton University Press.
- Chin, C. (2005). "Status Silv. 4.6 and the Epigramatic Origins of Ekphrasis". *T CJ* 100(3):247–63.
- Cicero (1949). *De Inventione. De optimo genere oratorum. Topica*. With an English translation by H.M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press.
- Elinger, I. E. (1953). *Winged figures*. Studies Presented to David Moore Robinson on this Seventieth Birthday. Volume II. Saint Louis: Washington University.
- Elsner, J. (2007). "Eight ways of looking at an Ekphrasis". *CPh*, Vol. 102, n. 1, Special Issues on Ekphrasis, pp. i-vi.
- Enk, P. J. (1929). "Lucubraciones Propertianae". *Mnemosyne*, New Series, vol. 57, Pars 2, pp. 145–59.
- Garrison, D. (1978). *Mild Frenzy. A Reading of the Hellenistic Love Epigram*. [Hermes Einzelschriften 41]. Wiesbaden: Steiner.
- Graver, M. (2002). *Cicero on the Emotions. Tusculan Disputations 3 and 4*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gunter, H. C. ed. (2006). *Brill's Companion to Propertius*. Leiden, Boston: Koninklijke Brill NV.
- Gutzwiller, K. J. (2007). "The Paradox of Amatory Epigram". In: P. Bing; J. S. Bruss, ed.. *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden, Boston: Brill.
- Kennedy, G. (2003). *Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric*. Translated with introductions and notes by George A. Kennedy. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Klein, F. (2008). "Les Ailes Perdues et Retrouvées du dieu Amour: la définition générique de l'élegie chez Properce et Ovide". *Latomus* 67(3):662–78.
- Lang, C. 1881. *Cornuti Theologiae Graecae Compendium* 25. Leipzig: Teubner.
- Laurens, P. (1988). "Éros Apterous ou la description impertinente." *Revue des Études Grecques* 101(482–4):253–74. Paris: Les Belles Letres.

- Long, T. (1978). "Two Unnoticed Parallels to Propertius 2.12". *CPh* 73(2):141–2.
- Lyne, R.O.A.M. (1998). "Propertius 2.10 and 11 and the Structure of Books '2a' and '2b'." *JRS* 88:21–36.
- Mannlein-Robert, I. (2007). "Epigrams on Art. Voice and Voicellessness in Ecphrastic Epigram. In: P. Bing, J. S. Bruss (ed). *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden: Brill.
- Martins, P. (2009). *Elegia Romana – Construção e Efeito*. São Paulo: Humanitas.
- Martins, P. (2013). *Pictura Loquens, Poesis Tacens. Limites da Representação*. Tese (Livro Docência). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Martins, P. (2016). "Espelhamento Meta-poético: Propércio 1.2 e 2.1". *Organon* 31(60):205–27. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Martins, P. (2017). "Tum Longas Condimus Iliadas: A Helena de Propércio." In: *Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*. Brasília: Universidade de Brasília. (no prelo).
- Miller, P. A. (2002). *Latin Erotic Elegy. An anthology and reader*. New York: Routledge.
- Miller, P. A. (2004). *Subjecting Verses. Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*. Princeton: Princeton University Press.
- Mosco. 1952. "Eros Drapeta." In *Bucolici Graeci*, edited by A. S. F. Gow. Oxford: Clarendon Press.
- Murgia, C. E. (2000). *The Division of Propertius 2*, MD, 45, 147–252.
- Nock, A. D. (1929). "Propertius II.12". *CR* 43(4):126–7.
- Pichon, R. (1991) "De Sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores". In *Index Verborum Amatoriorum*, 75–303. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zurich, New York.
- Propércio (2005). *Propertius Elegies Libro II. Introduzione, Testo e Commento* P. Fedeli. Cambridge: Francis Cairns Publications.
- Propércio (2006). *Elegies*. Edited and Translated by G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press.
- Propércio (1977). *Propertius. Elegies I-IV*. Edited with introduction and commentary by L. Richardson Jr.. Norman: University of Oklahoma Press.
- Propércio (1996). *The Elegies of Propertius*. Edited with introduction and commentary by H. E. Butler and E. A. Barber. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Propércio (1990). *Propertius: Elegies*. G. P. Goold (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- Propércio (1816). *Sexti Aurelii Propertii Carmina*. K. Lachman, (ed.). Leipzig: Gerhard Fleischer.
- Quintiliano (1996). *Institutio Oratoria. Books I-III*. With an English Translation by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press.
- Quintiliano (2006). *Institutio Oratoria. Book 2*. Edited by Tobias Reinhardt and Michael Wointerbottom. Oxford: Oxford University Press.
- Quintiliano (1987). *Quintilian on the Teaching of Speaking and Writing. Translations from Books One, Two, and Ten of the Institutio Oratoria*. Edited by James J. Murphy. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Ragusa, G. (2008). *Imagens de Afrodite: Variações sobre a Deusa na Mélica Grega Arcaica*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.

- Ragusa, G. (2005). *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- Sánchez, M. B. (1986). *Bucolicos Griegos*. Tres Cantos: Akai Ediciones.
- Sampaolo, V.; Bragantini, I. (2009). *La Pittura Pompeiana*. Napoli: Electa.
- Serignolli, L. (2011). "Militia Amoris: Uma Figura do Amor" In *Coleção de Estudos Clássicos 2*, 221–9. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Serignolli, L. (2013). *Imagines Amoris. As Figurações de Amor do Final da República ao Período Augustano*. Dissertação de Mestrado. DLCV-FFLCH, Universidade de São Paulo.
- The Greek Bucolic Poets* (1919). With an English translation by J. M. Edmonds. London: William Heinemann.
- The Greek Anthology I. Books 1-6* (1993). Translated by W. R. Paton. Cambridge: Harvard University Press. *The Greek Anthology IV. Books 10-12* (1979). Translated by W. R. Paton. Cambridge: Harvard University Press.
- Webb, R. (1997). "Imagination and the arousal of the emotions in Greco-Roman rhetoric". In: S. M. Braund and C. Gill, ed.. *The Passions in Roman Thought and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Wyke, M. (1987). "Written Women: Propertius' Scripta Puella." *JRS* 77:47–61.
- Wyke, M. (2002). *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*. Oxford: Oxford University Press.
- Zanker, G. (2004). *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison: The University of Wisconsin Press.



Title. A painting of the god of Love: poetics and rhetoric in Propertius 2.12

Abstract. In Propertius elegy 2.12, the god of Love is presented as the admirable work of a painter and as vehicle of erotic passion. In this poem, erotic passion is compared to a war caused by the god (*militia amoris*), motivating, on the hand, the lament (which is one of distinguishing features of the elegiac genre), and, on the other, triggering in the poet the desire to write verses that please the god. In this article, my aim is to observe rhetorical and poetic aspects of elegy 2.12, considering the treatment of the form and actions of Love personified. First, I will investigate possible antecedents of this elegy, looking at the choice of the commonplaces used in the construction of the image of the god. Secondly, I will observe aspects of the erotic πάθος as both a rhetorical artifice and poetic impulse. Finally, I will examine the connections between elegy 2.12 and other elegies of Propertius' Books 1 and 2, with focus on the relationship of interdependency between the representations of the puer Amor as patron of poetry and of the elegiac puella (Cynthia) as object of Propertius' elegies. Therefore, I will try to demonstrate how the characteristics of Love in elegy 2.12 may function as markers of a poetic programme that includes the erotic elegies of Propertius' Books 1 and 2.

Keywords. Love; Cupid; Eros; Propertius; image; poetics; rhetoric.

PANTEIA: UMA IMAGEM VERBAL

MELINA RODOLPHO*

Universidade de São Paulo

Resumo. Analisamos aqui a éfrase de personagem, já que esta é aplicada nos textos fisiognomônicos. Procuramos entender o que é a fisiognomonia e como a teoria fisiognomônica contribui para a composição de retratos por meio da análise da éfrase de Filóstrato do livro II, 9 em *Imagens*, texto em que retrata a aparência de Panteia por meio do *ethos* já conhecido da personagem. O tratado fisiognomônico adotado como base para a análise do retrato de Panteia é o *De Physiognomonía Liber* (IV d.C.), de autoria anônima.

Palavras-chave. Éfrase; enargia; fisiognomonia; retrato; *ethos*.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p110-122

ENARGEIA, EKPHRASIS E FISIOGNOMONIA

Enargeia é um conceito que frequentemente aparece na teoria retórica antiga, no entanto, sistematizá-la não é tarefa simples. Embora dependa de procedimentos retóricos e poéticos, a construção de uma imagem que na verdade está ausente exige conhecimentos que ultrapassam o âmbito retórico-poético; visto tratar-se de tema amplamente discutido nessa publicação, tal investigação não será o foco em nosso artigo.

Em resumo, podemos dizer que a enargia (*enargeia*) e a éfrase (*ekphrasis*) têm em comum o efeito de visualização. A éfrase é essencialmente descritiva – por isso é habitualmente associada à *descriptio* em latim – e a enargia é um resultado obtido por meio do emprego de diversas figuras retóricas.

Adotando-se o mecanismo da descrição detalhada, é possível produzir um quadro que quase se apresenta aos olhos. De acordo com Hélio Teão (I d.C.), autor de *progymnasmata* no período da Segunda Sofística, há vários tipos de éfrase tais como de personagens, ações, lugares, épocas e

* Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2014). O conteúdo deste artigo é uma adaptação da apresentação em inglês no “IV Colóquio Internacional Visões da Antiguidade – Luzes sobre *Enargeia* e *Evidentia*” (2013), cuja comunicação foi dividida em duas partes: a primeira de Rosângela S. S. Amato que discorreu acerca da enargia e da éfrase no quadro de Panteia, a segunda, proferida por mim, acerca dos aspectos fisiognomônicos no mesmo texto, com o título único “*Pantheia, a verbal picture: Enargeia, Ekphrasis and Physiognomy*”.

** Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016.

modos – afirmação que pode ser corroborada pela variedade de exemplos da tradição poética.

Interessa-nos, neste momento, a éfrase de personagens (*prosopa*) já que analisaremos como a éfrase é aplicada nos textos fisiognomônicos e também sua contribuição para produzir enargia. Procuraremos estabelecer a contribuição da fisiognomonía na composição de retratos analisando a éfrase de Filóstrato do livro 2.9 em *Imagens*, texto em que ele procura pintar a aparência de Panteia por meio do *ethos* já conhecido da personagem.

Em primeiro lugar, analisemos o conceito de fisiognomonía (Φυσιογνωμονία) que significa, de acordo com *A Greek-English Lexicon*,¹ a ciência ou arte de julgar um homem por suas características físicas; segundo André Lalande,² trata-se da “ciência da relação entre o caráter e o aspecto físico dos indivíduos e especialmente entre o caráter e os traços do rosto. Arte de adivinhar o caráter a partir desses signos exteriores”. Constatamos que a fisiognomonía é, portanto, definida como ciência e arte, o que nos leva a questões tradicionais como a definição de *episteme* e *techne* na teoria antiga, principalmente se considerarmos sua conexão com a medicina.

Não há tratados antigos que discutam propriamente o que seja a fisiognomonía, mesmo os tratados fisiognomônicos não são esclarecedores em sua definição, há, no entanto, consenso quanto à fisiognomonía enquadrar-se na área da medicina em razão de alguns pontos de similaridade dos métodos, tais como a busca por explicação nas condições climáticas e na influência dos humores sobre o temperamento das pessoas.

Os gregos no período arcaico relacionavam as doenças à ação dos deuses e ao universo, mas a partir do século VI a.C. observa-se um novo pensamento, filosófico-naturalista,³ com o aparecimento dos filósofos-médicos que, posteriormente, criaram as escolas médicas e produziram os textos que hoje fazem parte do *corpus* hipocrático, a partir destes, portanto, começa-se a assumir valores racionais associados à medicina. O *corpus* hipocrático trata a medicina como *techne*, ou *ars* em latim; nesses escritos, a medicina é mencionada como uma *techne* subestimada e considerada inferior:

1. A medicina é a mais notável de todas as artes [τεχνέων], mas no momento, por ignorância dos que a praticam e daqueles que julgam tais pessoas de forma irrefletida, está em posição muito inferior a todas as demais artes [τῶν τεχνέων].⁴

¹ Compilação de Liddell and Scott 1996.

² Lalande 1999.

³ Cf. Barbosa e Lemos 2007, 117.

⁴ Hp. *Lex*, 1. Trad. Wilson. A. Ribeiro Junior. In: Cairus; Ribeiro 2005.

Techné é usualmente relacionada à arte e *episteme* à ciência, embora esta definição não seja tão exata se observarmos, por exemplo, a teoria platônica ou peripatética. No diálogo platônico *Charmides*, 165c, a medicina aparece como *episteme*, cujo resultado é a saúde, entretanto, a medicina é também mencionada entre as quatro *technai* em *Górgias* (464b).⁵ Dentre as acepções de ἐπιστήμη, temos tanto “habilidade profissional” como “conhecimento científico, ciência”,⁶ contemplando igualmente a noção de *techné*.

Dentre os antigos tratados de fisiognomonia, um é atribuído a Aristóteles (III a.C.), mas foi elaborado provavelmente por escritores sob a influência da escola peripatética, cujo texto foi preservado e há algumas edições nos dias atuais. Há uma obra do médico Loxo, do mesmo século, cuja fonte é o tratado anônimo *De Physiognomonía Liber* (IV d.C.), o qual cita, além de Loxo, o tratado pseudoaristotélico e outro de Polemão (II d.C.). A obra de Polemão, escrita em grego, teve grande influência no mundo árabe, onde foi traduzida para o árabe e por meio dessa versão foi amplamente divulgada. Há ainda o tratado de Adamantio (IV d.C.), que é uma paráfrase em grego do tratado de Polemão.

Alguns tratados fisiognomônicos trazem em sua introdução alguns elementos que nos auxiliam nessa investigação do que seja a fisiognomonia. Em *Physiognomonica* de Adamantio, o Sofista, o autor menciona Aristóteles numa clara menção à conhecida obra pseudoaristotélica; Polemão, por sua vez, reconhece a existência de outros estudiosos do assunto.

Adamantio chama a fisiognomonia de μεθοδον – cuja acepção remete em geral à ideia de uma prática regulada por um sistema⁷ – e propõe como objetivo de sua obra parafrasear Polemão, acrescentando à disciplina (διδασκαλία) suas próprias descobertas (A1). No capítulo seguinte, ao defini-la, o autor atribui a tarefa de praticar a fisiognomonia aos homens divinos, pois apenas esses podem reconhecer todos os sinais do caráter, não somente os típicos de cada povo, facilmente reconhecíveis, como também os particulares de cada indivíduo; entretanto, segundo o autor, mesmo homens sensíveis deveriam estudar tal arte com entusiasmo, utilizando aqui o termo τέχνη, e o texto segue orientando os que desejam estudá-la. No terceiro capítulo, o termo τέχνη é novamente empregado quando Adamantio postula acerca da combinação de sinais, importante para a prática fisiognomônica.

O Anônimo não discute amplamente a definição de fisiognomonia, mas logo na introdução a apresenta como *institutio*, cuja acepção⁸ com-

⁵ *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. “Episteme and Techné”.

⁶ Cf. Lalande 1999.

⁷ Cf. Lalande 1999.

⁸ Saraiva 2000.

preende “ciência, método”. Na conclusão desse tratado, capítulo 133, o autor afirma ser *doctrina*, que significa “ciência” e também “arte”.

Considerando-se esse breve histórico da fisiognomonia aqui esboçado, podemos afirmar que era um sistema regulado por uma teoria comum, como pode ser constatado a partir da leitura dos mais tradicionais tratados da Antiguidade acerca do assunto; entretanto, também se associava à adivinhação e, nesse caso, seu estatuto como ciência estaria comprometido na cultura clássica. Baroja⁹ afirma que a fisiognomonia teria se corrompido na Idade Média porque os critérios de sua teoria tornaram-se mais problemáticos quando unidos à arte de adivinhação, colocando-os em dúvida. Neste período, as práticas divinatórias eram tidas como pagãs pelo Cristianismo, tornando-as questionáveis.

Os tratados fisiognomônicos descrevem partes do corpo e de acordo com sua aparência há um *ethos* específico. São três métodos principais: o método *zoológico* estabelece paralelo entre os animais e os homens, tanto no aspecto físico, como também com relação às características de temperamento; o *etnológico* examina as características a partir dos grupos étnicos; o *anatômico* concentra-se na observação dos elementos físicos, incluindo até mesmo aspectos resultantes da manifestação das emoções.

Não há muita literatura a respeito da circulação dos tratados fisiognomônicos, mas é possível conjecturar que a teoria estava bastante presente na cultura antiga. Elisabeth Evans¹⁰ é cuidadosa quando analisa algumas obras de escritores clássicos sob a perspectiva fisiognomônica, afirmando que existia uma “consciência fisiognomônica”.

Aubert,¹¹ em estudo acerca do método zoológico, fala a respeito do histórico da prática fisiognomônica na Antiguidade e explica que embora a fisiognomonia tenha surgido no Oriente, os primeiros a fazer uma sistematização escrita do que era já utilizado, mas não teorizado, foram os ocidentais. Mais adiante em seu artigo, Aubert atribui às escolas peripatética e estoica o interesse na fisiognomonia durante o período helenístico, mas apenas nos séculos II e IV da nossa era teve grande popularidade; entretanto, podemos identificar o emprego da fisiognomonia na poesia e na prosa em caracterizações físicas¹² desde Homero.

⁹ Cf. Baroja 1988, 41-2.

¹⁰ Evans 1969.

¹¹ Cf. Aubert 2004, 9.

¹² Cf. Aubert 2004, 14 e 34.

RETRATO DE PANTEIA

Retornemos ao nosso objeto de estudo e analisemos a pintura de Panteia levando em consideração a existência da consciência fisiognomônica. Procuraremos estabelecer a relação com a teoria da fisiognomonía uma vez que a obra de Filóstrato data de período posterior aos tradicionais tratados.

Panteia, uma personagem conhecida na obra *Ciropeédia* de Xenofonte (v-iv a.C.), onde não nos é apresentada uma descrição física, é descrita por Filóstrato, o Velho (ii-iii d.C.) de acordo com seu *ethos*. Filóstrato produz uma imagem que apenas a habilidade do pintor parece ser capaz de expressar, a beleza de Panteia é visível através do *ethos* porque ele reconhece e vê os traços físicos nos sinais de sua alma. Na verdade, os fisiognomonistas fazem o oposto em seus tratados.

Xenofonte, em *Memorabilia* 3.10, afirma por meio da personagem Sócrates, durante uma discussão se é ou não possível reproduzir o *ethos*, que o rosto expressa estados da alma e características morais.

4. [Sócrates]

– Sim, mas, quando observamos o seu rosto, não vemos no homem expressões de amor e de ódio?

– Sim, parece-me que sim.

– E não é possível imitar esses sentimentos na expressão do olhar?

– Sem dúvida.

– E parece-te que têm igual expressão os rostos dos que experimentam as alegrias e as tristezas dos seus amigos e daqueles que não as sentem?

– Claro que não, por Zeus, nas alegrias mostram-se radiantes e nas tristezas tonam-se sombrios.

– Ah! E essas expressões também podem ser pintadas, não podem?

– E muito bem.

– Então, também a arrogância e a independência, a humildade e o servilismo, a sensação e a ponderação, a insolência e a rudeza que são visíveis na postura dos homens, quer estejam parados quer estejam em movimento.¹³

Os tratados fisiognomônicos são irregulares, alguns traços são ensinados como símbolos de determinados aspectos de personalidade, mas seus significados podem mudar quando combinados a outros sinais; os escritores de tais tratados dizem que são capazes de fazer esta análise diferenciada, reunindo todos os sinais, como afirma Adamantio (A2) e o Anônimo quando introduz a longa descrição dos olhos:

¹³ Xen. *Mem.* 3.10. Trad. Ana E. Pinheiro.

20. Agora é preciso discutir a respeito dos olhos, onde a essência de toda a fisiognomonia está estabelecida. Com efeito, se os olhos tiverem reafirmado os sinais de outras partes, então tais sinais são mais seguros e confiáveis. [...] Em suma, os indícios dos quais já falamos e dos quais ainda trataremos devem ser justapostos e acrescentados aos indícios dos olhos, de modo que, se não forem contraditos, tampouco tomados como ambíguos, mas antes confirmados pelos olhos, são então seguros.¹⁴

O retrato de Panteia apresenta algumas ligações com a teoria fisiognomônica já que Filóstrato a “pinta” com sinais do *ethos* apresentado antes por Xenofonte, relação que claramente permeia a análise fisiognomônica:

O punhal já cravado no peito, mas com tal determinação que nem mesmo um gemido lhe escapa com o golpe. Ela jaz, a boca mantendo seu desenho perfeito e, por Zeus, a graça, cujo brilho em seus lábios, mesmo silentes, se revela. Ainda não soltou o punhal, e o empurra ainda caindo sobre o cabo: o cabo se assemelha a um tronco dourado com ramos em esmeralda, mas ainda mais belos são seus dedos!

Não se alterou em nada sua beleza com a dor, nem ela parece sofrer, mas partir radiante, pois a si própria envia. E não parte como a esposa de Protesilau, com as guirlandas dos ritos báquicos, nem como a de Capaneu, ataviada como para um sacrifício, mas com sua beleza sem adornos, como se mostrava a Abradates e assim a conserva e leva, os cabelos negros soltos e espessos derramados sobre as espáduas e a nuca, deixando entrever apenas o branco colo, que ela arranhou, sem enfeitar, porém. As marcas das unhas são mais encantadoras que uma pintura.

O rubor em suas faces, nem mesmo depois de morta desapareceu, a graça e o pudor o sustêm. Olhe as narinas, levemente abertas, formando a base para o nariz de onde, como dois ramos em crescente, surgem as sobrancelhas negras, sob a fronte branca. E os olhos, menino, vamos contemplar não o seu tamanho, nem se negros, mas sua inteligência, quanta existe neles e, por Zeus, quanto da nobreza da alma sorveram. Despertando piedade, não deixaram de mostrar seu brilho jubilante e são corajosos, mais por resolução do que por temeridade. E, apesar de sabedores da morte, ainda não partiram. Companheiro do amor, o desejo sobeja nos olhos, a tal ponto que visivelmente deles transborda.

Eros está pintado na trama das ações, e também a lídia recolhendo o sangue, como você vê, nas pregas de sua veste dourada.¹⁵

O foco da descrição de Panteia está na cabeça: primeiro, somos apresentados ao denso cabelo negro, solto e não tão curto, porque cai sobre a nuca e os ombros; podemos também ver sua pele alva.

Panteia já está morta na descrição de Filóstrato, mas sua imagem ainda é vívida, não apenas aos “olhos do leitor”, mas ela ainda tem algum brilho, como se ela não estivesse morta. A boca dela mantém um formato perfeito, não desfigurado pela morte, e os lábios brilhantes mostram sua

¹⁴ *De Physiognomoniam Liber 20*. Tradução nossa.

¹⁵ Philostr. *Im.* 4–6. Tradução cedida por Rosângela S. S. Amato. A tradução faz parte de pesquisa de Doutorado não concluída: *Écfrase e fantasia: Pintura e(m) Palavras, Filóstrato, o velho*. Agradeço à autora, que disponibilizou o texto e autorizou a citação.

juventude, embora estejam em silêncio. Os dedos, ainda segurando a adaga, são mais bonitos do que o cabo dourado cheio de esmeraldas. O tratado pseudoaristotélico *Physiognomonica* menciona dois tipos de cabelo (806b6): finos mostram covardia, se grossos, coragem. Polemão compara as pessoas com cabelo abundantemente grosso ao animal selvagem, mas a falta de cabelo é sinal de deslealdade e maldade, portanto, o ideal é o meio-termo; ele ainda menciona que o cabelo ondulado indica covardia e cupidez (B, 37, 39a). Polemão atribui os cabelos finos às mulheres e aos homens o aspecto contrário (B, 2, 24a-25a).

A cor preta dos cabelos não é um bom sinal para o Anônimo, pois ele caracteriza como um sinal feminino a coloração escura (cap. 6); entretanto, ao analisar as variedades de cabelo (cap. 14), o Anônimo considera o cabelo um pouco escuro como sinal de bom caráter, se forem finos, o que também ocorre com outras tonalidades, o sinal distintivo parece então ser a espessura, visto que as mesmas cores em cabelos espessos indicam disposições éticas no âmbito da ferocidade. Sabemos que o *ethos* masculino na teoria fisiognomônica é sempre considerado melhor que o feminino, portanto, o cabelo grosso é em geral um sinal positivo, já que costuma ser atribuído ao homem, como observam Polemão (B, 37, 39a) e o Anônimo:

5. Vamos para as características do corpo masculino. A cabeça grande e o cabelo mais espesso, ruivo ou preto avermelhado, duro, moderadamente anelado [...].

90. Vamos constituir o homem forte. Deve ser um homem de corpo reto, os flancos, as articulações, as extremidades dos pés e das mãos são firmes, os ossos grandes, o cabelo bem grosso, o ventre largo, um tanto côncavo, os ombros fortes, as escápulas separadas, o peito e as costas firmes [...].¹⁶

Em geral, a vermelhidão da face pode indicar várias disposições anímicas: alguns escritores adotam a coloração vermelha para mostrar algum *pathos* específico como raiva, vergonha, insanidade ou paixão. Na éfrase de Panteia seu uso é um recurso para mostrar como ela parece vívida mesmo em sua morte. Na teoria fisiognomônica, o sangue é usualmente associado a um *ethos* furioso, tal como descreve o Anônimo (cap. 79) a respeito da pessoa de olhar sangrento e veias patentes no pescoço e têmporas, este quadro representa uma pessoa irada, violenta e insana; o vermelho muito intenso (*ignitus*) é sinal de insanidade; o enrubescimento do rosto é tanto sinônimo de pudicícia como de vinolência.

As características extremas jamais são consideradas boas pelos fisiognomonistas, podemos então afirmar que a cor branca da pele de Panteia com

¹⁶ De *Physiognomonica Liber*, 5; 90. Tradução nossa.

a vermelhidão de sua face é também um sinal virtuoso, uma vez que a tez branco-avermelhada é típica dos indivíduos fortes e animosos (Anônimo, cap. 79), mas apenas a cor branca é típica de mulher (Anônimo, cap. 6) – os sinais femininos são mostrados de maneira negativa se comparados aos masculinos na fisiognomonia. O tratado pseudoaristotélico declara que, entre outros sinais, semblante pálido e cabelos finos pertencem ao covarde (807b5–6). Polemão descreve os gregos como um povo sem miscigenação, de cor branca misturada ao vermelho (37b/ B32) – essa vermelhidão da face e do corpo é sinal de astúcia para Polemão. Por outro lado, Polemão julga uma pessoa com o rosto avermelhado como alguém desejoso, perseverante e traidor (35a).

O rosto de Panteia, portanto, corrobora um *ethos* corajoso, refletido em suas ações, estas conhecidas provavelmente a partir da *Ciropédia*, em que é fiel ao marido e não teme a morte.

Quintiliano, na *Institutio Oratoria* 11.3.78, diz que o sangue é muito expressivo na *actio* porque pode indicar vergonha ou pusilanimidade e o ideal é o equilíbrio entre a vermelhidão e a palidez:

[...] o sangue que se move conforme o estado mental: na vergonha, atinge a pele tênue, a qual é tomada de rubor; no medo, refugia-se e some todo, causando gélida palidez. Equilibrada a mente, produz uma espécie de serena neutralidade.¹⁷

Filóstrato diz que Panteia é naturalmente bonita, sem adornos, destacando-se não só sua beleza física, mas um *ethos* igualmente belo. Seu nariz é delicado, com narinas levemente abertas; aqui Filóstrato adota uma metáfora para tornar visível a imagem descrita: o nariz é a estrutura para dois ramos crescentes, em outras palavras, as sobrancelhas. O *ethos* virtuoso de Panteia é constantemente representado por uma aparência harmoniosa, onde as sobrancelhas e o nariz estão graciosamente unidos.

O nariz muito estreito, redondo e fechado manifesta estultícia em *De Physiognomonia Liber*; ao passo que o nariz bem aberto manifesta vivacidade e força (cap. 51). Logo, uma vez que o equilíbrio fornece os sinais ideais e há, nesse manual fisiognomônico, exemplos de animais com nariz mais aberto ou largo representando, ao mesmo tempo, qualidades e defeitos, como o cavalo (cap. 118) e o boi (cap. 120), podemos concluir que Panteia tem o nariz perfeito para indicar uma pessoa virtuosa pela perspectiva fisiognomônica, de narinas levemente abertas.

¹⁷ Quint. *Inst. Or.* 11.3.78. Tradução cedida por Maria Fernanda D. de Aguiar. Agradeço à tradutora, bacharel em Latim, pela colaboração nesse excerto e também pela autorização para publicar sua tradução neste artigo. Texto em latim: [...] *sanguis ille qui mentis habitu movetur et, cum infirmam verecundia cutem accipit, effunditur in ruborem, cum metu refugit, abit omnis et pallore frigescit; temperatus medium quoddam serenum efficit.*

O objeto da descrição de Filóstrato é o rosto, cujo foco está nos olhos. A forma como Filóstrato descreve aqui não é clara a respeito das características dos olhos, podemos pensar que eram provavelmente grandes (μεγέθους) e pretos (μέλανες), mas estes traços não são mencionados com certeza; o que realmente sabemos é que são olhos brilhantes (φαιδρώς) e ainda podemos ver neles algumas características do *ethos*, pois transparecem sua inteligência, coragem e nobreza.

De acordo com os fisiognomonistas, a essência da fisiognomonía reside nos olhos porque eles são portas da alma (Anônimo, cap. 10), além de serem considerados os melhores sinais; entretanto, é preciso analisar os sinais de todo o corpo junto aos olhos. Tais afirmações mostram a importância da aparência dos olhos para a teoria fisiognomônica, uma vez que todos os sinais devem ser confirmados por eles.

Uma grande parte dos tratados de Polemão e do Anônimo dedica-se ao estudo dos olhos. No retrato de Panteia, o escritor dá aos olhos atenção especial, solicitando ao “espectador/ leitor” que contemple os olhos da retratada:

E os olhos, menino, vamos contemplar não o seu tamanho, nem se negros, mas sua inteligência, quanta existe neles e, por Zeus, quanto da nobreza da alma sorveram. Despertando piedade, não deixaram de mostrar seu brilho jubilante e são corajosos [...].

O tratado pseudoaristotélico traz como coloração escura dos olhos o χαροπός, que entendemos como cinza-azulado no contexto da obra, típico do homem corajoso (807b1) e do *ethos* leonino (809b19); no Anônimo, esta cor é própria do ânimo masculino (cap. 5).

Polemão diz que os olhos brilhantes e luminosos são sinal de uma pessoa boa (A, 5). O Anônimo, no capítulo 21, escreve: “Os olhos que brilham como gotículas de um líquido resplandecente indicam um caráter muito suave e muito agradável”. No capítulo 34, ao falar de olhos escurecidos, o Anônimo cita Polemão ao dizer que os melhores olhos são “cinza-azulados, úmidos, penetrantes, grandes, cheios de luz”.

É muito difícil estabelecer qual cor seja, de fato, um sinal bom ou ruim, porque há muitos elementos relacionados. Geralmente, em todos os tratados, o *ethos* correspondente a olhos escuros não é bom (Anônimo, caps. 27 e 28), pois quando verdadeiramente pretos representam a fraqueza e a covardia; no entanto, há sempre um tipo como exceção, no pseudoaristotélico, por exemplo, os olhos que não chegam a ser pretos, mas de tonalidade acastanhada (ξανθός) indicam os corajosos, os olhos claros e manchados, as pessoas covardes – o autor explica que a característica relativa às manchas ocorre quando as pessoas estão com medo, pois os olhos empalidecem, mas ficam com manchas coloridas (812b1–12).

Os olhos de Panteia movem o espectador na cena de sua morte, entretanto, eles ainda brilham e mostram coragem, cuja ação não parece influenciada por algum vício, tal como a imprudência; seu *ethos* é amoroso, mas também leal e corajoso, o suicídio é condizente com o caráter de Panteia sob esta perspectiva. Os olhos proeminentes reunidos a elementos da figuração de Panteia revelam o caráter justo e amoroso sob a perspectiva fisiognômica como se observa no Anônimo:

32. [...] Uma única espécie de olhos proeminentes é boa: se forem grandes, brilhantes, bem claros e úmidos, indicam o justo, dócil, cauteloso e amoroso. [...]¹⁸

Mais uma vez, apesar de sua morte, a aparência de Panteia parece vívida porque seus olhos ainda estão vivos, mesmo o desejo, parceiro do amor, ainda transborda deles – esta vividez já fora sugerida antes, mas os olhos contribuem para destacá-la ainda mais.

Refletindo a respeito da éfrase e da enargia, entendemos a primazia da visão sobre os demais sentidos porque o propósito de tais procedimentos é fazer visível algo que, na verdade, está ausente; desta maneira, é possível deleitar, ensinar e comover de modo mais eficiente. A fisiognomia procura, por sua vez, tornar inteligível o caráter, que é invisível aos olhos, por meio da observação dos sinais físicos. O recurso da éfrase no retrato de Panteia contribui para sua elaboração na medida em que se constrói uma imagem física simultaneamente ao *ethos*. O olhar de Panteia é extremamente significativo neste complexo contexto em que Filóstrato nos faz crer que de fato vemos o quadro (provavelmente imaginário) com olhos incorpóreos, cuja vitalidade da personagem reside sobretudo nos olhos, pelos quais acreditamos ver além do que o quadro propõe, revelando-nos suas qualidades morais.

Antes no texto, Filóstrato já afirmara que mesmo a dor não levou a beleza de Panteia, outra informação que fortalece sua imagem harmoniosa; a éfrase aqui poderia expressar dor e desespero por meio das reações exageradas do corpo,¹⁹ porém, temos uma imagem serena.

Xenofonte, por sua vez, descreve Panteia na *Ciropédia* destacando somente suas virtudes e acerca da aparência há apenas menção à grande beleza. No livro 5, Araspas – que é responsável pela proteção de Panteia – fala a respeito dela para Ciro: ela está sentada entre suas criadas e vestida como elas, indício de modéstia e humildade, sendo então identificada por seu véu

¹⁸ *De Physiognomia Liber*, 32. Tradução nossa.

¹⁹ Cf. Rodolpho 2012, 212–21, em análise da éfrase do episódio de Laocoonte na *Eneida* 2.199–224.

porque as roupas eram simples e ela olhava fixamente o chão. Quando ela se levanta, temos uma breve enumeração de alguns aspectos que chamam atenção e a diferenciam de outras mulheres na cena: estatura, força, honestidade e beleza. Ela chorava copiosamente a ausência do marido, que estava na guerra, a ponto de umedecer sua vestimenta. Durante esta cena, ela tirou o véu e Araspas pôde ver seu rosto, pescoço e mãos e, a partir desta visão, ele considerou que ninguém jamais vira uma mulher tão bonita em toda a Ásia.

No livro 6, Araspas está completamente apaixonado por Panteia, mas ela se manteve leal ao marido, relatando isso a Ciro apenas após ser ameaçada com violência. Abradates, seu marido, retorna e ela ainda o ajuda com os preparativos de sua nova partida à guerra, em que ele luta por Ciro. No fim, quando Abradates morre, ela comete suicídio para ficar com ele, trata-se do evento que vemos pintado no quadro de Filóstrato.

Abradates é representado por Filóstrato de modo que seu *ethos* não é figurado, visualizamos uma imagem triste: há sangue sobre ele, manchando o corpo cheio de feridas e sua vestimenta, a armadura feita com ornamentos de Panteia, segundo informação observada no livro 6 da *Ciropédia*. Há apenas um aspecto sobre a aparência de Abradates: uma barba rala, destacando sua juventude, aspecto que aparece brevemente do *De Physiognomonía Liber* do Anônimo:

84. [...] são animosos aqueles cujas faces, depois do começo da juventude, são de certo modo mais duras e imberbes, porém, na extremidade do queixo é coberta por barba.²⁰

Podemos dizer que seu *ethos* também é pintado se considerarmos o conhecimento da obra de Xenofonte, mas mesmo sem esse conhecimento prévio, a impressão transmitida ao leitor é de que Abradates é um homem corajoso e virtuoso, porque ele é digno do amor da virtuosa Panteia.

É impossível para um pintor mostrar todos os elementos desta história. Se a pintura realmente existiu, o artista representou o momento que resume não apenas a história, mas, acima de tudo, o *ethos* de Panteia, o que a conduziu ao suicídio. Tratando-se de uma imagem verbal – não importa se a pintura é real ou imaginária –, Filóstrato é também limitado a este mesmo momento e deve dar todo tipo de informação acerca da imagem para compô-la.

²⁰ *De Physiognomonía Liber*, 84. Tradução nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ciência ou arte, a teoria fisiognômônica se apresenta em alguns momentos de forma superficial e seus preceitos não foram bem sistematizados, porém, a consciência fisiognômônica já estava presente nos mais diversos gêneros.

Ao retomarmos o conceito da éfrase, é inevitável associar a imagem de Panteia à categoria de *prosopa*, ou prosopografia, que consiste na descrição de personagens cujos exemplos dos *progymnasmata* são apenas de descrições físicas. O que essa éfrase de Filóstrato faz é descrever o *ethos*, construindo uma etopeia, uma modalidade descritiva presente na teoria retórica; a éfrase de Panteia é uma combinação de descrição moral e física numa tentativa de mostrar seu *ethos* virtuoso em harmonia com sua bela aparência. A enargia aqui opera de duas maneiras: nós vemos a ação de Panteia suicidando-se capturada na pintura e, concomitantemente, seu retrato.

Em *De Physiognomia Liber*, o Anônimo, ao introduzir sua obra, ensina ser indispensável observar as características do corpo para entender a alma (cap. 2) porque a alma assume a aparência do corpo assim como o ar toma a forma dos instrumentos de sopro. Podemos inferir, portanto, que Filóstrato descreve a aparência de Panteia, de beleza notável na alma e na face, a partir do seu *ethos*, estabelecendo assim relação intrínseca entre ambos.

REFERÊNCIAS

- Amato, R. S. S. [sem publicação]. Éfrase e fantasia: Pintura e(m) Palavras, Filóstrato, o velho. Universidade de São Paulo.
- André, J. 1981. *Anonyme Latin. Traité de Physiognomonie*. Paris: Les Belles Lettres.
- Aubert, J. J. 2004. *La méthode zoologique dans les traités de physiognomonie*. Université de Neuchâtel – Faculté des lettres et sciences humaines/ Sciences de l'Antiquité.
- Barbosa, D. F. e Lemos, P. C. P. 2007. A medicina na Grécia antiga. *Rev Med* (São Paulo), 86(2):117–19.
- Baroja, J. C. 1988. *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Butler, H. E. 1979. *Quintilian: The Institutio Oratoria of Quintilian*. Vol. IV. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press.
- Cairus, H. F. e Ribeiro Jr. W. A. 2005. *Textos Hipocráticos – O doente, o médico e a doença*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ.
- Evans, E. C. 1969. Physiognomics in the Ancient World. *Transactions of the American Philosophical Society, New Series*, 59(5):1–101.

- Foerster, R. 1994. *Scriptores Physiognomici Graeci et Latini*. Vol.II [1893 – 1ª edição]. Leipzig: Teubner.
- Lalande, A. 1999. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lamb, W. R. M. 1925. *Plato: Lysis. Symposium. Gorgias*. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press.
- Liddell, H. G. and Scott, R. 1996. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. Edição revisada, 9ª edição.
- Parry, R. 2007. “Episteme and Techne.” In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta), URL: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/episteme-techne/>>.
- Pereira, João F. 2006. *Xenofonte : Ciropedia – A educação de Ciro*. Rio de Janeiro : Clássicos Jackson, 1956 – Versão para eBook : eBooksBrasil.
- Pinheiro, A. E. 2011. *Xenofonte : Memoráveis*. São Paulo: Annablume.
- Rodolpho, M. 2012. *Écfrase e Evidência nas letras latinas: Doutrina e práxis*. São Paulo: Humanitas.
- Saraiva, F. R. dos S. 2000. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 11ª edição.
- Sprague, R. K. 1973. *Plato: Laches and Charmides*. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press.
- Swain, S., ed. 2007. *Seeing the face, seeing the soul. Polemmon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*. Oxford: Oxford University Press.



Title. Panthea: a verbal image.

Abstract. In this paper, we analyse the *ekphrasis* of character, since this kind is applied in physiognomical texts. It is necessary to understand the concept of physiognomy and how its theory contributes to the composition of portraits through the analysis of Philostratus' *ekphrasis* II, 9, in *Eikones*; in this text, he depicts Panthea's appearance through her known *ethos*. The treatise used to analyse the Panthea's portrait here is *De Physiognomoniam Liber* (IV d.C.), of unknown author.

Keywords. Ekphrasis; *enargeia*; physiognomy; portrait; *ethos*.

ORIGEM E EVOLUÇÃO DA IMAGEM DE CARONTE NA GRÉCIA ANTIGA: ANÁLISE DE ICONOGRAFIA

JASMIM DRIGO*

Universidade de São Paulo

Resumo. Diferentes representações de uma divindade ctônica parecem apontar para diferentes concepções de morte, e as diferenças nas representações de Caronte corroboram essa perspectiva. Os léцитos de fundo branco apresentam um barqueiro bem distinto dos vasos de figuras negras, o que leva a crer que cada tipo de iconografia tinha sua própria função religiosa e social.

Palavras-chave. Caronte; léцитos de fundo branco; vasos de figuras negras; rituais fúnebres; Grécia Antiga.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p123-131

A FIGURA DE UM BARQUEIRO QUE ATRAVESSA OS MORTOS NO SUBMUNDO É RECORRENTE em diversas mitologias antigas: mesopotâmios, nórdicos, etruscos, gregos, romanos e outros povos possuíam esse personagem em seus mitos e ritos. O barqueiro grego Caronte é um dos exemplos mais conhecidos desde a Antiguidade, além de ter sido mencionado, apropriado e transformado por diversos povos e artistas posteriormente.

As representações de Caronte na Grécia Antiga (do séc. VI a. C. ao séc. II d.C.) podem ser separadas basicamente em dois tipos: literárias e iconográficas. Nas representações literárias, Caronte aparece em trechos de Aristófanes, Eurípides, Pausânias, Luciano de Samósata e em alguns epigramas.

Neste artigo, analisar-se-á as representações iconográficas, as quais apresentam um barqueiro muito específico, diferente daquele caracterizado nos textos literários. A análise terá ênfase na comparação entre vasos de figuras negras e entre léцитos de fundo branco. O intuito aqui não é esgotar o tema, mas apenas apontar as principais características de cada tipo de representação.

* Mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo.

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

ANÁLISE DA ICONOGRAFIA

O lécito de fundo branco é um tipo de vaso bem demarcado no tempo e no espaço: é fruto da Atenas Clássica do séc. VI ao IV a. C., por tal razão, ele representa os ritos e costumes funerários de uma sociedade específica durante um breve período. O lécito é fundamental para a compreensão de Caronte, pois é nesse tipo de material que se encontra o maior número de representações iconográficas do barqueiro grego. O lécito de fundo branco é um objeto extremamente inovador, não apenas o conteúdo das representações é inovador, mas também a própria técnica de pintura. Beazley (1938, 3–5) explica o grande avanço que foi combinar a técnica de fundo branco à técnica de *outline*. A primeira consistia em pintar o vaso de cerâmica com uma fina camada de tinta branca, na qual os artistas desenhavam as figuras em vez de pintar diretamente sobre a cerâmica. A *outline* consistia em apenas delinear a figura, sem preenchê-la por total como antes era feito. A técnica de fundo branco foi de fato uma inovação do século VI a.C., enquanto a técnica *outline* já existia no século VII a.C., mas não era muito empregada. Quando os vasos de fundo branco surgem, a *outline* se apresenta como uma grande invenção, pois o contraste se torna maior e enfatiza as figuras.

Caronte é representado em muitos lécitos de fundo branco, mesmo antes da combinação dessa técnica com a *outline*. No entanto, em vasos que apresentam a combinação dessas duas técnicas, o barqueiro aparece com mais frequência, além de ser mais facilmente identificável.

Essa técnica permitia ao pintor utilizar mais cores e grafar mais detalhes. A Figura 1, em contraposição com a Figura 2, apresenta mais detalhes: a túnica apresenta dobras, o barqueiro possui sobrancelhas, o cabelo e a barba possuem mais ondulações; além disso, há mais possibilidades de cores, ainda hoje se pode ver pelo menos duas cores, vermelho e preto.



Figura 1.
Caronte estendendo a mão. Vaso atribuído ao Pintor de Reed; feito em Atenas entre 420–410 a.C. Gr 1874.11–10.4 BM Cat Vases D61.



Figura 2.
Hércules com um machado. Vaso atribuído ao Pintor Anjo-Voador; encontrado em Camirus, tumba 143 de Fikellura; datado de aprox. 480 a.C. GR 1864.10-7.120 (E364).

No século v a.C., o uso do fundo branco se restringe, basicamente, a vasos de contextos funerários, os lécitos. Beazley (1938, 3-5) levanta a hipótese de que, devido à fragilidade desses vasos, a técnica deixou de ser utilizada para vasos de uso cotidiano. Os lécitos, por sua vez, eram apenas utilizados para ocasiões funerárias, ou seja, ocasiões específicas; eles eram somente usados uma vez ou então deixados como oferendas nas sepulturas.

Caronte aparece em muitos dos lécitos que sobreviveram até a época atual, ele é pintado em sua barca, geralmente em pé, à espera de algum morto; com um chapéu esférico; com um comprido varejão, que parece servir mais pra guiar do que para remar; com uma túnica comum; e com uma barba espessa, porém curta.

Nos lécitos de fundo branco, a fisionomia do barqueiro nunca é assustadora ou horrível, no máximo ele é representado como um ser impaciente, à espera dos mortos. Nos lécitos de um artista específico, o Pintor¹ de Caronte, o barqueiro geralmente aparece com uma fisionomia agradável e simpática.

Um exemplo bastante ilustrativo é um vaso atribuído ao Pintor de Tânatos, no qual se retrata Hermes conduzindo uma mulher até a barca de Caronte. Hermes desempenha no lécito, portanto, seu papel de condutor das almas (no grego: *ψυχοπομπός*), enquanto a figura de Caronte mantém sua função de barqueiro. Ele está em sua barca esperando a falecida, pronto para partir; usa o chapéu coco, o varejão e a túnica e é um homem barbado (Figura 3).

Em algumas representações literárias, como em *Alceste*, *Hércules* e *As rãs*, não há detalhes sobre a fisionomia do barqueiro. Isso dificulta a apro-

¹ Muitos dos pintores de vasos da Grécia Antiga receberam nomes modernos por causa da imagem de algum vaso específico ou por causa da localização aonde um vaso foi encontrado, isso porque muitos vasos não apresentavam o nome do artesão na iconografia.



Figura 3.
Caron com chapéu
coco. 216352, Munich,
Antikensammlungen,
J209.

ximação entre literatura e iconografia, pois Caronte sempre é retratado de uma determinada forma nos vasos funerários: sempre aparecem elementos típicos, como a zinga e o chapéu, o que facilita a sua identificação. Por tal razão, parece difícil acreditar que certos aspectos de sua aparência, tão típicos, não seriam mencionados se a figura do barqueiro fosse exatamente a mesma nos dois tipos de arte.

O chapéu esférico de Caronte já um objeto estranho ao contexto funerário grego. Há outros chapéus arredondados na iconografia grega, no entanto, eles estão normalmente associados a contextos bélicos ou a figuras cuja principal atividade é a guerra, é o caso de Aquiles, por exemplo.

Uma curiosa exceção é um vaso de figuras negras do Pintor Anjo-Voador (Figura 2), no qual Hércules surge com um chapéu esférico e um machado comprido. O herói é de fato um personagem guerreiro, mas seus

objetos característicos são o porrete e a pele de leão, que representam a força física e remontam aos grandes feitos do herói. Nesse panorama, o chapéu perde seu sentido bélico e se torna inusitado, pois é um objeto que normalmente não se relaciona a Hércules.

A presença do machado também é curiosa, visto que essa arma não é frequente no contexto bélico, como a espada, a lança e o próprio porrete. Empunhar um machado requer força física e proximidade ao inimigo, mas na iconografia antiga esse objeto lembra mais o machado do demônio etrusco Carun, símbolo do golpe da morte.²

É possível entender a presença desses objetos na análise dos mitos nos quais Hércules figura. Em uma das versões de seus mitos, Hércules morre e depois é resgatado por Zeus, o qual concede a seu filho viver entre os deuses. Hércules é o que conheceu o Hades e retornou, talvez por isso seja possível a união singular do chapéu esférico e do machado em um herói. Ele não é uma divindade ctônica, mas já esteve perto o suficiente do mundo dos mortos para ser representado semelhante a Caronte, ou mais ainda, semelhante a Carun.

Sourvinou-Inwood (2006, 321–53) analisa de forma sistemática as representações de Caronte nos léцитos de fundo branco. Primeiro, a autora classifica as figuras em duas variantes: na variante A, o barqueiro está em seu barco prestes a receber uma alma que está na margem sozinha ou acompanhada por Hermes ou por outro humano; na variante B, há uma união entre uma cena com Caronte e uma cena de visita à tumba ou uma cena com Hipnos e Tântatos carregando um cadáver.

A visita à tumba, como mostra Florenzano (1996, 75–80), era um rito costumeiro. No enterramento, oferendas eram deixadas para o morto e mesmo depois da inumação, parentes e amigos voltavam para prestar homenagens aos falecidos. Não se sabe ao certo com qual frequência esse costume era realizado, alguns dizem que a visita à tumba era feita no nono dia depois da morte, outros falam de trinta dias, outros mencionam apenas um culto anual, provavelmente nas Genésias, quando todos os mortos eram cultuados. Isso explica por que esse tema era o mais comum em léцитos.

Sourvinou-Inwood (2006, 327–38) explica que a retratação das almas se tornou mais detalhada com o passar do tempo: as únicas duas pinturas de figuras negras de Caronte mostram várias almas aladas e indistintas; as representações mais antigas em léцитos tampouco apresentam detalhes dos mortos; mas no século v e iv a. C., as almas se tornam individualizadas, é possível reconhecer mulheres, crianças e efebos. Representações de visita à tumba, por sua vez, focalizariam o mundo dos vivos, como os vivos se

² Para mais sobre o barqueiro etrusco, ver: De Ruyt 1934.

comportam frente à morte. Por fim, cenas com Hipnos e Tântatos estariam centradas no momento do enterro e na boa morte.

A autora (2006, 334) observa uma característica importante das representações nas quais Caronte aparece: em nenhuma delas o barqueiro é mostrado acompanhado de homens adultos, ele sempre aparece com mulheres, crianças e jovens. A partir dessa observação, ela conclui que as cenas com Caronte apenas eram apropriadas para mulheres, adolescente e crianças, pois essas pessoas seriam as que necessitariam ser tranquilizadas no momento da morte.

Os homens adultos carregavam outro significado de boa morte, que seria a morte gloriosa em batalha. Na Atenas Clássica, todos os cidadãos mortos em guerra de forma honrosa eram homenageados em morte com funerais públicos, era a morte heroica. Em contrapartida a isso, havia a morte dos cidadãos que não guerreavam, para os quais a morte era assustadora, por isso, era necessário um apoio maior nesse momento terrível. Martin (2016) também conclui que o objetivo dessas representações era fornecer conforto para esses cidadãos, por isso os traços harmônicos.

Os dois vasos gregos de figuras negras que representam o barqueiro do mundo dos mortos são anteriores aos léцитos de fundo branco, mas em apenas algumas décadas, provavelmente do começo do século VI ou final do século V a. C..

O mais conservado é o vaso da coleção de Liebieghaus, em Frankfurt (Figura 4); nele é possível ver Caron em sua barca, rodeado de *eidola*. Aqui o barqueiro é representado com um chapéu arredondado e com uma barba branca, contudo em vez de um varejão, ele porta um remo comum. O que



Figura 4.
Caronte com *eidola*.
4966, Frankfurt,
Liebieghaus, 560.

diferencia sobretudo essa imagem das outras em léцитos é a presença de várias almas aladas em torno do barco, as *eidola*.

Sourvinou-Inwood (2006, 336) constata que a presença das *eidola* com Caronte apenas ocorre em dois léцитos mais antigos, além do vaso de figuras negras de Frankfurt. A partir dessa observação, a autora traça uma oposição entre as representações mais antigas e as mais recentes: as primeiras representariam figuras aladas e anônimas, enquanto as segundas representariam almas individualizadas.

A autora explica que as duas formas de representação resultam de duas maneiras diferentes de se encarar a morte. As pequenas almas aladas estão mais próximas de uma esfera mitológica e não representam pessoas reais, ou seja, a morte é vista como algo distante, é a morte do outro, a morte coletiva. Talvez por esse modelo ser mais distante da realidade, ele tenha sido descartado rapidamente.

Já as figuras de mortos individualizados se aproxima mais do mundo dos vivos. As almas são pintadas tal como os vivos, não há diferença, tanto que em muitos casos é difícil distinguir o falecido dos vivos. Geralmente essa suposição é feita com base nas atitudes ou objetos das figuras; por exemplo, a pessoa que está ao lado de uma estela é interpretada como a alma, enquanto aqueles que deixam oferendas são os vivos, mas nem sempre essa diferenciação é tão simples.

Sourvinou-Inwood (2006, 336) analisa a individualização do morto como uma maneira de aproximar a morte do mundo dos vivos e torná-la um pouco menos assustadora e obscura. Além disso, a memória do falecido



Figura 5.
Caronte (?) em fragmento. 9523,
Tubingen, Eberhard-Karls-Univ.,
Arch. Inst., S101507A.

se perpetua de modo mais concreto, o que pode ser visto como uma homenagem póstuma.

Apenas uma pequena parte do outro vaso sobreviveu, trata-se do fragmento de Tübingen (Figura 5). A imagem está incompleta e a interpretação é difícil, de modo que há várias possibilidades de leitura. Uma interpretação interessante é de Eliana Mugione (1995: 359); a autora enxerga no fragmento Caronte ao lado da punição de Sísifo, nessa perspectiva, o barqueiro seria um sinônimo para o próprio Hades.

A estudiosa compara a imagem com os versos do *Minias* citados por Pausânias (10, 28): a aparência do barqueiro se assemelha à descrição do poema, Caronte é mostrado como um velho barqueiro.

CONCLUSÃO

A transformação da figura de Caronte na iconografia é considerável mesmo quando apenas alguns séculos são analisados, como é o caso desta apresentação. Pode-se observar dois momentos de representação do personagem: um mais antigo, referente ao século VI e parte do V a. C., no qual Caronte está relacionado à morte coletiva e anônima; e outro mais recente, referente aos séculos V e IV a. C., em que o barqueiro está ligado à morte individual.

A representação de uma figura calma e tranquilizadora seria compreensível, portanto, dada a função de Caronte de acalmar as mulheres, adolescentes e crianças no momento da morte.

REFERÊNCIAS

- Beazley, J. D. 1938. *Attic White Lekythoi*. Londres: Oxford University Press.
- De Ruyt, Franz 1934. *Charun démon étrusque de la mort*. Roma: Institut Historique Belge.
- Florenzano, Maria B. B. 1996. *Nascer, viver e morrer na Grécia antiga*. São Paulo: Atual Editora.
- Martin, Bridget 2016. "Cold confort: winged *psychai* on fifth-century BC Greek funerary lekythoi". *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 59:1–25.
- Mugione, Eliana. 1995. "La raffigurazione di Caronte in età greca". *La Parola del Passato* 50(2–6):357–75.
- Sourvinou-Inwood, C. 2006. *'Reading' Greek Death to the end of the Classical Period*. Nova York e Oxford: Clarendon paperbacks e Oxford University Press.



Title. Origin and evolution of Charon's image in Ancient Greece: iconographic analysis.

Abstract. Different representations of a chthonic deity seem to indicate different conceptions of death, and the differences in the representations of Charon corroborate this view. The white-ground lekythoi feature a very different ferryman from the one portrayed in black figured vases, which suggests that each type of iconography had its own religious and social function.

Keywords. Charon; white-ground lekythoi; black figured vases; funeral rites; Ancient Greece.

TRÊS IMAGENS DE LUCIANO DE SAMÓSATA NO SÉCULO XVIII PORTUGUÊS

EDUARDO SINKEVISQUE*

Universidade de São Paulo

Resumo. O texto trata das três traduções portuguesas do século XVIII do *Como se escreve a história*, de Luciano de Samósata (séc. II d.C.), preparadas por Frei Jacinto de São Miguel (1733), Frei Manoel de Santo Antonio (1733) e Custódio José de Oliveira (1771); de seus ambientes letrados, de seus círculos políticos e de alguns de seus usos. As traduções setecentistas em questão propõem Lucianos diferentes. Um Luciano discreto (amável); um Luciano entendido (útil) e um Luciano instrutor público (voltado para o “curioso leitor”). Neste sentido, cada tradução estudada pode ser lida como uma efrase, uma imagem de Luciano de Samósata, composta como *auctoritas*, segundo critérios e usos propostos por intermédio dos tradutores e por meio de suas relações de interlocução.

Palavras-Chave. Recepção da Antiguidade; retórica; tradução; como se escreve a história; Luciano de Samósata.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p132-151

QUANDO PREPAREI MEU LIVRO (INÉDITO) COM AS TRÊS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DO SÉCULO 18 DO *Como se escreve a história*, de Luciano de Samósata (séc. 2 d.C.), feitas por Frei Jacinto de São Miguel (1733), Frei Manoel de Santo Antonio (1733) e Custódio José de Oliveira (1771), acompanhadas de estudo introdutório, índices e notas adicionais, constatei que, embora setecentistas, as duas primeiras constituem duas imagens de Luciano diferentes entre si e muito diferentes da imagem da terceira tradução.¹ Digo embora, pois traduções contemporâneas umas das outras, sendo que as duas primeiras são da primeira metade do século 18, em condições de produção muito diferentes da terceira, datada da segunda metade do século.² Essas entre outras implicações serão objetos de minha fala hoje.

* Doutor em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo.

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

¹ E. Sinkevisque. *Luciano de Samósata: três traduções portuguesas do século XVIII do “Como se deve escrever a história”*. Transcrição, atualização ortográfica, estabelecimento dos textos, notas adicionais, índice onomástico, índice de matérias e estudo introdutório por Eduardo Sinkevisque. Prefácio de Jacyntho Lins Brandão (inédito). Tomo como base para este texto o estudo introdutório da edição preparada por mim das traduções portuguesas do século 18 do texto de Luciano.

² Luciano 1733, 1771.

Ocorre que, livro pronto, ao ser convidado pelo Professor Paulo Martins a vir falar aqui, ao escrever o resumo de minha palestra, pensei: ao pressupor o conceito de *ecfrase* como descrição/evidenciação vivaz, com olhos incorpóreos, de objeto não necessariamente empírico, de matéria ou coisa não necessariamente acontecida, posso interpretar, por homologia, afinidade ou semelhança de conceito, as três imagens setecentistas de Luciano como espécies de *ecfrases* do polígrafo de Samósata.

Neste sentido, forjam-se, no século 18 português, três Lucianos de Samósata: *discreto (amável)*, *entendido (útil)* e *instrutor público* (voltado para o curioso leitor). Técnica aplicada à *auctoritas* Luciano por letrados setecentistas por meio do uso de tópicos epidícticas de pessoa / caráter, como etopéias continuadas, acumuladas, portanto etopéias alegorizadas. Esse uso das tópicas amplifica Luciano, mais do que o traduz.

Como demonstra João Adolfo Hansen,

nos *progymnasmata*, (...) *ékphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicas narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidícticas.

Hansen propõe que, quanto a *enargeia* ou *evidentia*,

é preciso especificar o que é a *opsis*, a visão do “pôr sob os olhos” das definições de *ékphrasis* de Aélio Theon, Aftônio, Hermógenes, Filóstrato e Luciano, porque não é a visão realista ou naturalista das nossas histórias literárias e histórias da arte (...). Aristóteles qualifica o efeito de *enargeia* – ao pé da letra, “vividez”, como se vê no advérbio *enargos* (“vididamente”) – como *pro ommaton*, “na frente do olho”, propondo que as metáforas de ação impressionam mais, pois com elas o orador faz o evento narrado ocorrer como se os ouvintes o estivessem vendo.

Discutindo o texto *Schemata Dianoemas*, Hansen mostra como Júlio Rufiniano, citando Quintiliano, define a *enargeia* da *ékphrasis* como

imaginação, que expõe o ato aos olhos incorpóreos e se faz de três modos: com pessoa, com lugar e com tempo. Com pessoa [interesse da minha hipótese], quando chamamos o ausente como se estivesse presente (...). Com lugar, quando aquilo que não está na nossa visão demonstramos como se o víssemos (...). Com tempo, quando usamos o presente como passado. (...) Também Prisciano, no livro 17 dos *Praeexercitamina Prisciani Grammatici Ex Hermogene Versa*, define *descriptio*. A descrição é enunciado que reúne e apresenta aos olhos o que demonstra.³

Para demonstração de minha hipótese, leio os paratextos das edições, dedicatórias, prólogos, censura, licenças, comentando a constituição dos

³ Hansen 2007, 94.

destinatários textuais/empíricos delas, as circunstâncias e ocasiões dos três trabalhos, a circulação das traduções em seus ambientes letrados/políticos.

Trato e não trato de Luciano de Samósata, pois não me ocupo de Luciano empírico, original, naturalizado, mas de Luciano pertencente ao longo costume letrado construído, desde a época bizantina, em torno desse nome. Atenho-me a três Lucianos diferentes, oferecidos a diferentes tipos de leitores setecentistas. O primeiro Luciano foi constituído, no século 18, “discreto”, “amável” e “dogmático”. O segundo, “entendido”, “útil”, “agudo” e “discreto”, enquanto que o terceiro foi constituído “instrutor público”. Dois desses lucianos são estabelecidos, a partir das traduções, por meio de relações de mecenato, ao passo que o terceiro se dá por meio da política portuguesa das mercês.

Mecenato e mercê podem ser definidos como subespécies da política clientelista dos favores. Mecenato é o patrocínio dos letrados dispensado por um poderoso. No caso de Pombal, a quem Custódio José de Oliveira oferece sua tradução de Luciano, é um modo de cooptação dos letrados no programa anti-jesuítico. Na sociedade de Antigo Regime, o mecenato inclui a mercê, mas nem toda mercê pressupõe o mecenato. Assim, por exemplo, o poderoso, como Mecenas, encomenda um poema para a circunstância x ou y e, em pagamento, faz ao letrado uma mercê, que pode ser dinheiro, um título, uma roupa nova, um favor etc. Ao mesmo tempo, faz-se a mercê como uma doação, uma dotação, um favor também para pessoas que não são letradas. Em todos os casos se fazem mercês, mas a mercê que ocorre na relação de mecenato é específica da relação do protetor/protegido. Basílio da Gama foi preso porque aluno dos jesuítas. Quando Maria Amália, a filha de Pombal, casou-se, escreveu um epitalâmio para ela (*Epitalâmio da Excelentíssima Senhora D. Amália*, 1769). Pombal gostou do poema, mandou soltá-lo e o fez secretário particular. Logo depois, Basílio da Gama escreveu *O Uruguay*, como pagamento, talvez, e continuou protegido dele. Os favores parecem ser mais fluidos e mais perversos, particularizados nas nomeações, no resultado das causas judiciais etc. Não há a necessidade do pagamento direto do trabalho, mas o trabalho é patrocinado pelo elogiado. Penso no patrocínio das edições impressas dos textos, no pagamento das edições nas oficinas tipográficas do reino, ou no oferecimento de dinheiro para tipografias eclesiásticas, bancando os custos de impressão.⁴ Caso, por exemplo, das traduções de Frei Jacinto de São Miguel e de Frei Manoel de Santo Antônio.

Todos os três Lucianos foram considerados úteis por seus tradutores, editores e homenageados nas (e por meio das) primeiras edições.

⁴ Sobre mecenato, cf. Teixeira 1999. Sobre a política das mercês, cf. Olival 2001. Além deste trabalho de Olival, vejam-se os estudos de Antônio Manuel Hespanha (1993, 2000).

As traduções em questão foram dirigidas, basicamente, a letrados da nobreza, de academias, a padres, censores, alunos de escolas secundárias e universitárias, círculos educacionais, portanto círculos políticos portugueses do século 18.

O primeiro texto de Luciano de Samósata traduzido para a língua portuguesa, ao que se saiba, foi o *Como se escreve a história*. No século 18, em Portugal, houve três traduções do texto. Duas dessas traduções são datadas de 1733. Impressas lado a lado, em uma mesma edição, foram empreendidas, em diferentes versões, pelos Freis Jacinto de São Miguel e Manoel de Santo Antônio. A terceira tradução foi impressa em 1771, junto da tradução do *Sublime*, obra atribuída a Dionísio Longino. Custódio José de Oliveira é o tradutor desses textos editados em conjunto. A tradução de Custódio José de Oliveira do *Como se escreve a história* foi reeditada, no século 19, corrigida e acrescida de notas.⁵ Nos anos 1980, Maria Leonor Carvalho Buescu preparou uma nova edição da tradução de Custódio José de Oliveira do *Tratado do Sublime*, com atualização do texto e com um estudo introdutório, sem reeditar o texto de Luciano.⁶

Estudos sobre as traduções setecentistas do texto de Luciano são, contudo, escassos. Com exceção de duas versões parciais e iniciais, ainda não publicadas, desta palestra, conheço apenas o artigo de Jacyntho Lins Brandão sobre Luciano traduzido no século XVIII português.⁷ Em dezembro de 2010, publiquei a tradução de Frei Jacinto de São Miguel, acompanhada de um artigo sobre os três artefatos, objetos de minha palestra hoje.⁸ Antes disso, porém, Aníbal Fernandes e Américo da Costa Ramalho ocuparam-se das traduções dos Freis Jacinto de São Miguel e Manoel de Santo Antônio e da tradução de Custódio de Oliveira em diferentes trabalhos.⁹

As circunstâncias e ocasiões políticas e os ambientes letrados das três traduções setecentistas do *Como se escreve a história*, aqui discutidas, são diferentes, embora pertencentes a um mesmo século. Aspectos que corro-

⁵ Luciano 1804.

⁶ Oliveira 1984.

⁷ Brandão 2008, 2009. O artigo de Brandão também foi apresentado no formato de conferência no XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos (SBEC/2007).

⁸ Sinkevisque 2010. Antes disso, apresentei dois trabalhos, versões primeiras do trabalho anteriormente referido, sobre esses artefatos setecentistas. Trata-se de "Três traduções portuguesas do *Quo modo historia*, de Luciano de Samósata: contribuição para os estudos de recepção" na SBEC/2007 e "O *Quo modo historia* de Luciano de Samósata: três traduções portuguesas do século XVIII" na ANPUH-Nacional/2007. Sobre Luciano, apresentei trabalhos em 2008 e 2009. Cf. E. Sinkevisque. "Luciano de Samósata *auctoritas* de Agostino Mascardi no *Dell'arte historica*". (ANPUH-MG/2008). Cf. E. Sinkevisque. "O estilo médio em *Como se deve escrever a história* de Luciano" (GIPSA/2009).

⁹ Cf. Fernandes 1981, Luciano 1989.

boram também para diferentes tipos de usos do texto de Luciano. Não me valho da categoria contexto aplicada às traduções estudadas, pois penso que, no século XVIII, as categorias circunstância e ocasião são categorias retóricas, portanto mais adequadas às práticas letradas em questão. A categoria lingüística contexto não é pensada no século XVIII no sentido positivado como o século XX a pensou, portanto inoperante às traduções portuguesas setecentistas de Luciano.

Convém lembrar que o lugar institucional das traduções dos Freis Jacinto de São Miguel e Manoel de Santo Antônio é patrocinado pelo 4º Conde da Ericeira, um dos representantes hierárquicos de D. João V, “rei querido pela providência para guiar o império português como braço direito de Roma”.¹⁰ Como providência, entenda-se a manifestação da vontade divina entre os homens, que faz da história uma mobilização eficaz para fazer ver a verdade divina. D. João V é rei “magnânimo”, antimauquiavélico, cuja política não se dissocia da ética cristã fundada na prudência, a principal das virtudes nos séculos XVII e XVIII. Uma virtude ético-política da qual os Freis Jacinto de São Miguel e Manoel de Santo Antônio participam.

O mecenas dessas traduções, Francisco Xavier de Menezes foi o 4º Conde da Ericeira, 2º Senhor de Ancião e 8º da Casa de Lourical, entre outros títulos recebidos. Pertenceu ao Departamento da Junta dos três Estados. Foi Conselheiro de guerra, Sargento mor de batalha e Mestre de campo general. Nasceu em Lisboa em 29 de janeiro de 1673. Foi filho do 3º Conde da Ericeira, D. Luiz de Menezes. Pertenceu à Academia dos Instantâneos, instituída na casa do Bispo do Porto, D. Fernando Correia de Lacerda. Fundou em sua casa a Academia Portuguesa (1717). Foi Protetor e Secretário na Academia da História Portuguesa (1721). Foi nomeado por Mauro Palisto para a Academia da Arcádia. A Academia Real Sociedade de Londres também o nomeou seu “Colega”.¹¹

Por outro lado, lembro que as condições de produção da tradução do *Como se escreve a história*, de Custódio de Oliveira circunscrevem-se no reinado de D. José I, cujas políticas do primeiro ministro D. Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquês de Pombal, sobressaem. Embora a economia portuguesa de então tenha recebido certo impulso com o governo de D. José I, à época da circulação de Luciano traduzido por Custódio José de Oliveira Portugal enfrenta graves problemas financeiros.

Os eventos mais marcantes, antecedentes à essa tradução, são a reforma do ensino na colônia e metrópole (1758 e 1759); a expulsão dos jesuí-

¹⁰ Hansen 1995b, 42.

¹¹ Cf. Machado 1931, II, 266.

tas, indiciados como réus no crime de lesa majestade (1759), já na primeira metade dos setecentos; a criação da Real Mesa Censória, em lugar da Inquisição; e a criação do Real Colégio dos Nobres (1761) em local onde antes havia um colégio jesuíta.

O Colégio dos Nobres destinava-se ao ensino da aristocracia, sendo o objetivo principal de sua criação fazer reviver em Portugal as ciências, as letras e as artes, encarecendo as vantagens que todos os estados tiravam com iniciativas desse tipo. No Colégio dos Nobres, os fidalgos portugueses estudavam humanidades e ciências como preparação para dar entrada à Universidade de Coimbra.¹²

A reforma pombalina revitaliza os estudos de grego e de retórica, que passam a ser praticados também na escola secundária, não apenas na universidade, com na época do monopólio jesuíta do ensino. Três eram os objetivos da reforma pombalina dos estudos: fazer com que o controle educacional passasse a ser do Estado, secularizar o ensino e padronizar o currículo. O Padre Custódio José de Oliveira destaca-se como professor e tradutor de grego em um período da história portuguesa com raros professores dessas disciplinas.

Como professor do Real Colégio dos Nobres, Custódio era pago pelo Estado português, tendo sido obrigado a se submeter a exame público para obter sua posição e desfrutar de “privilégios” concedidos aos nobres por direito consuetudinário, como historia Kenneth Maxwell.¹³ O pagamento e os privilégios estatais fazem o vínculo irrefutável de Custódio à política de mercês pombalina e não à uma mera relação de mecenato.

Em 1771, data da edição da tradução de Custódio José de Oliveira, o Real Colégio dos Nobres passa a ser fiscalizado pela Real Mesa Censória, que passa a fiscalizar também escolas primárias, secundárias e a Universidade de Coimbra, reduto antigo dos jesuítas. Como propõe Kenneth Maxwell:

a reforma educacional pombalina teve um objetivo altamente utilitário: produzir um novo corpo de funcionários ilustrados para fornecer pessoal à burocracia estatal e à hierarquia da Igreja reformada.¹⁴

Neste sentido, as traduções de Frei Jacinto de São Miguel e de Frei Manoel de Santo Antônio, do *Como se escreve a história*, são trabalhos realizados durante o monopólio jesuíta do ensino e condicionados por meio da política portuguesa do Antigo Regime, cujo Estado não se separa da Igreja

¹² Sobre o Colégio dos Nobres cf. Carvalho 1959. Sobre as reformas pombalinas do ensino cf. Carvalho 1978.

¹³ Cf. Maxwell 1997, 105.

¹⁴ Maxwell 1997, 110.

católica, enquanto que a tradução de Custódio José de Oliveira atende a interesses reformadores iluministas. Tradução que tem como condicionante o processo de laicização do Estado português.

Traduzido para várias línguas, pelo menos desde o século 16, o *Como se escreve a história*, embora mimetize uma *carta*, é um tratado ético-moral. Talvez único dos antigos que preceituam, especificamente, a escrita da *história*. O texto foi lido no século 18 português como uma *carta familiar-negocial*, de gênero *epidítico*, de variante vituperadora.

Um confronto entre as três traduções portuguesas do século 18 do *Como se escreve a história* permite a hipótese de que, embora as traduções respeitem o texto em grego, cada uma delas constitui destinatários diferentes, pois dedicadas duas delas a um mecenas e a terceira tradução a um primeiro Ministro. Além do mais, foram produzidas segundo padrões retóricos diferentes, em ocasiões políticas e em círculos letrados históricos diferentes, visando leitores diferentes. Será preciso distinguir destinatário textual de receptores empíricos, mecenas entre outros, para falar de usos e valores produzidos com o texto, isto é, as três imagens de Luciano entendidas como retratos setecentistas do polígrafo de Samósata.

Como se escreve a história mimetiza carta ou epístola. Penso, com Emerson Tin, que não se encontram tratados exclusivos de epistolografia na Antigüidade.¹⁵ As regras do gênero epistolar encontram-se dispersas na correspondência do período. Do século 1 a.C. até o século 4 d.C. podem se encontrar nas obras de Demétrio, Filóstrato de Lemnos e de Caio Júlio Victor menções a cartas e seu fazer. Além, é claro, das cartas de Cícero, Sêneca e de Gregório Nazianzeno.

Os modelos de imitação/emulação de Luciano podem ser identificados por meio da doutrina/preceptiva epistolar encontrada na prática dos filósofos mencionados. Na Antigüidade, a carta é definida, como ressalta Emerson Tin, como um diálogo entre amigos, que deve ser breve e claro.¹⁶

“A carta é *sermo*, definida por Cícero como fala sobre assuntos próprios entre amigos ausentes”. Como diz Erasmo, o *sermo* deve ser simples. “A relação estabelecida entre o remetente presente e o destinatário ausente é performativa”;¹⁷ pois imita-se fala de pessoa tida como natural (*sermocinatio*).

Como se escreve a história, no entanto, não é uma carta nem uma epístola, como disse, mas imitação de carta e/ou imitação de epístola. O critério retórico partilhado com o destinatário textual faz dele, no texto, persona-

¹⁵ Tin 2005, 18.

¹⁶ Tin 2005, 18. Como mostrarei, clareza, ou clareza, é o critério retórico básico para as traduções do F. Manoel de S. Antônio e do Padre Custódio José de Oliveira.

¹⁷ Hansen 2000, 264.

gem sinônimo do “eu” da enunciação, duplicando-o como circularidade de código. Como propõe Hansen, lendo Deissmann ao estudar a correspondência do Padre Antônio Vieira, a carta é sempre particular e refere uma circunstância específica para um destinatário também especificado.¹⁸ No caso, tem-se Fílon como destinatário e a primeira pessoa como remetente especificados, cuja relação de interlocução é constituída entre iguais, amigos. Luciano se remete a um historiador, a um sábio.

Os usos da tópica da amizade remontam a Aristóteles, da *Ética* a Nicômaco, a Sêneca, *Da Tranqüilidade da Alma*, das *Cartas a Lucílio*, e a Cícero dos *Ofícios* e da *Amizade*, por exemplo. Os antigos diferenciam amizade como virtude de amizade como utilidade. Penso que a segunda modalidade da tópica é a aplicada tanto por Luciano quanto pelos leitores setecentistas das traduções das quais me ocupo, porque modalidade política, não apenas mimética ou estilística.

Nos séculos 17 e 18, a tópica da *amizade* é metáfora aristotélico-estóica definida e proveniente de usos de Aristóteles, Sêneca e de Cícero. Reciclada e moralizada, como *concordia*, cujas razões teológico-políticas são análogas na história e na política, na união do corpo místico católico, a tópica da amizade é, neste sentido, operante de unificação, aproximação, concordia, paz.

É nesse sentido que se lê a carta a Fílon das três traduções, mesmo se considerando o âmbito acadêmico das traduções dos Freis Jacinto de São Miguel e Manoel de Santo Antônio e as circunstâncias políticas do ministério do Marquês de Pombal da tradução do Padre Custódio José de Oliveira.

A epístola não é individualizada, pois dirige-se à coletividade de um público desconhecido ou apenas pressupostamente conhecido. Por exemplo, os leitores empíricos dos círculos letrados em volta do 4º Conde da Ericeira, das duas traduções dos Freis Jacinto de São Miguel e Manoel de Santo Antônio, e os leitores em torno de Pombal, da tradução do Padre Custódio José de Oliveira. A epístola trata de questões gerais, doutrinárias, de modo dissertativo. No caso, censura historiadores coevos ao texto e trata dos preceitos sobre a escrita da história. A conceituação de Deissmann distingue *diegese* e *mimese* platônicas. A carta é diegética, figurando as pessoas destinador/destinatário; a epístola é mimética, impessoal e anônima em um discurso doutrinário ou didático.

Por me ocupar de três traduções setecentistas de um texto do século 2 d.C., a distinção não é anacrônica. Parece apropriada. Parece, como diz Hansen, manter como nos séculos 16, 17 e 18 se mantém a distinção que as *artes dictaminis* medievais fazem entre correspondência *familiaris* e *nego-*

¹⁸ Hansen 2000.

tialis. A carta familiar trata de assuntos particulares segundo artifícios de informalidade, cujo destinatário é convenionado como “familiar”. A carta negocial se ocupa de assuntos de interesse geral, por isso admite a erudição, a dissertação, a locução ornada e a polêmica.¹⁹ Neste sentido, o texto de Luciano das três traduções performatiza os dois subgêneros da correspondência. É mimeticamente familiar, pois se dirige ao amigo, a Fílon, a um particular; mas, se dirige a destinatários não específicos, gerais, não familiares. Estou dizendo, em outras palavras, que há um interlocutor constituído pelo texto, um amigo-sábio, Fílon, por um lado; por outro há destinatários empíricos, vários, constituídos quando das leituras e usos setecentistas do texto.

As traduções dos Freis Jacinto de São Miguel e Manoel de Santo Antônio são chamadas *versões* da *Arte Histórica de Luciano Samosateno*. Foram publicadas em um único volume, lado a lado. A primeira versão ocupa, em sua primeira edição, os fólhos pares, enquanto que a segunda ocupa os fólhos ímpares. As duas versões constam de 111 páginas e de 46 e 44 parágrafos. Elas têm 17 e 19 parágrafos a menos do que o texto base, que tem 63 parágrafos. Essa discrepância na paragrafação ocorre motivada por razões técnicas de tradução que consideram a literalidade do texto base, na tradução de Frei Jacinto de São Miguel; e a adaptação da frase grega à portuguesa, caso de Frei Manoel. O número menor de parágrafos dessas traduções ocorre porque as matérias foram condensadas na disposição/paragrafação, não porque falem matérias, ou as traduções sejam parciais.

As licenças necessárias foram anexadas à edição datada de 1733. São elas: “Licenças do Santo Ofício”, duas; “Licença do Ordinário” e “Licença do Paço”, que podem ser lidas como espécies de recepção dos textos.

A primeira “Licença do Santo Ofício” é assinada pelo Fr. Antônio de Santa Maria. Nela, o Qualificador diz que as traduções despertam nele “um *profundíssimo respeito*” que “suspenderá em todos qualquer escrupulosa Censura”. Conclui seu parecer dizendo que “traduziram fiel, e elegantemente dois Heróis dos maiores de uma Ilustríssima Congregação, donde em virtudes e ciências todos são máximos”.²⁰

A segunda “Licença do Santo Ofício” é assinada pelo Fr. Manoel do Espírito Santo. O segundo Qualificador chama os tradutores de “sapientísimos”, produzindo o seguinte parecer:

Obriga-me o preceito de V. Eminência a expor o meu sentimento sobre a tradução, que na Arte Histórica de Luciano Samosateno, fizeram os Reverendíssimos Padres Mestres Fr. Jacinto de São Miguel, e Fr. Manoel de Santo Antônio, ambos por suas relevantes

¹⁹ Cf. A. Deissmann (1923). *Licht vom Osten*. 4ª ed. Tübingen *apud* Hansen 1995a.

²⁰ Esses e os demais sublinhados das citações são meus.

prendas meretíssimos filhos do grande Patriarca, e Doutor Máximo da Igreja São Jerônimo, na Religiosíssima Congregação deste Reino de Portugal. E se por força da obediência, livre dos estímulos da lisonja, devo cumprir com tão irrefragável preceito, dizendo o que sinto, confesso não é fácil exprimir se os Escritores Portugueses, aplicados nas suas composições, ficam devendo mais a Luciano expondo no idioma Grego as regras para boa, e bem ornada História, do que a estes fidelíssimos Tradutores, declarando-as com tanta elegância na nossa língua Lusitana!

Por sua vez a “Licença do Paço” é assinada pelo Fr. Manoel de Sá, que louva os “eruditos Tradutores”.

Ter licenças do Santo Ofício significa que as duas primeiras traduções de Luciano, feitas no século 18, foram lidas por censores do Conselho Geral do Santo Ofício, órgão ligado ao Tribunal do Santo Ofício, entidade jurídica, cujo início de suas práticas, em Portugal, pode ser datado de 1531, durante reinado de D. Manuel I. Embora a Inquisição vá sendo extinta, gradualmente ao longo da segunda metade do século 18, apenas em 1821 ocorre sua extinção em definitivo. O Conselho Geral do Santo Ofício foi criado pelo cardeal D. Henrique em 1569, tendo seu regimento em 1570. Entre as suas competências, saliente-se: a visita aos tribunais dos distritos inquisitoriais para verificar a atuação dos inquisidores, promotores e funcionários subalternos; o cumprimento das ordens e a situação dos cárceres. Competia-lhe a apreciação e despacho às diligências dos habilitados a ministros e familiares do Santo Ofício; julgar a apelação das sentenças proferidas pelos tribunais de distrito, a concessão de perdão e a comutação de penas, a censura às letras para impedir que entrassem ou circulassem no país livros heréticos, a publicação de índices expurgatórios, as licenças para impressão; caso aplicado à edição das duas primeiras traduções de Luciano.

O *Index* ou *Index Librorum Prohibitorum* era a lista de livros proibidos, cuja circulação tinha de ser controlada pela Inquisição. Os livros autorizados eram impressos com um *imprimatur* (“que seja publicado”) oficial. Assim eram evitadas as introduções de “erros” e heresias que tinham por fim corromper a moral e a fé ou que por descuido o pudessem causar.

Para os dois diferentes textos editados em 1733 foram preparadas 8 notas dos tradutores. Duas notas do primeiro tradutor e 6 notas do segundo tradutor. São notas pontuais que fornecem, basicamente, informações sobre personagens históricas, informações sobre aspectos geográficos e, eventualmente, sobre a grafia de certas palavras.

A edição foi impressa pelo Padre José Henriques, Presbítero do Hábito de S. Pedro, e capelão da Rainha Nossa Senhora. Antes dos textos, encontram-se “Dedicatória”, “Prólogo” e “Censura das Traduções da Arte Histórica de Luciano pelo Conde de Ericeira”. A “Censura” é também uma espécie de recepção dos textos. Por meio dela, D. Francisco Xavier de Me-

nezes não só julga as traduções, autorizando a publicação delas, como se coloca na posição de árbitro de uma contenda. Veja-se parte fundamental do juízo do 4º Conde da Ericeira:

Sou de parecer, que ambas estas versões se imprimam, porque assim se satisfazem dois fins principais, e úteis à República Literária: a tradução literal, porque ainda que pareça ao princípio mais insípida, é a que dá mais propriamente o conhecimento da frase Grega, e aquela colocação que nos pareceu estranha, ou violenta, é um retrato original, e parecido de que os defeitos, ainda que não agradem aos olhos, verificam a semelhança. A versão livre mostra como o retrato, que Apelles fez de Alexandre, que encobrendo-se no meio perfil sem desaire, nem lisonja o adula, nem o desfigura a ousadia da verdade. Nesta tradução se faz Luciano mais discreto, na outra mais entendido: na primeira fica amável, na segunda fica útil: quem pelo costume não quer ouvir senão a harmonia da eloquência, leia a segunda tradução: quem aplicando-se ao sólido, não achar dissonante a estranheza da frase, leia a primeira.

D. Francisco Xavier José de Menezes estabelece um Luciano para cada tradução, como demonstrado no extrato acima e confirmado pelas palavras finais de sua “Censura”:

porém agora que vemos por artífices tão destros executados separadamente os dois estilos de traduzir, quanto tem de Dogmáticos estes preceitos Históricos, ver-se-á na tradução literal; quanto tem de agudos, e de discretos, ler-se-á na tradução livre.

Ou seja, na primeira tradução tem-se um Luciano “discreto”, “amável” e “dogmático”, na segunda tradução trata-se de constituir um Luciano “entendido”, “útil”, “agudo” e “discreto”.

O discreto é um tipo dotado de juízo, diferente do vulgar. É o sujeito da enunciação, destinatário e tema dos discursos; especifica o decoro dos gêneros e estilos, como um tipo ou modelo; produz representações de superioridade. Conforme propõe Hansen, o discreto é

um modelo de representação nas práticas ibéricas dos séculos XVII e XVIII. Define o ideal de excelência humana, segundo a racionalidade de corte das monarquias absolutistas. O tipo do discreto tem a reta razão dos factíveis e dos agíveis. Caracteriza-se pela sagacidade, derivada da perspicácia e versatilidade.²¹

O tipo agudo pode ser entendido como sinônimo de discreto. Nos séculos 17 e 18, trata-se do tipo apto a produzir maravilhas ou agudezas, ou a recebê-las. Maravilha (*mirabile*) é o efeito decorrente dos conceitos engenhosos, peregrinos, distantes, sendo, assim, efeito da agudeza que o juízo e o engenho fabricam. O discurso composto de agudezas é considerado enge-

²¹ Cf. Hansen 1997.

nhoso, maravilhoso. Esse efeito deve afetar a recepção que, comovida, deve aceitar a argumentação, deleitando-se, pateticamente, pois toma o que se disse como verdade, pensando serem seus os ditos e as coisas serem como o orador as proferiu. A maravilha é produtora do caráter e provocadora das paixões apropriadas às circunstâncias de elocução.²²

Frei Jacinto de S. Miguel, na Dedicatória ao 4º Conde da Ericeira, explica como foram feitas as traduções datadas de 1733:

O referido Padre [Frei Manoel de S. Antônio] verteu do Original a sentença, sem atar-se às palavras, procurando com todas as forças manifestar o pensamento do Autor com as próprias frases da língua Portuguesa, que mais se assemelhassem às expressões da língua Grega (...). [trad. 1/1733].

Em seguida, comenta a tradução de seu irmão de congregação:

“Confesso que o traduzir a sentença dando-lhe o sentido, e explicando com as frases próprias da língua em que se faz a tradução, o pensamento do Original, é obra muito agradável, e útil aos Leitores. Porque se deixam arrebatar da clareza, principal propriedade da oração, e das outras belas qualidades, que a enobrecem. [trad. 1/1733].”

Por sua vez, Frei Jacinto de S. Miguel diz o seguinte sobre a sua tradução [trad. 2/1733]:

Eu de maneira me sujeitei, e me quis atar às palavras, e às frases Gregas, que até os casos dos nomes, os tempos, os modos, e as vozes dos verbos trabalhei por exprimir, quanto pude, na língua Portuguesa. [trad. 2/1733].

A terceira tradução, (trad. 3/1771), nomeia o texto de Luciano *Sobre o Modo de Escrever a História* e de *Tratado de Luciano Sobre o Modo de Escrever a História*. Consta de 131 páginas. Para a primeira edição foi concedida “Licença da Mesa Censória”, mas não impressa junto ao texto.

Receber a licença da Real Mesa Censória significa que a tradução de Luciano, de Custódio José de Oliveira, foi lida por um órgão estatal em plena laicização do Estado português. A Real Mesa Censória foi criada por alvará de 5 de Abril de 1768, durante o governo de Pombal, com o intuito de transferir das mãos da Igreja para o controle direto do Estado a censura dos livros e publicações consideradas perturbadoras em matéria religiosa, política e civil que dessem entrada em Portugal, função esta que até então cabia à Inquisição, como dito acima, aplicando penas pecuniárias e corporais contra os que transgredissem as regras.

²² Cf. Tesouro 1986, 7.

Com a criação da Real Mesa Censória ocorre uma centralização de toda a função de censura, composta por funcionários régios e membros eclesiásticos, embora estes últimos desempenhassem a sua função dentro de uma instituição do Estado. A Real Mesa Censória teve também a seu cargo, por alvará de 4 de Junho de 1771, data também da terceira tradução de Luciano, a administração dos estudos das Escolas Menores e a direção do Real Colégio dos Nobres e outros colégios vocacionados para os estudos das crianças, ao mesmo tempo que elaborou as listas dos professores e das terras onde iriam ser colocados, tendo criado para sua remuneração um novo imposto (subsídio às letras) por alvarás de 3 de agosto de 1772 e de 6 e 11 de novembro de 1772. A Real Mesa Censória foi extinta em 21 de junho de 1787 e substituída pela Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros.

As diferenças entre as licenças obtidas para publicação das três traduções portuguesas setecentistas do *Como se escreve a história* são significativas, pois indicam não apenas modos de receber diferentemente o texto, mas que as traduções circulam com a “chancela” marcadamente eclesiástica, caso das traduções datadas de 1733, e com a “chancela” do Estado português em processo de laicização, caso da tradução datada de 1771.

Como propõe Kenneth Maxwell:

Em Portugal, a Real Mesa Censória (...) fora planejada para fornecer um mecanismo destinado a secularizar o controle e as proibições religiosas que de longa data haviam governado a introdução de novas idéias (...). Desse modo, a Real Mesa Censória substituiu a Inquisição e tornou-se o juiz do que se supunha aceitável para o público leitor português.²³

A tradução de Custódio José de Oliveira, presbítero do Hábito de S. Pedro e Professor Régio de grego em Lisboa, contém “Dedicatória” e “Prólogo”, mas não há nenhuma censura ou juízo do homenageado, como nas traduções anteriores. O tradutor se coloca na posição de “o mais reverente criado” de Pombal, a quem chama de Vossa Excelência.

Custódio José de Oliveira, valendo-se da modéstia afetada (antiga tópica da humildade), define, no “Prólogo” da edição de 1771, sua tradução do texto, a qual diz objetivar a “instrução pública”, como um

inestimável instrumento daquelas felicidades, este Tratado, o qual a pesar do que pôde perder da sua beleza na minha tradução, é fielmente traduzido, e é escrito sobre os maiores modelos, que produziu a Antigüidade, como os Heródotos, os Tucídides, Xenofontes: modelos, a quem os mais sábios modernos sempre quiseram imitar, e nunca excederam.

²³ Maxwell 1997, 100.

Depois esclarece que trabalhou para “expor na nossa língua com clareza, e propriedade os pensamentos de Luciano”. Afirmo crer que,

se consegui isto, haver servido em muito à nossa Nação, em cuja utilidade firmo este pequeno trabalho, que poderia talvez ser mais estimável, se fosse acompanhado de sábias reflexões; mas ajudando-me só de traduzir alguns lugares de Homero, a que alude Luciano, e isto para melhor inteligência dessas passagens; e ajuntando algumas de Políbio, e de Dionísio de Halicarnasso, por conterem em si também alguns preceitos sobre o mesmo assunto, pus nas mais pequenas explicações todo o cuidado em não enfatiar aos sábios, aos quais espero haja de agradar este pequeno volume, por ter em seus documentos matéria de tamanho preço, que pode por si mesma ganhar os ânimos de todos, ainda que das minhas mãos saia com pouco ornato, sendo como o mais precioso metal, que com pouco, ou nenhum feito, só porque é ouro, atrai a estimação dos homens.

Custódio José de Oliveira preparou 59 notas para o texto de sua tradução, que se divide em 64 parágrafos. Tradução que contém um parágrafo a mais do que as outras traduções consultadas em inglês, francês, espanhol, entre outras. Ao contrário das outras duas traduções setecentistas (trad. 1/1733; trad. 2/1733), a tradução de Custódio José de Oliveira (trad. 3/1771) ora condensa, ora desmembra matérias na disposição/paragrafação do texto. Caso do fecho do *Como se escreve a história* (parágrafo 63), que na apropriação de Custódio se localiza no parágrafo 64. Por contar com um parágrafo a mais, não significa que essa tradução tenha matérias a mais do que o texto base.

As notas da tradução de Custódio José de Oliveira são notas de erudição. Enciclopédicas e com características iluminadas, fornecem esclarecimentos sobre passagens e sobre personagens históricas. Diferenciam-se das notas das traduções do Frei Jacinto de S. Miguel e do Frei Manoel de S. Antônio na medida que incluem transcrições de trechos de preceptivas poético-retóricas, de poemas, de discursos históricos citados por Luciano ou inferidos pelo tradutor. Neste sentido, as notas da terceira tradução podem ser entendidas como comentários, subgênero histórico.

Além do número maior de notas em comparação com as traduções de 1733 e do número maior de parágrafos, a tradução de 1771 é acompanhada de uma tábua de matérias disposta ao lado esquerdo dos parágrafos, cujo aspecto didático pode ser entendido, pois facilitador da localização e da apreensão dos preceitos.

Lembro que o texto em grego não é acompanhado de notas. Neste sentido, o interlocutor constituído no (e por meio do) texto é pressuposto conhecedor daquilo que se trata na carta a Fílon. Os receptores empíricos são pressupostos desconhecedores das citações ou as notas funcionam como dispositivos que fazem com que estes reconheçam o que sabem, confirmado a doutrina.

Penso que as notas de Custódio José de Oliveira à sua tradução do *Como se escreve a história* satisfazem o decoro da sua posição de professor, cujo objetivo principal é a instrução pública. Lembro também que o tradutor do terceiro Luciano oferece seu trabalho ao “curioso leitor”, justificativa bastante plausível para o uso em abundância das anotações de Custódio José de Oliveira ao texto traduzido. Além do mais, a discrição e agudeza das traduções dos Freis Jacinto de São Miguel e Manoel do Santo Antônio não permitiriam notas à maneira de Custódio, pois o uso abusivo de notas demonstraria afetação.

As três traduções foram feitas, conforme dizem os letrados, diretamente do grego. Como demonstra Brandão, Fr. Jacinto de S. Miguel e Custódio José de Oliveira (trad. 1/1733 e trad. 3/1771) parecem ter consultado obra impressa, que tomou por base o manuscrito luciânico da família γ , enquanto que o Fr. Manoel de Santo Antônio (trad. 2/1733) pode ter utilizado outra impressão, com base no manuscrito da família β ,²⁴ embora os critérios retóricos utilizados para a segunda tradução indiquem ser os mesmo mobilizados na feitura da terceira tradução. Isto é, Fr. Manoel de Santo Antônio e Custódio José de Oliveira optam pela clareza, uma das categorias retóricas para a virtude do estilo. Já Fr. Jacinto de S. Miguel diz trabalhar a frase portuguesa à semelhança da frase grega, cujo critério retórico é a analogia.

Minha hipótese sobre a constituição de diferentes destinatários empíricos na produção das traduções, paralelamente a constituição do destinatário textual quando da composição do *Como se escreve a história*, pode ser atestada por meio da seguinte enumeração de prováveis leitores. As traduções de 1733 têm como receptores empíricos o 4º Conde de Ericeira e seu círculo de letrados acadêmicos, o editor das traduções e os autores das licenças. Lembro que Frei Manoel de Sá, parecerista da “Licença do Paço”, foi acadêmico da Academia Real de História de Portugal, o que possibilita pensar em um número maior de leitores de Luciano, uma vez que nada impede a divulgação das duas traduções de 1733 naquela academia. É possível incluir ainda os irmãos da Congregação de S. Jerônimo como receptores empíricos das traduções do *Como se escreve a história*. A tradução dedicada ao Marquês de Pombal (1771) tem como destinatários empíricos, provavelmente, os irmãos do hábito de S. Pedro, os alunos de grego (em Lisboa) de Custódio José de Oliveira, o Marquês de Pombal e seu círculo político; além deles, é claro, o “curioso leitor” a quem o tradutor se dirige no “Prólogo” da edição, oferecendo o “nosso Luciano” à “instrução pública”.

²⁴ Brandão 2008, 13.

A tradução datada de 1771 pode ser incluída na política de mercês, das concessões de graças, do pagamento de serviços prestados, que posso definir como rede clientelista de troca de favores, em oposição ao mecenato das duas primeiras traduções, que defino como incentivo e patrocínio das Belas Letras.

Lembro, com Carlos Moraes, que Custódio José de Oliveira foi encarregado, por resolução de 23 de julho de 1772, um ano após a publicação de sua tradução do *Como se escreve a história*, de elaborar o que seria o primeiro dicionário grego-português, trabalho que não chegou a concluir, mas pelo qual o Padre foi pago com uma pensão de duzentos mil réis.²⁵ Resolução que atesta a inclusão de Custódio José de Oliveira na política de mercês pombalina e não em uma mera relação de mecenato. Como docente de grego no Colégio dos Nobres, instituição criada e mantida pelo Estado sob o comando de Pombal, Custódio José de Oliveira recebia pagamento público.

Outro argumento em favor das relações políticas das mercês e não de mecenato, pois como propõe Fernanda Olival, mercê é a

disponibilidade para o serviço, pedir, dar, receber e manifestar agradecimento, num verdadeiro círculo vicioso (...) Eram realidades a que grande parte da sociedade deste período [sécs. XVI, XVII e XVIII] se sentia profundamente vinculada, cada um segundo sua condição e interesse. Eis o que designamos por economia das mercês.

Olival demonstra que “servir a Coroa, com o objetivo de pedir em troca recompensas, torna-se quase um modo de vida, para diferentes setores do espaço social português”.²⁶

Como propõe Ivan Teixeira, investigando as relações do Marquês de Pombal com “a arte de seu tempo”, mecenato pode ser definido pela identidade do discurso com as práticas políticas estabelecedoras desse mesmo discurso.²⁷ Teixeira estuda a poesia de Basílio da Gama e as poéticas de Francisco José Freire e de Luís Antônio Verney, entre outros letrados pombalinos, como o Padre Custódio José de Oliveira.

Teixeira analisa finamente as dedicatórias a D. José I (da tradução do *Sublime*) e ao Marquês de Pombal (da tradução do *Como se escreve a história*) escritas por Custódio, identificando diferenças pertinentes no uso do encômio.²⁸ Entretanto, ao incluir Custódio no mecenato pombalino, apaga (ou não especifica) a relação de mercê estabelecida entre primeiro ministro e

²⁵ Moraes 2000, 36, n. 24. A data da resolução é emblemática, pois marca o início da reforma do ensino português, parte da política de Pombal.

²⁶ Olival 2001, 18, 21.

²⁷ Teixeira 1999, 13.

²⁸ Teixeira 1999, 90–3.

tradutor, que se evidencia no final da dedicatória a Pombal. Custódio pede a Pombal que aceite sua tradução do *Como se escreve a história* como pagamento de gratidão pelas mercês recebidas:

Digne-se pois V. EXCELÊNCIA de aceitar este meu tributo, devido pelas razões, que deixo referidas, além das muitas, que concorrem da parte da minha gratidão pelas insignes mercês, que a V. EXCELÊNCIA devo.

Para finalizar, lembro que, até o momento, as traduções das quais me ocupei não foram reeditadas tanto no Brasil quanto em Portugal. Muito menos reeditadas com atualização ortográfica, estabelecimento dos textos, acompanhadas de índices e de estudo introdutório, como proponho. Ao constatar essa lacuna editorial, preparei uma nova edição das três traduções portuguesas do século 18 do *Como se escreve a história*, conforme anunciei no início desta palestra, como resultado parcial de minha pesquisa de Pós-doutoramento junto ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp).²⁹ Nesse Pós-doutoramento, estudei preceptivas de gênero histórico dos séculos XVI ao XVIII. Em razão de o *Como se escreve a história* ser interpretado nesses séculos como um tratado histórico, não como um texto ficcional, incluí na pesquisa o estudo minucioso e reedição dessas traduções portuguesas setecentistas.

Atualizei a ortografia dos textos e preparei índices onomástico e de matérias. Devido ao crescente interesse por Luciano de Samósata, em especial no Brasil e, em particular, sobre o *Como se escreve a história*, penso que esta edição pode contribuir para que novos estudos sobre a obra e o autor venham a surgir.³⁰ Penso que os textos interessam a estudiosos de história, filosofia e letras, especialmente aos que pesquisam a historiografia portuguesa do século XVIII e aos que trabalham com traduções de textos antigos.

Atualizei ortografia no estabelecimento dos textos, mas não alterei a pontuação setecentista das três traduções portuguesas do *Como se escreve a história*. Penso a pontuação como um procedimento retórico. Alterá-la seria mutilar o texto, atribuindo possíveis sentidos inverossímeis ou contraditórios ao pensamento construído no (e por meio do) texto. Não alterei a sintaxe dos textos, mantendo as diferenças de tradução, como será possível

²⁹ Trabalho sob a supervisão do Prof. Dr. Alcir Pécora e com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), profissional e instituição aos quais agradeço.

³⁰ Refiro-me, por exemplo, aos trabalhos de Pedro Ipiranga Júnior, Deise Zandoná e de André Lemos Lopes. Cf. P. Ipiranga Júnior. "Encruzilhada luciânica: modo de escrita da história, poesia e retórica". (com. oral). In: *XXIV Simpósio Nacional de História* (ANPHU-2007); D. Zandoná. "Luciano de Samósata e o tonel de Diógenes: história e retórica na Roma imperial". (com. oral). In: *XIV Colóquio do GIPSA: a retórica e o retor*; A. Leme-Lopes (2002). *Como se deve escrever a história verdadeira: verdade, história e ficção segundo Luciano de Samósata*. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB.

verificar por meio da leitura dos próprios textos, ou por meio de um cotejamento deles. Modifiquei apenas aspectos que não pudessem adulterar os artefatos, como:

- (a) no caso de vocábulos grafados em uma variante setecentista em desuso, optei pelo registro usual de hoje, mas fazendo notas em que transcrevo *ipsis literis* os registros ortográficos do século 18 dos textos;
- (b) cortei as repetições de palavras quando estas ocorriam entre o final de uma página e o início de outra, como era hábito no tempo da edição dos textos;
- (c) optei por transcrever os textos sem a separação silábica das palavras, diferentemente das edições setecentistas.

Outros critérios de transcrição e estabelecimento dos textos podem ser enumerados como se segue:

- (d) mantive o uso de maiúsculas no início de palavras, como “músico”, “política”, “moral”, entre outras. Hoje não se grafaria esse tipo de palavras com iniciais maiúsculas, porém em respeito ao costume setecentista de substancializar certos termos, optei pela manutenção das maiúsculas. Penso que se alterasse esse procedimento, alteraria o sentido de certas passagens dos textos;
- (e) numerei os parágrafos para facilitar possíveis citações ou localizações;
- (f) as informações a respeito de personagens históricas, de aspectos mitológicos e geográficos, entre outras, presentes no índice onomástico que preparei, foram feitas, basicamente, a partir da *The New Encyclopaedia Britannica*;
- (g) quanto à diagramação e à paginação dos textos segundo as edições setecentistas, embora não as tenha mantido, faço sinalizações, entre barras (/ /), dos fólhos correspondentes da paginação das edições setecentistas de cada uma das traduções;
- (h) mantive o itálico das edições setecentistas dos textos.

Finalmente, preparei um índice das principais matérias (aproximadamente 61 matérias no total) do *Como se escreve a história*, localizando-as nos respectivos parágrafos de cada uma das traduções, pois, na maioria das vezes, não há coincidência de paragrafação do texto nas diferentes traduções. Neste sentido, além de facilitar localizações, o índice de matérias pode se prestar a estudos futuros das traduções em questão, porque auxiliam o leitor a localizar diferenças dos textos. Para além disso, o índice de matérias funciona como uma espécie de interpretação do *Como se escreve a história*.

Ler as traduções portuguesas do século 18 do *Como se deve escrever a história* pode significar não ler Luciano de Samósata, mas valores e usos

setecentistas produzidos com o texto. Por essa razão é que tratei e não tratei de Luciano, mas da fabricação portuguesa de imagens (retratos) setecentistas do polígrafo.

REFERÊNCIAS

- Brandão, J. L. 2008. “Como se devem verter os antigos: Luciano e o século XVIII português”. In *NT* 1:1–22.
- Brandão, J. L. 2009. Luciano de Samósata, *Como se deve escrever a história*. Tradução, notas, apêndices e o ensaio Luciano e a história por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura.
- Carvalho, R. 1959. *História da fundação do Colégio Real dos Nobres de Lisboa, 1761-1772*. Coimbra.
- Carvalho, L. Ramos. 1978. *As reformas pombalinas de instrução pública*. São Paulo.
- Fernandes, A. 1981. “Este Luciano, ou a literatura executada como um assassinato”. In Luciano, *História verdadeira, Lúkios ou o burro, Elogio da mosca, O parasita ou o papa-jantares*. Prefácio e tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem.
- Hansen, J. A. 1995a. “O nu e a Luz: cartas jesuíticas do Brasil. Nóbrega 1549-1558.” *RIEB* 38.
- Hansen, J. A. 1995b. “Teatro da Memória: Monumento Barroco e Retórica”. *Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC)* 2. Ouro Preto.
- Hansen, J. A. 1997. “Notas de Aula e Programa de Disciplina”. In: *Práticas de Representação dos séculos XVII e XVIII*. Curso de Pós-graduação. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Hansen, J. A. 2000. “Correspondência de Antônio Vieira (1646-1694): O decoro”. *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP* 31. São Paulo.
- Hespanha, A. M. 1993. “Les autres raisons de la politique – L'économie de la grâce”. In *Recherche sur l'histoire de l'État dans le monde ibérique*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure.
- Hespanha, A. M. 2000. “Os Bens Eclesiásticos na Época Moderna. Benefícios, Padroados e Comendas”. In *História de Portugal*, coord. J. Teggarrinha. São Paulo.
- Luciano. 1733. *Arte histórica de Luciano Samosateno, traduzida de grego em duas versões portuguesas pelos Reverendos Padres Fr. Jacinto de S. Miguel, Cronista da Congregação de S. Jerônimo, e Fr. Manoel de Santo Antonio, Monge da mesma Congregação em Portugal*. Lisboa Ocidental: Off. da Música.
- Luciano. 1771. *Sobre o modo de escrever a História*. Trad. Custódio José de Oliveira. Lisboa: Régia Off. Typ.
- Luciano. 1804. *Sobre o modo de escrever a História*. Tradução de Custódio José de Oliveira. Segunda edição novamente corrigida e adicionada em suas notas. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica.
- Luciano. 1989. *Diálogos dos mortos*. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

- Olival, F. 2001. *As Ordens Militares e o Estado Moderno – Honra, Mercê e Venalidade em Portugal (1641-1789)*. Lisboa: Estar Editora.
- Oliveira, Custódio J. 1984. *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. Introdução e atualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Machado, D. B. 1931. *Biblioteca Lusitana*. 2ª ed. Lisboa.
- Maxwell, K. 1997. *Marquês de Pombal – Paradoxo do Iluminismo*. 2ª ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Moraes, C. 2000. *A gramática de grego de João Jacinto de Magalhães no contexto da reforma pombalina*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Sinkevisque, E. 2010. “Três traduções portuguesas do século XVIII do ‘Quo modo historia’ de Luciano de Samósata: contribuição para os estudos de recepção”. In *Ficção e história – Encontros com Luciano*, org. J. K. Eugênio, 75–89, 203–230.
- Teixeira, I. 1999. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica: Basílio da Gama e a Poética do Encômio*. São Paulo: EDUSP/FAPESP.
- Tesauro, E. 1986. “Argúcias Humanas”. In *Il Cannocchiale Aristotelico. ossia idea delle argutezze heroiche volgarmente chiamata impresso examine infonte co’ rettorici precetti del divino Aristotele, che comprendono tutta la Retorica e la Poética Elocuzione*. Torino: Sinibaldo, 1670. Trad. por Gabriela Cipollini e João Adolfo Hansen. Mimeo. São Paulo: USP.
- Tin, E. 2005. “Introdução”. In *A Arte de Escrever Cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Roterdam, Justo Lúpsio*. Campinas: Editora da Unicamp.



Title. Three Lucian of Samosata’s images from the XVIIIth century.

Abstract. The text presents three Portuguese translations from the XVIIIth century of *The Way to Write History* by Lucian of Samosata (II AD) by Friar Jacinto de São Miguel (1733), Friar Manoel de Santo Antonio (1733) and Custódio José de Oliveira (1771); of their academic groups, political circles and some of their uses. These eighteenth-century translations present different Lucians. A discreet (agreeable) Lucian; an understood (useful) Lucian, and a public instructor (intended to the “curious reader”) one. In this sense each translation studied can be read as an ekphrasis, a Lucian of Samosata’s image created as an auctoritas as per criteria and uses proposed by the translators and by their interlocution relationships.

Keywords. Classical reception; rhetoric; translation; *The Way to Write History*; Lucian of Samosata.

A *EKPHRISIS* DAS ARMAS DE AQUILES NA OBRA *PÓS-HOMÉRICA* DE QUINTO DE ESMIRNA

ERIKA MAYARA PASQUAL*

Universidade de São Paulo

Resumo. O estudo apresenta uma tradução comentada da *ekphrasis* das armas de Aquiles, situada no Livro V (vv. 6–120) da epopeia *Pós-Homérica* de Quinto de Esmirna, composta no Período Imperial entre os séculos III e IV d.C. Querendo se inserir na tradição épica, especificamente “ser como Homero”, Quinto busca aproximar-se e, ao mesmo tempo, inovar-se em relação ao que é narrado nas obras homéricas. À vista disso, comparo em notas as descrições das armas feitas no Livro V com a mesma cena presente na *Ilíada* XVIII 478–613, a fim de expor as semelhanças e as diferenças entre as duas obras.

Palavras-chave. Poesia épica; *ekphrasis*; escudo; Quinto de Esmirna.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p152-161

QUINTO DE ESMIRNA É UM REPRESENTANTE DA POESIA ÉPICA DO PERÍODO Imperial que teria vivido entre os séculos III e IV d.C., conforme as informações retiradas da sua própria obra *Pós-Homérica* (12.306–13). Segundo Toledo Vargas (2004,12), Quinto é um instruído leitor formado em bibliotecas e escolas, onde pode ter acesso aos grandes escritores da tradição literária anterior e, a partir deles, compor seu próprio poema. Querendo se inserir na tradição épica, a *Pós-Homérica* se propõe como uma continuadora das obras homéricas (especificamente preenche a lacuna cronológica entre a *Ilíada* e a *Odisseia*), apresentando uma assimilação mais próxima possível da língua, estilo e métrica do seu modelo épico canônico.¹ Entretanto é inegável também que haja divergências de recursos estilísticos, linguísticos, recriações ou inovações dentro do seu fazer poético mimético,² visto que ele se encontra afastado séculos de distancia de Homero e é influenciado pelo seu contexto histórico e instrução múltipla.³

* Mestranda em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Bolsista CAPES.

** Artigo recebido em 05.ago.2016 e aceito para publicação em 28.out.2016.

¹ Cf. Garcia Romero 1986, 109.

² Cf. Garcia Romero 1989, Maciver 2012.

³ Cf. Vian 1959.

A narrativa *Pós-Homérica* (PH) é interrompida três vezes para a *ekphrasis* em larga proporção de um armamento bélico (Livro v: o escudo de Aquiles; Livro vi: o escudo de Eurípilo; Livro ix: as armas de Filoctetes). Contudo o interesse deste estudo é analisar apenas a descrição das armas de Aquiles (PH. 5.6–120) por este se aproximar e, ao mesmo tempo, inovar em relação ao que é narrado na *Ilíada* xviii (478–613). Nas palavras de Maciver (2012, 42), “It becomes clear that the shield of Achilles in the *Posthomerica* exhibits strong originality, despite being the same artefact described in the *Iliad*, and while still managing to stay based structurally on its model”. Quinto de Esmirna, portanto, elabora uma nova interpretação a partir da descrição ecrástica já conhecida por seu público,⁴ explorando uma singular representatividade da presença do escudo de Aquiles na narrativa.

A deusa Tétis, na *Ilíada* xviii, é responsável por entregar a Aquiles o armamento criado por Hefesto para que retornasse à guerra. Contudo, na *Pós-Homérica*, Tétis aparece agora para conceder as armas divinas àquele que salvou o corpo do seu filho, quando morto em combate (PH. 5.1–5). A *ekphrasis* do narrador Quinto não descreve o processo de criação do escudo, como há em Homero, somente o objeto já construído. O leitor homérico reconhece similaridades entre o escudo da *Ilíada* e o da *Pós-Homérica*, porém não há uma reprodução das figuras já representadas, além disso há outras fontes literárias anteriores influenciadoras que contribuíram para a composição de Quinto.⁵

Deixando a análise minuciosa das figuras descritas no escudo para mais adiante como notas da tradução, o contexto em que o armamento aparece no Livro v desvincula-se do que há em Homero. O escudo de Aquiles na *Ilíada* xviii (478–608) é um objeto importante para a sequência narrativa, pois representa a decisão do guerreiro de voltar para a guerra motivado pelo desejo de vingar a morte de Pátroclo. Assim como a presença do herói na batalha é crucial⁶ aos aqueus para que não sejam vencidos pelo inimigo, sua imagem é exaltada pela sua armadura que comporta todo seu esplendor e superioridade, disseminando seu poder no olhar do outro, não apenas pela sua ação em guerra. No entanto, Quinto de Esmirna coloca o armamento bélico como um prêmio de uma disputa retórica entre Odis-

⁴ Maciver (2012, 39–66) faz um estudo detalhado sobre o uso da *ekphrasis* do escudo de Aquiles por Quinto de Esmirna.

⁵ Cf. Vian 1959.

⁶ “Como observa muy bien Schadewaldt, em su agudo y profundo comentario al pasaje, La *ékphrasis* del escudo señala el momento crucial en que Aquiles depone su actitud de no combatir para empuñar de nuevo las armas, con la doble certidumbre de que va a dar muerte al más odiado de sus enemigos, pero también de que a cambio de esa satisfacción va a perder el más precioso de los dones: el de su propia vida. El momento bien merecía, pues, um punto de reposo.” (Blanco 1986, 1).

seu e Ájax, assegurando ao vencedor honra e reconhecimento dos feitos em guerra. Esse aspecto de escudo como uma recompensa pelo trabalho realizado fica evidente quando Ájax é tomado por uma fúria e anseia vingar-se ao terem sido menosprezados seus feitos por todos os aqueus no momento em que não recebeu a vitória, motivando seu suicídio (PH. 5.322–663).

A representatividade da *ekphrasis* na narrativa *Pós-Homérica* abre precedente para entender o desenrolar da guerra de Troia, que não será encerrada somente por meio das lutas como outrora, mas sim a partir de um plano ardiloso de Odisseu (a construção do cavalo de madeira). Com isso, a aquisição do exuberante escudo dado ao vitorioso Odisseu pode ser entendida como a caracterização do novo tipo de herói que será temível para o inimigo: o movido pela astúcia, não apenas pela força.

TRADUÇÃO DA EKPHRISIS DAS ARMAS DE AQUILES (PH. 5.1–120)

Mas quando os numerosos jogos chegaram ao fim,
então as armas divinas de Aquiles, de grande coragem,
a deusa Tétis colocou no centro. E por toda parte
resplandecia o relevo ornamentado tal qual a força
de Hefesto fez ao redor do escudo do valente Eácida.⁷ 5
Primeiro foi bem ornado sobre a obra de um deus
o céu e o éter e, simultaneamente, na terra jazia o mar.
Ali os ventos e as nuvens, a lua e o sol se distinguem
cada um em seu lugar; e todas constelações foram confeccionadas
tão numerosas que se movem em volta girando pelo céu.⁸ 10
E logo abaixo deles o infinito ar igualmente espalhava-se;
e, por ele, as aves de longos bicos sobrevoavam ao redor:
dirias que são levadas pelos ventos parecendo vivas.
Ao redor foram confeccionadas Tétis⁹ e a profunda corrente do Oceano;
e imediatamente os cursos dos penosos rios derramavam-se 15

⁷ A narrativa é interrompida para a *ekphrasis* das armas de Aquiles, confeccionadas por Hefesto a pedido da mãe do guerreiro na *Ilíada* 18.429–77. Embora essa cena apareça na obra homérica (*Il.* 18.478–613) com a mesma descrição minuciosa dos relevos forjados na superfície do armamento, Quinto de Esmirna não faz uma cópia fidedigna, mas descreve imagens diferenciadas, aludindo algumas cenas do escudo homérico. De certo, o uso da *ekphrasis* é recorrente no gênero épico, por isso Quinto pode se servir de diversos outros modelos para criar a imagem descrita nas armas de Aquiles em sua obra, contudo não é de interesse deste artigo apresentar outras influências além da homérica.

⁸ Na *Ilíada*, a descrição do escudo começa com a definição do material usado e sua composição por ser o momento em que fora forjado, por isso não cabe essa menção em Quinto. A primeira imagem a ser descrita coincide com a que aparece em Homero (*Il.* 18.483–89) ao apresentar os elementos astrológicos e da natureza. Entretanto escudo de Quinto apresenta uma definição mais longa (PH. 5.6–16) com a presença de aves dando a aparência de movimento na cena, seguindo com o surgimento das correntes circulares que circundam a terra.

⁹ A Tétis (Τηθύς) nomeada aqui não se trata da mãe de Aquiles (Θέτις), mas sim da esposa de Oceano e mãe dos Rios e das Oceânides.

circundamente, cada um do seu lado, girando entre a terra.¹⁰
 Assim, ao redor, foram bem ornados junto aos altos montes
 terríveis leões e impudentes chacais; ali havia também
 ursos penosas e panteras; e ficavam junto a elas
 poderosos javalis afiando, sob as firmes mandíbulas, 20
 com ruído, suas mais penosas presas que ressoam forte.
 Ali uns caçadores atrás conduziam o vigor dos cães,
 enquanto outros, lançando pedras e dardos velozes,
 por sua vez, lutavam face a face, como na realidade.¹¹
 Então ali as guerras¹² destruidoras de homens e também 25
 tumultos violentos encontravam-se. As tropas estavam mortas
 mescladas entre seus velozes cavalos: toda terra em muito sangue
 parecia banhada sobre o invencível escudo.
 Também ali estão Temor e Medo e a funesta Enio,
 tendo eles todos os membros jorrando em sangue infeliz; 30
 Ali estão a funesta Éris e as Erínias de poderosos ânimos:
 uma excitando os homens a marchar para o tumulto indomável,
 e as outras soprando um odor de fogo destrutivo.
 Ao redor, as amargas Ceres lançavam-se e, lá entre elas,
 vagava o vigor do infeliz Tânanos; então, ao redor dele, 35
 encontravam-se os Combates terríveis, dos quais por toda parte
 o sangue e o suor caíam desde os membros até o chão.¹³
 Ali também estavam as impudentes Górgonas¹⁴: em volta delas
 terríveis serpentes agitavam-se ao redor dos seus cabelos
 vibrando as línguas de forma medonha. Uma maravilha infinita 40
 eram aqueles relevos, levando um grande medo aos homens,
 porque eram semelhantes ao seres dotados de movimentos.
 E estas foram todas as monstrosidades bélicas confeccionadas.
 E à parte estavam os trabalhos da magnífica Paz.¹⁵

¹⁰ A partir desse verso, Quinto passa a descrever cenas bélicas que serão contrapostas com situações que regem a paz. Essa diferenciação só é explicitada nos versos 43 e 44, enquanto a obra homérica informa inicialmente a presença das duas cenas opostas (*Il.* 18.489–90), caracterizadas como duas cidades.

¹¹ Entre os versos 16 ao 24, há animais selvagens habitando montanhas e uma caçada em andamento de homens com seus cães. Esta cena não é descrita em Homero, apenas uma similar em que quatro pastores com seus nove cães são surpreendidos pelo ataque violento de dois leões a um boi (*Il.* 18.573–86).

¹² Há uma descrição das imagens monstruosas que agem nos conflitos, assim como as divindades e seres míticos que regem esse ambiente hostil entre os versos 25–43 (*PH.* 5).

¹³ Quinto de Esmirna ilustra esta cena introduzindo inúmeras alegorias bélicas: Temor e o Medo (filhos de Ares); Enio (deusa da guerra), Éris e as Erínias; as Ceres (filhas da Noite) e Tânanos; e, por fim, os Combates. No escudo de Homero, as imagens representativas são em suma diferentes (v. 509–40): é descrito o ataque de um exército a uma cidade, a qual se prepara para resistir, havendo ali a presença divina registrada por Ares e por Atena neste embate; Éris, Discórdia, o Tumulto e a Ceres estão envolvidos em um combate e rodeados por cadáveres e sangue, semelhante ao que aparece em Quinto.

¹⁴ As Górgonas não estão associadas aqui com a guerra nem com a morte, apenas foram retratadas por sua natureza monstruosa capaz de amedrontar os homens.

¹⁵ Invertendo a ordem presente na *Ilíada* 18, Quinto descreve primeiro a cena de guerra e depois, a da paz.

Em volta, numerosas classes de homens muito sofreadores 45
habitavam belas cidades; e a Justiça olhava fixo tudo¹⁶:
cada um levava as mãos para um trabalho; E ao redor
as lavouras carregavam-se de frutos; e a negra terra florescia.
Escarpadíssimo e rochoso, fora confeccionado sobre a obra divina
o monte da sagrada Virtude; e ali também ela 50
ficara em pé pisando sobre a extremidade da palmeira,
tão alta que tocava o céu. E por toda parte,
as veredas, divididas por numerosos espinhos,
afastavam dos homens o bom caminho, já que muitos
retiravam-se doravante atônitos com as estradas íngremes, 55
e uns poucos banhados de suor ascendiam à rota sagrada.
E ali estavam os ceifadores indo pelo extenso sulco,
apressados com suas foices recém-afiadas, e com suas mãos
obtinham a colheita seca; havia muitos outros ceifeiros [58a]
seguindo: assim o trabalho desenvolvia-se cada vez mais.
Ali os bois, tendo sempre os pescoços sob os jugos 60
arrastavam, uns, as pesadas carroças carregadas de espigas
com as réstias, enquanto outros, por sua vez, lavravam o solo,
e atrás deles o terreno enegrecia; homens fortes seguiam-lhes
conduzindo os aguilhões bovinos entre suas mãos
alternadamente: revelava assim um imenso trabalho.¹⁷ 65
Ali flautas e cítaras havia em grandes banquetes;
os coros de mulheres fixavam-se ao lado dos pés dos jovens:
elas estavam se movimentando semelhantes aos seres vivos.¹⁸
Mas, então, perto da dança e da alegria agradável,
emergia do mar (tendo espuma ainda ao redor dos cabelos) 70
a Cípris de bela coroa, e o Desejo cobiçava-a
sorrindo amável junto às Graças de belos cabelos.
Ali então estavam as filhas de Nereu corajoso
que do mar imenso conduziam sua irmã
para sua boda com o valente Eácida.¹⁹ Ao redor, todos 75
os imortais banquetearam²⁰ sob cume elevado de Pélion;
em torno estavam os úmidos e fecundos prados,
tendo sido ornados com infinitas flores de verão,
bosques e fontes transparentes com boa água.

¹⁶ A presença da Justiça olhando tudo pode aludir à cena homérica de um julgamento (*Il.* 18.496–509).

¹⁷ Há cenas similares em Homero com homens trabalhando nos campos, arando, plantando e colhendo, sendo ajudados por seus bois (*Il.* 18.541–72).

¹⁸ Quinto apresenta em poucos versos uma suposta festa com músicas e mulheres dançando, já Homero descreve mais detalhadamente um grande evento festivo em honra a Ariadne (*Il.* 18.590–606).

¹⁹ No escudo de Quinto, as bodas descritas são da própria Tétis, a qual é acompanhada por suas irmãs ao casamento com o Eácida; em oposição, na obra homérica é apresentada uma festa nupcial de muitas noivas anônimas que agitam as ruas da cidade.

²⁰ A imagem do banquete aparece em Quinto, sendo feito pelas divindades à parte dos homens; em Homero é exibida a preparação da refeição envolvendo diversas pessoas na propriedade de um rei (v. 556–60).

| | |
|---|------------------------------|
| E as naus navegavam sobre o mar funesto: umas em transversal se lançando, outras indo em linha reta; sobre elas uma penosa onda crescia intensificando-se. Os atônitos marinheiros, cada um por um lado, temiam os ventos impetuosos, como na realidade, puxando as brancas velas, para que fugissem da morte; | 80 85 |
| e outros assentavam-se sobre os remos esforçando-se; em torno às naus movidas pelos remos, o mar negro embranquecia-se. Junto a eles, radiante entre os animais marinhos, ornava-se o Treme-terra: seus cavalos de pés rápidos, como na realidade, carregavam-no apressados sobre o mar golpeados pelo chicote dourado; e quando se lançam, ao redor, as ondas aplainavam-se, então havia uma calmaria plana adiante. De cada lado, em grupos, ao redor do soberano os golfinhos reunidos alegravam-se sem limites agitando a cauda ao rei: ao longo da grande onda tenebrosa do mar aparentavam estarem nadando, ainda sendo pratas. ²¹ | 90 95 |
| Assim inúmeras cenas habilmente jazem sobre o escudo pelas imortais mãos de Hefesto, de sensato espírito. Então a profunda correnteza do Oceano circundava a tudo, pois estava sob a borda de fora, na qual todo escudo fixava-se; e assim todos os relevos foram atados. ²² | 100 |
| Junto a ele acomodava-se o capacete grandemente pesado. Zeus fora confeccionado nele com aparência bem zangada, subindo ao céu; os imortais em torno suportavam fadigas, unindo-se à Zeus, enquanto os Titãs travavam um conflito. | 105 |
| E um forte fogo já os envolvia; e raios incessantes, semelhantes às nuvens, eram lançados do céu, pois uma implacável força erguia-se de Zeus; então eles ainda exalavam parecendo queimados. Ao redor, reclinara também a cavidade da couraça muito invulnerável e sólida, a qual comportava o Pelida. | 110 |
| E as extraordinárias cnêmides foram ornadas: eram leves somente para Aquiles, mesmo sendo muito firmes. Bem perto a irresistível espada resplandecia abundantemente, sobressaindo-se pela correia dourada e pela bainha prateada, sobre a qual a empunhadura, guarnecida de marfim, distinguia-se entre as divinas armaduras resplandecendo. | 115 |
| Junto a estas, acomodava-se a vigorosa lança sob a terra, a Pelíada, igualando-se ao abeto de folhagem elevada, que ainda exalava o cruor e o sangue de Heitor. ²³ | 120 |

²¹ Não há algo similar na *Ilíada* 18 sobre as cenas marinhas descritas por Quinto (*PH*. 5.80–96).

²² Assim como Homero (*Il*. 18.607–9), Quinto encerra a descrição do escudo com as correntes do Oceano à extrema borda do armamento.

²³ Diferente de Homero que faz uma breve citação dos demais armamentos de Aquiles (*Il*. 18.609–13), há a *ekphrasis* também do capacete do herói no Livro V (v. 102–9), representando toda a Titanomaquia; em seguida, Quinto apresenta as demais armas e seu material de composição, distinguindo-as de qualquer outra (*PH*. 5.110–20).

ΤΑ ΜΕΘ'ΟΜΗΡΟΝ. ΛΟΓΟΣ Ε' 1-120

| | |
|---|----|
| Ἄλλ' ὅτε δὴ πολλοὶ μὲν ἀπηνύσθησαν ἄεθλοι, δὴ τότε Ἄχιλλῆος μεγαλήτορος ἄμβροτα τεύχη θήκεν ἐνὶ μέσσοισι θεὰ Θέτις. Ἀμφὶ δὲ πάντη δαίδαλα μαρμαίρεσκεν, ὅσα σθένος Ἡφαίστοιο ἀμφὶ σάκος ποίησε θρασύφρονος Αἰακίδαο. | 5 |
| Πρώτα μὲν εὖ ἤσκητο θεοκμήτῳ ἐπὶ ἔργῳ οὐρανὸς ἦδ' αἰθήρ, γαίη δ' ἅμα κεῖτο θάλασσα. ἐν δ' ἄνεμοι νεφέλαι τε σελήνη τ' ἠελίος τε κεκρμέν' ἄλλυδις ἄλλα· τέτυκτο δὲ τείρεα πάντα ὄππῃσιν ἀνέηεντα κατ' οὐρανὸν ἀμφιφέρονται. | 10 |
| Τῶν δ' ἄρ' ὁμῶς ὑπένερθεν ἀπειρέσιος κέχυτ' ἀήρ· ἐν τῷ δ' ὄρνιθες ταυχειλέες ἀμφεποτῶντο· φαίης κε ζῶοντας ἅμα πνοιῆσι φέρεσθαι. Τηθὺς δ' ἀμφετέτυκτο καὶ Ὠκεανοῦ βαθὺν χεῦμα- τῶν δ' ἄφαρ ἐξεχέοντο ῥοαὶ ποταμῶν ἀλεγεινῶν κυκλόθεν ἄλλυδις ἄλλη ἐλισσομένων διὰ γαίης. | 15 |
| Ἀμφὶ δ' ἄρ' εὖ ἤσκητο κατ' οὐρεα μακρὰ λέοντες σμερδαλέοι καὶ θῶες ἀναιδέες· ἐν δ' ἀλεγειναὶ ἄρκτοι πορδάλιές τε· σῦες δ' ἅμα τοῖσι πέλοντο ὄβριμοὶ ἀλγινόνοντας ὑπὸ βλοσυρῆσι γένυσσι θήγοντες καναχηδὸν ἐνκυπέοντας ὀδόντας. | 20 |
| Ἐν δ' ἀγρόται μετόπισθε κυνῶν μένος ἰθύνοντες, ἄλλοι δ' αὐτὰρ λείσσει καὶ αἰγανέησι θοῆσι βάλλοντες πονέοντο καταπτόν, ὡς ἐτέον περ. | 25 |
| Ἐν δ' ἄρα καὶ πόλεμοι φθισήγορες, ἐν δὲ κυδοίμοι ἀργαλέοι ἐνέκειντο. Περικτείνοντο δὲ λαοὶ μίγδα θοοὶσιν ἵπποισιν· πέδον δ' ἅπαν αἵματι πολλῷ δευομένῳ ἦκτο κατ' ἀσπίδος ἀκαμάτοιο. | 30 |
| Ἐν δὲ Φόβος καὶ Δεῖμος ἔσαν στονόεσά τ' Ἐννώ, αἵματι λευγαλέῳ πεπαλαγμένοι ἄνεα πάντα· ἐν δ' Ἐρις οὐλομένη καὶ Ἐριννύες ὄβριμόθυμοι, ἧ μὲν ἐποτρύνουσα ποτὶ κλόνον ἄσχετον ἄνδρα ἐλθέμεν, αἱ δ' ὀλοοῖο πυρὸς πνείουσαι ἀντιμήν. Ἀμφὶ δὲ Κῆρες ἔθνον ἀμείλιχοι, ἐν δ' ἄρα τῆσι φοῖτα λευγαλέου Θανάτου μένος· ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῷ | 35 |
| Ἵσμίνοι ἐνέκειντο δυσηγέες, ὧν περὶ πάντων ἕκ μελέων εἰς οὐδας ἀπέρρεεν αἷμα καὶ ἰδρώς. Ἐν δ' ἄρα Γοργόνες ἔσκον ἀναιδέες· ἀμφὶ δ' ἄρα σφι σμερδαλέοι πεπόνητο περὶ πλοχομοῖσι δράκοντες αἰνὸν λιχμῶντες. Ἀπειρέσιον δ' ἄρα θαῦμα δαίδαλα κείνα πέλοντο μέγ' ἀνδράσι δεῖμα φέροντα οὔνεκ' ἔσαν ζωοῖσιν ἐοικότα κινυμένοισι. | 40 |
| Καὶ τὰ μὲν ἄρ' πολέμοιο τεράατα πάντα τέτυκτο· εἰρήνης δ' ἀπάνευθεν ἔσαν περικαλλέος ἔργα. Ἀμφὶ δὲ μυρία φύλα πολυτλήτων ἀνθρώπων ἄστεα καλὰ νέμοντο· Δίκη δ' ἐπεδέκκετο πάντα· ἄλλοι δ' ἄλλ' ἐπὶ ἔργα χέρας φέρον· ἀμφὶ δ' ἄλωαι | 45 |

| | |
|---|-------|
| καρποῖσι βρίθοντο· μέλαινα δὲ γαῖα τεθήλει. Αἰπύτατον δ' ἐτέτυκτο θεοκμήτῳ ἐπὶ ἔργῳ καὶ τρηχὺ ζαθέης Ἀρετῆς ὄρος· ἐν δὲ καὶ αὐτῇ | 50 |
| εἰστήκει φοῖνικος ἐπεμβεβαῖα κατ' ἄκρης ὑψηλὴ ψαύουσα πρὸς οὐρανόν. Ἀμφὶ δὲ πάντῃ ἀτραπτοὶ θαμέεσσι διειργόμεναι σκολόπεσσι ἀνθρώπων ἀπέρυκτον ἐννύπαντον, οὐνεκα πολλοὶ | 55 |
| εἰσοπίσω χάζοντο τεθηπότες αἰτὰ κέλευθα, παῦροι δ' ἱερὸν οἶμον ἀνήσιον ἰδρώοντες. Ἐν δ' ἔσαν ἀμητήρες ἀνά πλατὺν ὄγμον ἰόντες σπεύδοντες δρεπάνῃσι νεήκεσι, τῶν δ' ὑπὸ χερσίν | [58a] |
| ἦντο λήιον αἶον· ἐφespoόμενοι δ' ἔσαν ἄλλοι πολλοὶ ἀμαλλοδετήρες· ἀέξετο δ' ἐς μέγα ἔργον. Ἐν δὲ βόες ζεύγλησιν ὑπ' αὐχένας αἰὲν ἔχοντες, | 60 |
| οἱ μὲν ἀπήνας εἶλκον ἐσταχύεσσι ἀμάλλαις βριθομένας, οἱ δ' αὖτις ἀροτρεῦεσκον ἀρούρας, τῶν δὲ πέδον μετόπισθε μελαίνετο· τοὶ δ' ἐφέποντο αἰζήροι μετὰ τοῖσι βοοσσόα κέντρα φέροντες | 65 |
| χερσίν ἀμοιβαδίης· ἀνεφαίνετο δ' ἄσπετον ἔργον. Ἐν δ' αὐλοὶ κιθάραι τε παρ' εἰλαπίνῃσι πέλοντο· ἐν δὲ χοροὶ ἴσταντον νέων παρὰ ποσσὶ γυναικῶν. αἱ δ' ἄρ' ἔσαν ζῶησιν ἀλίγκια ποιπνύουσαι. | 70 |
| Ἄγχι δ' ἄρ' ὄρχηθμοῦ τε καὶ εὐφροσύνης ἐρατεινῆς ἀφρόν ἔτ' ἀμφὶ κόμησιν ἔχουσι· ἀνεδύετο πόντου Κύπρις ἐυστέφανος (τὴν δ' Ἰμερος ἀμφεποτάτο), μειδιώσ' ἐρατεινὰ σὺν ἠκυκόμοις Χαρίτεσσι. | 75 |
| Ἐν δ' ἄρ' ἔσαν Νηρήος ὑπερθύμοιο θυγατρὸς ἐξ ἄλδος εὐρυπόροιο κασιγνήτην ἀνάγουσαι ἐς γάμον Αἰακίδαο δαΐφρονος. Ἀμφὶ δὲ πάντες ἀθάνατοι δαίνυντο μακρὴν ἀνά Πηλίου ἄκρη· ἀμφὶ δ' ἄρ' ὕδρηλοί τε καὶ εὐθαλέες λειμώνες ἔσκον ἀπειρεσίοισι κεκασμένοι ἄνθεσι ποίης, ἄλσά τε κρήναι τε διειδέες ὕδατι καλῶ. | 80 |
| Νῆες δὲ στονόεσσαι ὑπὲρ πόντοιο φέροντο, αἱ μὲν ἄρ' ἐσσύμεναι ἐπικάρσαι, αἱ δὲ κατ' ἰθὺ νισσόμεναι· περὶ δὲ σφιν ἀέξετο κύμα ἄλεγεινὸν ὄρνυμενον. Ναῦται δὲ τεθηπότες ἄλλοθεν ἄλλος ἐσσυμένας φοβέοντο καταγιγίδας, ὡς ἐτεόν περ, λαίφεα λευκ' ἐρύοντες, ἴν' ἐκ θανάτοιο φύγωσιν· οἱ δ' ἔζοντ' ἐπ' ἐρετμὰ πονεύμενοι· ἀμφὶ δὲ νηυσὶ πυκνὸν ἐρεσσομένῃσι μέλας λευκαίνετο πόντος. | 85 |
| Τοῖς δ' ἐπιμειδιῶν <εν> κήτεσιν εἰναλίοισιν ἦσκητ' Ἐννοσίγαιος· ἀελλόποδες δὲ μιν ἵπποι, ὡς ἐτεόν σπεύδοντες ὑπὲρ πόντοιο φέρεσκον | 90 |
| χρυσεῖη μάστιγι πεπληγότες· ἀμφὶ δὲ κύμα στόρνυτ' ἐπεσσυμένων, ὁμαλὴ δ' ἄρα πρόσθε γαλήνη ἔπλετο. Τοὶ δ' ἐκάτερθεν ἀολλέες ἀμφὶς ἄνακτα ἀγρόμενοι δελφίνες ἀπειρέσιον κεχάροντο σαίνοντες βασιλῆα· κατ' ἠερόεν δ' ἄλδος οἶδμα | 95 |

| | |
|---|-----|
| νηχομένοις εἶδοντο καὶ ἀργύρεοι περ ἔοντες. Ἄλλα δὲ μυρία κείτο κατ' ἀσπίδα τεχνηντα χερσὶν ὑπ' ἄθανάτης πυκινόφρονος Ἥφαιστοιο. Πάντα δ' ἄρ' ἐστεφάνωτο βαθὺς ῥόος Ὠκεανοῖο, οὐνεκ' ἔην ἔκτοσθε κατ' ἄντυγος, ἧ ἔνι πᾶσα ἀσπίς ἐνεστήρικτο, δέδεκτο δὲ δαίδαλα πάντα. Τῆ δ' ἄρα παρκατέκειτο κόρυς μέγα βεβριθυῖα· Ζεὺς δὲ οἱ ἀμφετέτυκτο μέγ' ἀσχαλῶντι εὐοικῶς, οὐρανῶ ἐμβεβαῶς· περὶ δ' ἀθάνατοι πονέοντο Τιτῆνων ἐριδαινομένων Διὶ συμμογέοντες, Τοὺς δ' ἦδη κρατερὸν πῦρ ἄμφεχεν· ἐκ δὲ κεραυνοὶ ἄλληκτοι νιφάδεσσι νεικότες ἐξεχέοντο οὐρανόθεν· Ζητὸς γὰρ <ἀ>ἀπετον ὦρνυτο κάρτος· οἱ δ' ἄρ' ἔτ' αἰθομένοισιν εὐοικότες ἀμπνείεσκον. Ἄμφι δὲ θῶρηκος γύαλον παρεκέκλιτο πολλῶν ἄρρηκτον βριαρὸν τε, τὸ χάνδανε Πηλείωνα. Κίνημίδες δ' ἤσκηντο πελώρια· ἀμφι δ' ἔλαφραι μόνυ ἔσαν Ἀχιλῆϊ μάλα σιβαραὶ περ εὐοῦσαι. Ἀγχόθι δ' ἀσχετον ἄορ ἄδην περιμαρμαίρεσκε χρυσείῳ τελαμῶνι κεκασμένον ἀργυρέῳ τε κουλεῶ ἢ ἐπι κῶπη ἀρηρεμένη ἐλέφαντος θεσπεσίους τεύχεσσι μετέπρεπε παμφανόωσα. Τοῖς δὲ παρεκ<τε>τάνυστο κατὰ χθονὸς ὄβριμον ἔγχος, Πηλιάς ὑψικόμησιν ἐειδομένη ἐλάττησι λύθρου ἔτι πνεῖουσα καὶ αἵματος Ἐκτορέοιο. | 100 |
| | 105 |
| | 110 |
| | 115 |
| | 120 |

REFERÊNCIAS

- Blanco Freijeiro, Antonio. 1986. "El Escudo de Aquiles." *Historia* 16(121):153–50.
- García Romero, Francisco A. 1986. "La 'intervención psíquica' en los Post Homérica de Quinto de Esmirna." *Habis* 17:109–16
- García Romero, Francisco A. 1989. "Las glosas homéricas en Quinto de Esmirna. Unas notas sobre Calímaco y Quinto a propósito de ES IPPON KETOENTA (QS XII 314)." *Habis* 20:33–6.
- García Romero, Francisco A. 2001. *Being Greek under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maciver, Calum Alasdair. 2012. *Quintus Smyrnaeus' Posthomeric: Engaging Homer in Late Antiquity*. Mnemosyne supplements. Monographs on Greek and Latin language and literature, 343. Leiden; Boston: Brill.
- Papanghelis, Theodore D.; Rengakos, Antonios. 2001. *A companion to Apollonius Rhodius*. Brill, Leiden.
- Pompella, Giuseppe. 1981. *Index in Quintum Smyrnaeum*. Hildesheim.
- Vian, Francis. 1954. "Les Comparaisons de Quintus de Smyrne." *RPh* 28:30–51.

- Vian, Francis. 1959. *Recherches sur les Posthomerica de Quintus de Smyrne*. Collection Études et Commentaires, XXX. Paris, Klincksieck.
- Vian, Francis. 1963. *Quintus de Smyrne, La suite d'Homère*. Texte établi et traduit par V. Francis. Paris: Les Belles Lettres (Collection des universités de France). Tome I: Livres I-IV.
- Vian, Francis. 1966. *Quintus de Smyrne, La suite d'Homère*. Texte établi et traduit par V. Francis. Paris: Les Belles Lettres (Collection des universités de France). Tome II: Livres V-IX.



Title. The *ekphrasis* of Achilles' weapons in Quintus of Smyrna's *Posthomerica*.

Abstract: This study presents an annotated translation of the *ekphrasis* of Achilles' weapons, in Book V (v. 6–12) of Quintus of Smyrna's epic poem *Posthomerica*, composed in the Empire Period between the 3rd and 4th centuries A.D. Aiming to insert himself on the epic tradition, more specifically, "being like Homer", Quintus seeks to approach and, at the same time, innovate regarding the themes narrated on the Homeric works. Considering this, I compare in notes the descriptions of the weapons in Book V with the same scene in the *Iliad* XVIII 478–613 to expose the similarities and differences between the two poems.

Keywords. Epic poetry; *ekphrasis*; shield; Quintus of Smyrna.

IMAGENS TECIDAS EM VERSO: A REPRESENTAÇÃO DO MITO DE ARIADNE NO CARMEN LXIV DE CATULO

ERIKA WERNER*

Universidade Estadual de Campinas

Resumo. Este artigo se propõe a analisar a narrativa ecfástica relativa ao mito de Ariadne encontrada no centro do *carmen* 64 de Catulo e apresentar como o poeta entrelaça a narrativa acerca de Ariadne e Teseu com a celebração do casamento de Tétis e Peleu ao longo desse poema.

Palavras-chave. Catulo; Ariadne; écfrase; casamento; tecer.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p162-180

EMBORA O MAIS LONGO DOS POEMAS SUPÉRSTITES DE CATULO, O *CARMEN* 64, seja conhecido como “Epitalâmio de Tétis e Peleu”, não é a narrativa acerca da união desse casal que ocupa a maior parte dos seus versos.¹ Assim como em seus outros poemas nupciais (os *carmina* 61 e 62), Catulo² representa nesta composição apenas uma das etapas que tradicionalmente atribuímos à celebração de um casamento greco-romano, neste caso a chegada dos convidados à casa do noivo, não do pai da noiva, como seria esperado, e a realização do banquete nupcial. Diversamente, porém, do que vemos nesses dois outros poemas, duas outras narrativas se interpõem à representação do casamento em si. Primeiramente, a descrição da chegada dos habitantes

* Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo/Freie Universität Berlin, com bolsa FAPESP/DAAD (2011). Atua como pesquisadora e professora colaboradora no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp).

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

¹ As idéias expostas neste artigo derivam do estudo iniciado durante minha pesquisa de doutorado, que resultou na tese *Lá vem a noiva: O ἐπιθαλάμιον e suas configurações do período helenístico à era flaviana*, defendida em janeiro de 2011 e posteriormente publicada como livro em 2014. Por esse motivo, gostaria de agradecer novamente à FAPESP, à CAPES e ao DAAD pela concessão dos auxílios à pesquisa que possibilitaram que o material bibliográfico utilizado neste texto fosse coletado.

² A principal edição dos poemas de Catulo usada neste estudo é a de Mynors (1989, 58–74). Todas as traduções apresentadas ao longo deste artigo são de minha autoria. Uma tradução integral do *carmen* 64 e dos demais poemas supérstites atribuídos a Catulo pode ser encontrada em Oliva Neto 1996.

da Tessália no palácio de Peleu é interrompida pela éfrase de uma tapeçaria³ que estaria disposta no átrio do palácio de Peleu à vista de todos que adentrariam o palácio⁴ e, posteriormente, a representação do banquete nupcial é interrompida pelo canto profético-nupcial que teria sido entoado pelas Parcas durante a realização do próprio banquete,⁵ canto este que revelaria detalhes funestos acerca da vida da progênie futura do casal, Aquiles. Os versos finais dessa composição são ainda ocupados por um epílogo,⁶ no qual um mundo diverso daquele que teria presenciado a união de Tétis e Peleu se descortina para sua audiência.

Ao contrário do canto das Parcas e mesmo do epílogo do poema, que podem ser associados, em maior ou menor grau, àquela que seria a narrativa central do poema, os episódios mitológicos que estariam retratados na tapeçaria aparentemente só poderiam ser relacionados à união de Tétis e Peleu a partir da temática do casamento, ainda que, de acordo com a descrição das imagens que estariam representadas na manta, a suposta união de Ariadne e Teseu tenha acabado de se desfazer e uma possível união entre Baco e Ariadne não esteja ainda determinada. Analisando-se o poema como um todo, nota-se, porém, que as imagens relativas ao mito de Ariadne se entrelaçam também a outros aspectos do poema.

Após poucas dezenas de versos,⁷ nos quais nos são apresentadas a ocasião em que Tétis e Peleu teriam se avistado pela primeira vez e se apaixonado, a forma como o casamento teria sido arranjado e a chegada do dia em que seriam celebradas suas núpcias, a representação dos festejos relativos a essa união é interrompida por aquela que seria a descrição de uma espécie de tapeçaria que recobriria um pulvinar nupcial disposto no átrio do palácio de Peleu no dia de suas bodas.⁸ A denominação *puluinar*, a qual designa em geral uma espécie de assento/leito onde os próprios deuses se reclinariam durante o banquete oferecido pelos mortais a eles em um *lectisternium*, aparentemente é utilizada aqui com um duplo sentido, já que não somente alude a esse tipo de assento destinado às divindades em tais ocasiões, prenunciando a chegada dos convidados divinos para o banquete que ocorreria posteriormente e a própria participação de Tétis neste casamento, mas parece também se referir ao costume romano de se dispor

³ Catull. 64.50–264.

⁴ Catull. 64.47–9.

⁵ Catull. 64.323–81.

⁶ Catull. 64.384–408.

⁷ Catull. 64.1–49.

⁸ Catull. 64.47–9: *puluinar uero diuae geniale locatur / sedibus in mediis, Indo quod dente politum / tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.*

o *lectus genialis*, uma espécie de leito nupcial que simbolizaria em parte a própria consumação da união, na entrada da casa por ocasião da celebração de um casamento.

De acordo com a descrição da manta apresentada pelo poeta, seriam vistas duas imagens tecidas ao longo de sua trama: em uma nos é mostrado o desespero de Ariadne ao se ver sozinha no litoral de Dia, enquanto vê Teseu partir mar adentro sem ela,⁹ em outra a aproximação de Baco/Dioniso do local, o qual se dirige com seu séquito até Ariadne, possivelmente com o intuito de se unir a ela.¹⁰ É esta segunda imagem que supostamente deveria vincular esta éfrase à narrativa principal, já que em ambos os casos seria representada a união de um deus com um mortal, mas o olhar do poeta sobre a tapeçaria apresenta a seu público um outro viés dessa história.

A tríade formada por Teseu-Ariadne-Dioniso, na qual Ariadne assumiria a posição central, representada por vezes ora somente acompanhada de Teseu, ora somente acompanhada de Dioniso, constituiria um motivo pictórico bastante popular ao longo de toda a Antigüidade, motivo este que seria encontrado em diversos suportes artísticos ao longo dos séculos. São diversas as versões do mito vistas não apenas nessas obras de arte, mas também nas fontes textuais conservadas,¹¹ mas a configuração do mito como representada por Catulo, Teseu retornando para Atenas – Ariadne abandonada em Naxos – Dioniso se dirigindo até Ariadne, talvez se origine somente por volta dos séculos 7/6 a.C., quando Teseu começa a ser alçado a herói ateniense e os mitos relacionados a seu nome passam a ser “corrigidos”, de modo que sua figura é aproximada da imagem de Hércules e desvincilhada da imagem de Ariadne.¹²

Catulo não revela em seu poema maiores pormenores acerca da disposição das figuras na tapeçaria,¹³ mas a junção desses três elementos em uma única cena ou em um único suporte não seria em princípio uma inovação, já que essa combinação pode ser ainda hoje vista em objetos de arte

⁹ Catull., 64.50–75.

¹⁰ Catull., 64.251–64.

¹¹ Acerca dos diversos mitos relacionados à tríade “Ariadne, Teseu e Dioniso” e suas representações textuais e pictóricas, ver Hartmann 1895, 803–811; Klingner 1964, 177 ss.; Webster 1966; Deroux 1966; Gallo 1988; Köhn 1999; Diez 2005; Armstrong 2006, 7–12, 31–70 et 187–260; Diez 2007, 15 ss.

¹² Acerca das modificações dos mitos associados a Teseu e sua ascensão a herói nacional ático, ver Calame 1990, 69–139 et 397–465; Walker, 1995; Mills 1997, 1–42.

¹³ A expressão *parte ex alia*, “do outro lado” (Catull., 64.251), constitui a única indicação espacial fornecida pelo poeta acerca da disposição das imagens na manta, mas ela, ao invés de indicar a disposição da imagem que retrata a aproximação de Dioniso e seu cortejo, parece antes antepor essa imagem à imagem da embarcação de Teseu, provavelmente já representada ao longe, como visto ainda hoje em algumas pinturas murais encontradas nas ruínas de Pompéia.

supérstites de períodos anteriores ao poeta, embora não exatamente com essa disposição dos elementos.¹⁴ Não é possível determinar se Catulo teria tido uma obra de arte em particular como modelo inicial para a éfrase presente no *carmen* 64,¹⁵ mas é possível que ele conhecesse uma ou mais representações pictóricas desse mito, já que as cenas de Ariadne abandonada por Teseu e de Dioniso/Baco encontrando Ariadne em Dia/Naxos parecem ter sido bastante populares entre os romanos, como pode ser atestado pelas pinturas murais supérstites de Pompéia.¹⁶ Segundo Köhn, duas “inovações” presentes em muitos dos painéis que retratam Ariadne abandonada seriam 1) a representação de Ariadne sozinha em primeiro plano, sem a presença de Teseu ou Dioniso a seu lado, e 2) o fato dela ser retratada desperta, avistando, chorosa, o barco de Teseu partir, detalhes que também são reproduzidos no *carmen* 64.¹⁷ Nas cenas que retratam a aproximação de Dioniso/Baco do local, ela costuma ser apresentada, porém, adormecida.¹⁸ Tendo em vista o material pictorial conservado, é possível que Catulo tenha escolhido duas das cenas talvez então já entre as mais populares na sua época e optado por reuni-las em uma única peça, utilizando essa popularidade a seu favor e criando um pano de fundo imediatamente identificável por seus contemporâneos para sua narração.¹⁹

A figura de Teseu aparentemente não estaria representada na tapeçaria ou teria um papel secundário, embora sua embarcação provavelmente pudesse ser avistada ao longe, como pode ser observado em afrescos supérstites de Pompéia e Herculano. Ao interligar, porém, a descrição das duas ce-

¹⁴ Acerca da combinação dos motivos de “Ariadne abandonada” e “Ariadne encontrada”, ver Diez 2007, 199–299.

¹⁵ Para Morwood, a justaposição de cenas e histórias paralelas encontrada ao longo de todo o *carmen* 64 talvez refletisse uma espécie de estrutura imagética encontrada, exemplarmente, no vaso François; acerca desse modelo estrutural, ver Morwood 1999.

¹⁶ Exemplos de pinturas murais retratando Ariadne sendo deixada por Teseu podem ser encontradas na *Casa dei Vettii* (Pompéia VI.15.1), na *Casa del Meleagro* (Pompéia VI.9.2; a obra se localiza atualmente no *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, número de inventário 9051) e na *Casa di L. Caecilius Iucundus* (Pompéia V. 1. 26; a obra também se localiza no *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, número de inventário 115396). Exemplos de Dioniso/Baco se aproximando de Ariadne, a qual se encontra adormecida, podem ser vistos em pinturas descobertas na mesma *Casa dei Vetti* (Pompéia VI.15.1) e na *Casa del Citarista* ou *Domus Popidi Secundi Augustiani* (Pompéia I.4.5); em ambas as representações Dioniso aparece acompanhado de ménades e sátiros.

¹⁷ Ver Köhn 1999, 71: essas inovações podem ser vistas nas pinturas encontradas na *Casa dei Vettii* e na *Casa del Meleagro*. Em ambas as representações, a figura de Ariadne é amparada por um ou mais cupidos. Para uma análise das cenas em que Ariadne se encontra desperta, observando Teseu partir, e da representação do “olhar” em contexto romano, ver Elsner 2007, 28 ss.

¹⁸ Gallo menciona duas pinturas murais de Pompéia, em que Ariadne se encontra desperta no momento da aproximação do deus; ver Gallo 1988, 77.

¹⁹ O que provavelmente provocaria também uma espécie de tensão em seu público, já que esse deveria confrontar suas expectativas com o que lhe seria então apresentado de forma diversa daquilo que seria provavelmente esperado.

nas reunidas na manta, o poeta inclui uma variada digressão em sua narrativa,²⁰ centrada sobretudo em Teseu, apresentando não apenas detalhes sobre a história pregressa de Teseu e Ariadne, mas também sobre os acontecimentos com os quais Teseu, sozinho, teria se deparado ao retornar para Atenas.

A disposição dessa narrativa paralela em meio aos festejos do casamento de Peleu e Tétis não apenas interrompe o encadeamento temporal do poema, mas também desvia a atenção da audiência do banquete nupcial para os mitos associados ao nome de Ariadne, os quais, textualmente, passam a ocupar tanto o núcleo dessa composição, quanto mais da metade dos versos de todo o poema. Embora a presença da tapeçaria recobrando o pulvinar constitua o ensejo utilizado por Catulo para se desviar da figura dos noivos, a éfrase da manta em si representa apenas uma pequena parte na história de Ariadne relatada nos versos seguintes.

Diversamente do que seria esperado em uma éfrase desse tipo, em nenhum momento são descritos os aspectos materiais ou técnicos da peça ou mesmo sua própria origem. As poucas informações fornecidas pelo poeta são arroladas em um trecho composto por apenas sete versos, nos quais são apresentadas as riquezas que adornariam o palácio de Peleu por ocasião de suas bodas, entre as quais se encontra o pulvinar e a manta, tingida com púrpura, que o recobre:

ipsius at sedes, quacumque opulenta recessit
regia, fulgenti splendent auro atque argento:
candet ebur soliis; collucent pocula mensae;
tota domus gaudet regali splendida gaza.
puluinar uero diuae geniale locatur
sedibus in mediis, Indo quod dente politum
tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.²¹

A residência dele,²² porém, por toda parte que o opulento palácio estende-se, resplandece com o fulgente ouro e prata. Brilha o marfim dos tronos, refulgem os copos na mesa, toda a casa se alegra com o esplêndido tesouro real. O pulvinar nupcial está certamente disposto para a deusa no meio da residência, o qual, ornado com uma presa hindu, a púrpura, tingida com a vermelha tinta da concha, cobre.

A natureza das imagens disposta na manta é enunciada pelo poeta no par de versos que abre a seção do poema dedicada à éfrase da manta e aos mitos associados ao nome de Ariadne, segundo os quais as figuras re-

²⁰ Catull., 64.76–250.

²¹ Catull., 64.43–9.

²² Peleu.

presentadas nessa tapeçaria revelariam a seus espectadores antigas *heroum uirtutes*, “feitos dos heróis”,²³ expressão talvez empregada aqui de forma relativamente neutra.²⁴ Embora a versão do mito difundida provavelmente a partir do final do século 6 a.C. justifique a partida de Teseu de Dia e o conseqüente abandono de Ariadne como uma resolução divina, de modo que as representações encontradas em vasos áticos do período apresentam muitas vezes Teseu sendo levado por Atena ou outra divindade para longe de Ariadne, e sua partida esteja relacionada à continuidade de seus feitos heróicos, não é essa, porém, a versão do mito escolhida por Catulo. As duas imagens avistadas na manta, ainda que pudessem servir como um paralelo adequado para a história de Tétis e Peleu, já que possivelmente aludiriam a um casamento entre um deus e um mortal, parecem servir apenas como pano de fundo para as conseqüências funestas das ações de Teseu, o qual, apesar de aparentemente ausente da tapeçaria, mostra-se uma figura central na digressão apresentada pelo poeta, sendo retratado de forma ambivalente e acusado sobretudo de perfídia. A mesma ambivalência também é encontrada no retrato de Aquiles cantado posteriormente pelas Parcas, cujos feitos, sangrentos e funestos para aqueles que foram mortos pelo herói, seriam igualmente reconhecidos pelas próprias mães de suas vítimas como *egregias uirtutes claraque facta*,²⁵ “egregios feitos e claras ações”.²⁶

Depois dessa breve introdução composta por apenas dois versos, apresenta-se a descrição da primeira cena, a qual retrataria o angustiante sofrimento de Ariadne ao se ver abandonada pelo amante, como ela, com os cabelos em desalinho e sem se preocupar com o decoro ou com as vestes levadas pelas ondas,²⁷ observa Teseu partir ao longe.²⁸ O *páthos* de toda essa

²³ Catull., 64.50–1.

²⁴ Catull., 64.50–1: “haec uestis priscis hominum uariata figuris / heroum mira uirtutes indicat arte”. Se considerarmos os versos correspondentes ao epílogo do *carmen* 64, o emprego do termo *heros* talvez não se refira aqui a uma espécie de “título” concedido àqueles que se destacariam por suas ações e/ou qualidades, mas sim àqueles nascidos em um determinado período mítico. *Virtutes*, por sua vez, provavelmente não faria referência às qualidades positivas desses indivíduos, mas designaria simplesmente suas ações, como já apontado por alguns comentadores; ver Kroll 1960, 151; Thomson 2003, 400.

²⁵ Catull. 64.348.

²⁶ Acerca das aparentes “ironias” do poema, ver Kinsey 1965. Para Stoevesandt (1994–1995), as ambigüidades identificadas principalmente nos feitos de Aquiles e uma certa ironia do poeta ao escolher uma determinada caracterização desses feitos, designando-os ainda por meio do termo “*uirtutes*”, teriam como respaldo um ideal heróico homérico, encontrado sobretudo na *Iliada*.

²⁷ Formando um contraponto a essa imagem, as Nereidas também são retratadas com a parte superior do corpo nu (Catull., 64.12–18). Acerca da imagem das Nereidas neste poema, ver Cairns 1984.

²⁸ Catull., 64.52–67. Para Fitzgerald e Elsner, a imagem e o ato de “olhar” seriam destacados ao longo de todo o poema e sua presença apareceria de forma mais enfática na seção do poema dedicada a Ariadne; ver Fitzgerald 1995; Elsner 2007, 21–5.

cena é intensificado pela disposição, no fim dessa passagem, de uma após-trofe do poeta a Teseu,²⁹ como que recordando o herói dos laços que uniam Ariadne a ele, e de uma *exclamatio*, por meio da qual se recorda ao público como Vênus Ericina³⁰ é capaz de trazer sofrimentos aos mortais atingidos pela paixão.³¹ Essa *exclamatio* não apenas enuncia textualmente as consequências negativas da paixão e aponta a deusa como responsável pelo sofrimento de Ariadne, já que Ariadne teria se apaixonado por Teseu sob seus encantos, mas também introduz os principais elementos que serão encontrados na digressão do poeta acerca desse mito, lembrando como o trágico destino de Ariadne se inicia quando Teseu aporta no litoral de Creta.³²

À descrição da primeira imagem da manta segue-se uma longa digressão (76–250), a qual nos apresenta outros elementos do mito relativo a Teseu e Ariadne que não estão representados na tapeçaria e se afasta em grande medida da imagem que teria sido vista pelo público que adentrara o palácio de Peleu, digressão esta que pode ser dividida em quatro partes. A primeira³³ e a segunda³⁴ partes tratam dos acontecimentos que antecedem o abandono de Ariadne em Dia, a terceira³⁵ apresenta o lamento de Ariadne ao se ver abandonada na ilha e a quarta e última parte³⁶ revela o destino com o qual se depara Teseu ao retornar a Atenas.

A primeira dessas partes³⁷ é dedicada ao intervalo temporal que vai da decisão de Teseu de se oferecer como vítima ao Minotauro no lugar do grupo de jovens atenienses destinados ao sacrifício como contrapartida à morte de Andrógeo, filho de Mínos,³⁸ até a saída do herói do labirinto após ter matado o monstro.³⁹ O núcleo dessa passagem é ocupado, porém, como anunciado pela *exclamatio* presente nos versos anteriores, pela descrição de como a paixão por Teseu toma todo o corpo de Ariadne, levando-a a ajudá-lo a derrotar seu meio-irmão, o Minotauro.⁴⁰ No centro dessa descrição, destacam-se a imagem da chama da paixão percorrendo todo o corpo da

²⁹ Catull., 64. 68–70.

³⁰ Acerca dessa *ἐπίκλησις* e seu emprego neste poema, ver O'Hara 1990, 338 ss.

³¹ Catull., 64.71–5.

³² Catull., 64.71–5: a misera, assiduis quam luctibus externauit / spinosas Erycina, serens in pectore curas, / illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus / egressus curuis e litoribus Piraei / attigit iniusti regis Gortynia templa.

³³ Catull., 64.76–115.

³⁴ Catull., 64.116–23.

³⁵ Catull., 64.124–201.

³⁶ Catull., 64.202–48.

³⁷ Catull., 64.76–115.

³⁸ Catull., 64.76–85.

³⁹ Catull., 64.105–15

⁴⁰ Catull., 64.86–104.

jovem e penetrando até sua medula⁴¹ e uma apóstrofe do poeta a Amor, atribuindo agora a ele a origem da paixão que toma Ariadne.⁴² Como contraponto à paixão de Ariadne estariam os próprios feitos de Teseu, o qual teria optado por enfrentar o Minotauro no lugar de muitos conterrâneos, sabendo que isso lhe traria a glória ou a morte⁴³; com a ajuda de Ariadne, a qual, por amor a ele, trai sua família e participa, indiretamente, do assassinato de seu meio-irmão, ele obtém a glória, não a morte.⁴⁴

A segunda parte da digressão⁴⁵ é composta por uma longa *praeteritio*, por meio da qual o poeta lista diversos acontecimentos que ele não incluirá em sua narrativa: a partida de Ariadne de Creta, a despedida de sua mãe e de sua irmã, o trajeto da embarcação até o litoral de Dia, a partida de Teseu, sozinho, da ilha em direção a Atenas. O motivo pelo qual o poeta não teria se dedicado mais detalhadamente a esses temas em sua narrativa encontra-se, porém, já no verso inicial desta seção,⁴⁶ no qual ele indica que se voltar para esses tópicos seria se afastar *a primo [...] carmine*, “do canto inicial”. Embora ele opte por não desenvolver esses subtemas, sua breve menção já é suficiente para recordar ao público os acontecimentos situados entre a morte do Minotauro e o abandono de Ariadne e mostrar como sua escolha, deixar sua família para trás e seguir Teseu, coloca-se contra a noção romana de *pietas*, a obrigação e o respeito que Ariadne deveria apresentar em relação não apenas aos deuses, mas também em relação a sua família.⁴⁷ O uso da expressão *a primo digressus carmine*⁴⁸ pode ser contrastado ainda com a estrutura do poema como um todo, já que o próprio poeta não se atém à narrativa referente ao casamento de Peleu e Tétis ao longo do poema, entremeando essa narrativa com relatos paralelos acerca da Ariadne e Teseu.

A terceira parte da digressão⁴⁹ retorna ao “canto inicial”, retomando a imagem de Ariadne em Dia. Esta seção do poema é quase totalmente

⁴¹ Catull., 64.91–3: non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina, quam cuncto concepit corpore flammam / funditus atque imis exarsit tota medullis.

⁴² Catull., 64.94–8: heu misere exagitans immitti corde furores / sancte puer, curis hominum qui gaudia mices, / quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum, / qualibus incensam iactastis mente puellam / fluctibus, in flauo saepe hospite suspirantem!

⁴³ Catull., 64.101–2: cum saeuum cupiens contra contendere monstrum / aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis!

⁴⁴ Catull., 64.112–15. Para Knopp, o principal tema do poema seria o conflito entre *amores* e *uirtutes*, conflito que se revela sobretudo nas narrativas acerca de Ariadne e Teseu; ver Knopp 1976.

⁴⁵ Catull., 64.116–23.

⁴⁶ Catull., 64.116–17: sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem [...].

⁴⁷ Acerca do conceito romano de *pietas* e de sua abrangência, ver C. Koch (1941). *RE*, 20, s.v. *Pietas*, c. 1221–1232; *TLL*, 10.1,14, s.u. “*Pietas*, -atis”, cc. 2086–2105. Para um panorama acerca das idéias morais e políticas romanas, ver também Pereira 1980, 317–428.

⁴⁸ Catull., 64.116.

⁴⁹ Catull., 64.124–201.

ocupada pela fala emitida pela jovem ao se ver abandonada, a qual é precedida por uma breve introdução,⁵⁰ composta por quatro pares de versos, nos quais são descritas as reações de Ariadne ao se dar conta de sua situação. De acordo com essa descrição, primeiramente ela teria gritado,⁵¹ depois se dirigido aos montes para tentar avistar Teseu de seus cumes,⁵² em seguida tentado adentrar o mar⁵³ e, por fim, provavelmente percebendo que Teseu havia partido sem volta e ela nunca conseguiria alcançá-lo, ela, em meio a soluços, dirige a ele uma fala,⁵⁴ a qual seria reproduzida pelo poeta logo a seguir, lamentando seu próprio destino.

O lamento de Ariadne propriamente dito⁵⁵ é composto por 70 versos e pode ser dividido em duas partes centrais, a primeira delas endereçada a Teseu,⁵⁶ a quem a jovem acusa, por tê-la “esquecido” em Dia, de perfídia e perjúrio,⁵⁷ e a segunda endereçada aos deuses,⁵⁸ a quem ela se lamenta de seu destino e clama por vingança. As recriminações contra Teseu se iniciam com a atribuição a ele do adjetivo *perfidus*, “pérfido”,⁵⁹ empregado em uma

⁵⁰ Catull., 64.124–31.

⁵¹ Catull., 64.124–5: saepe illam perhibent ardenti corde furem / clarisonas imo fudisse e pectore uoces [...]

⁵² Catull., 64.126–7: ac tum praeruptos tristem conscendere montes, / unde aciem <in> pelagi uastos protenderet aestus [...]

⁵³ Catull., 64.128–9: tum tremuli salis aduersas procurrere in undas / mollia nudatae tollentem tegmina surae [...]

⁵⁴ Catull., 64.130–1: atque haec extremis maestam dixisse querellis, / frigidulos udo singultus ore cientem [...]

⁵⁵ Catull., 64.132–201.

⁵⁶ Catull., 64.132–63.

⁵⁷ Como já indicado por diversos comentadores, um dos principais modelos para essa primeira parte do lamento de Ariadne parece ser o lamento de Medéia na tragédia homônima de Eurípidés (E., *Med.* 465–519) e nos *Argonautica* de Apolônio Ródio (A. R., 4.355–90). Acerca dos diversos mitos associados ao nome de Medéia, ver A. Lesky (1931). *RE*, s.v. *Medeia*, c. 29–65; A. Arcellaschi 1990, 13–36; Mastronarde 2006, 44–57. Acerca dos mitos associados às figuras de Jasão e Medéia ao longo da Antigüidade, ver também Moreau 1994. Acerca das diversas esferas utilizadas por Eurípidés em sua construção da imagem de Medéia, ver Boedeker 1997. Para Trimble (2009), toda a seção referente a Ariadne poderia ser vista como uma espécie de tragédia, a qual seria emoldurada por uma narrativa épica. Para Auhagen (2000), a obra de Ênio também teria influenciado a construção desse monólogo. Acerca das semelhanças entre os mitos relacionados a Jasão e Teseu, mitos que talvez representassem a passagem do jovem homem para a idade adulta, ver também Hunter 1988, 449 ss. Outra narrativa que apresenta paralelos com história de Ariadne e Teseu é o canto IV da *Eneida* de Vergílio, onde é representada a história de Dido e Enéias; acerca dessa narrativa, ver Pease 1967, 3–79; Williams 1968, 374–87; Horsfall 1990; Rudd 1990; Clausen 2002, 75–113; Eidinow 2003. Acerca de algumas semelhanças entre o mito de Ariadne e Teseu contado por Catulo no *carmen* 64 e a representação do amor entre Dido e Enéias na *Eneida* de Vergílio, ver também Armstrong 2006, 56–61. Acerca da influência da imagem de Jasão e Medéia encontrada nos *Argonautica* sobre a representação de Dido e Ulisses na *Eneida*, ver também Rodrigues Jr. 2005, 78 ss.

⁵⁸ Catull., 64.169–201.

⁵⁹ Catull., 64.132.

construção epanaléptica⁶⁰ que parece enfatizar o valor negativo do adjetivo, acusando-o duplamente por tê-la levado de Creta sem o consentimento de seu pai, o que impossibilitaria o reconhecimento da união como legítima perante sua família, e por tê-la abandonado, logo em seguida, sozinha em Dia, ignorando os laços que deveriam uni-los. O sentido do adjetivo *perfidus*, reiterado por Ariadne no lamento que ela dirige aos deuses, é intensificado pelas enunciações presentes nos versos seguintes, por meio das quais a jovem o acusa de desrespeitar não apenas as promessas de casamento feitas a ela, mas também os juramentos testemunhados pelos próprios deuses. O efeito dramático dessas acusações atinge seu auge com o emprego de uma exortação,⁶¹ na qual Ariadne adverte todas as mulheres a nunca acreditarem nos juramentos e promessas vindas de um homem, transformando seu lamento particular em uma acusação contra todos os representantes do sexo masculino e, indiretamente, também contra a instituição do casamento.

Os versos que concluem a parte da fala endereçada a Teseu⁶² descrevem as conseqüências da paixão para Ariadne.⁶³ Em um tom ambíguo, ao mesmo tempo ela admite sua culpa, por ter preferido ajudar Teseu a vê-lo morto, o que culminou na morte de seu irmão e em sua separação da própria família, mostrando ciência dos próprios feitos e da violação da *pietas*, mas também se apresenta como incapaz de controlar seu próprio destino, apresentando a impossibilidade de se desvincular do herói e a admissão de que ela, por causa dessa paixão, estaria disposta a se rebaixar ainda mais, ignorando sua origem real e colocando-se na posição hipotética de cativa, por ele.

Os versos endereçados a Teseu⁶⁴ e aos deuses⁶⁵ são separados por um breve interlúdio,⁶⁶ no qual Ariadne aparentemente reconheceria a ineficácia de endereçar queixumes e acusações ao amante ausente, servindo como transição para a segunda parte da fala. A seção endereçada aos deuses⁶⁷ se inicia com Ariadne se dirigindo a Fortuna e a Júpiter. A primeira seria

⁶⁰ Catull., 64.132–3: sicine me patriis auectam, perfide, ab aris, / perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?

⁶¹ Catull., 64.143–8.

⁶² Catull., 64.149–63.

⁶³ É a paixão também, incitada por Afrodite e Eros, que leva Medéia a trair sua família e sua pátria em nome do amor por Jasão. Acerca da presença do imaginário erótico ao longo dos *Argonautica*, ver Rodrigues Jr. 2005, 96 ss.. Para DeBrohun (1999), os diversos níveis de confusão identificados nos versos 149–57 prefigurariam as relações familiares não-naturais mencionadas no epílogo e a própria tensão entre as narrativas presentes neste poema e aquelas encontradas em seus predecessores.

⁶⁴ Catull., 64.132–63.

⁶⁵ Catull., 64.169–201.

⁶⁶ Catull., 64.164–8.

⁶⁷ Catull., 64.169–201.

responsável pelos caminhos que seu destino tomara e ainda iria tomar, a qual ela acusa, porém, de tapar os ouvidos a suas súplicas.⁶⁸ Ao segundo ela roga, intitulado-o *omnipotens*, “onipotente”,⁶⁹ que o destino de Teseu, a quem ela qualifica novamente como *perfidus*,⁷⁰ tivesse sido outro e que ele nunca tivesse chegado ao reino de Minos,⁷¹ rogo que ela sabe, porém, que nunca poderá ser atendido.

Nos versos seguintes,⁷² Ariadne se reconhece na posição de noiva/esposa abandonada, a qual, segundo alguns costumes gregos e romanos,⁷³ não seria em princípio independente, mas deveria retornar para a casa de seu pai ou tutor, caso o casamento tivesse sido desfeito.⁷⁴ Nenhuma das opções normalmente existentes, permanecer sob a tutela do pai ou do esposo, mostra-se, porém, exequível aqui, não apenas porque Ariadne partira com Teseu sem a permissão de seu pai, após ter tido participação na morte do próprio irmão, e porque Teseu a abandonara sozinha em Dia, mas também porque não haveria para ela modos de deixar a ilha.

A seu abandono, prova da perfídia e do perjúrio de seu amante, associam-se então o reconhecimento de seu isolamento e de uma iminente morte,⁷⁵ transformando a paixão que ocupara seu peito em desejo de vingança, de modo que a jovem termina sua fala dirigindo uma súplica às Eumênides,⁷⁶ às quais ela clama que o esquecimento de Teseu seja vingado com esquecimento.⁷⁷ É por meio do emprego do adjetivo *immemor*, “esquecido”,

⁶⁸ Catull., 64.169–70.

⁶⁹ Catull., 64.171.

⁷⁰ Catull., 64.174.

⁷¹ Catull., 64.171–6.

⁷² Catull., 64.177–86.

⁷³ Acerca dos costumes matrimoniais gregos, ver J. Heckenbach (1913). *RE*, 8, s.v. *Hochzeit*, c. 2129–33; Erdmann 1934; Wolff 1944; Gernet 1953; Finley 1955; Lacey 1966; Vernant 1992; Snodgrass 1974, 115 ss; Morris 1986; Contiades-Tsitsoni 1991; Perysinakis 1991; Oakley et Sinos 1993, 1–47; Oswald 1998; Bouvier 2002. Acerca dos costumes matrimoniais romanos, ver Treggiari 1991, 13–36; Hersch 2010, 15 ss.

⁷⁴ Para Ariadne, sua ligação amorosa com Teseu constituiria um casamento: Catull., 64.141: *conubia laeta, optatos hymenaeos*; 158: *nostra conubia*; 182: *coniugis*. Para Curran, a gloriosa fertilidade de Tétis e Peleu se oporia ao “infertilidade” da união de Ariadne e Teseu no *carmen* 64, de modo que Ariadne estaria se referindo de forma amargamente sarcástica a sua união com Teseu por meio desse vocabulário e Catulo, também de maneira irônica, associaria a ela imagens referentes à maternidade, embora as únicas coisas geradas por ela sejam a paixão por Teseu e seu lamento posterior; ver Curran 1969, 175. Para Konstan (1977, 75–7), Ariadne não apenas se refere a sua união com Teseu como sendo um “casamento”, mas ela também seria retratada por meio de elementos que remeteriam a um epitalâmio.

⁷⁵ Catull., 64.186–7: *nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta, / omnia sunt deserta, ostantant omnia letum*.

⁷⁶ Catull., 64.188–201.

⁷⁷ Catull., 64.200–1: *sed quali solam Theseus me mente reliquit, / tali mente, deae, funestet seque suosque*.

que o poeta apresenta o motivo do abandono de Ariadne em sua versão do mito, reiterando essa acusação contra Teseu em todas as subdivisões narrativas correspondentes à história de Ariadne e Teseu, com exceção da primeira parte da digressão, dedicada aos acontecimentos ocorridos entre a chegada de Teseu em Creta e a morte do Minotauro, e transformando o esquecimento na própria punição do herói.⁷⁸

A última parte da digressão relativa à história de Teseu e Ariadne⁷⁹ relata como seu esquecimento seria funesto não apenas para Ariadne, mas também para o próprio herói. Essa subdivisão do poema se inicia com a anuência divina à súplica da jovem,⁸⁰ anuência que seria manifestada não apenas pelo aceno de cabeça de Júpiter, deus que consentiria igualmente na união de Peleu e Tétis, mas também pela reverberação desse movimento em três das partes que comporiam o mundo: a terra, o céu e o mar.⁸¹ Em seguida, a atenção se volta finalmente para Teseu, narrando-se como o olvido toma a mente do herói no momento em que ele aproxima de Atenas,⁸² o que culmina no suicídio de seu próprio pai, Egeu.⁸³ No momento em que ele adentra a casa paterna, um sofrimento semelhante àquele que ele causara a Ariadne se instala em seu peito e ele se reconhece culpado por essa morte,⁸⁴ o que não ocorre em relação ao abandono de Ariadne, concretizando a vingança clamada pela jovem e anuída pelos deuses.

A descrição dos males causados pelo esquecimento de Teseu a si próprio é interrompida, porém, por mais uma digressão, a qual, por meio sobretudo da representação da fala que seu pai teria lhe dirigido antes dele partir para Creta,⁸⁵ apresenta as promessas que Teseu teria feito a ele e que, não cumpridas, assim como as próprias promessas que o herói teria feito a Ariadne, teriam sido a causa da morte paterna. Embora Teseu seja uma das

⁷⁸ Catull., 64.58, 123, 135 et 248. *Immemor* e *perfidus* são também as acusações que Catulo dirige a seu amigo Alfenio em outra de suas composições (Catull., 30), acusações que, assim espera o poeta, também deveriam ser punidas pelos deuses, como visto no *carmen* 64.

⁷⁹ Catull., 64.202–48.

⁸⁰ Catull., 64.202–6.

⁸¹ Catull., 64.205–6: “quo motu tellus atque horrida contremuerunt / aequora concussitque micantia sidera mundus.” A súplica de Ariadne se mostra mais eficaz que a prece de Egeu, já que esse teria pedido anteriormente a Atena que Teseu não se esquecesse das promessas feitas a ele, seu pai (Catull., 64.228–32): “quod tibi si sancti concesserit incola Itoni, / quae nostrum genus ac sedes defendere Erecthei / annuit, ut tauri respergas sanguine dextram, / tum uero facito ut memori tibi condita corde / haec uigeant mandata, nec ulla obliitteret aetas.”

⁸² Catull., 64.207–11; 238–40.

⁸³ Catull., 64.241–5.

⁸⁴ Catull., 64.246–8: “sic funesta domus ingressus tecta paterna / morte ferox Theseus, qualem Minoidi luctum / obtulerat mente immemori, talem ipse recepit.” Acerca de alguns paralelos entre a descrição de Ariadne e de Egeu, *ver* Putnam 1961, 185 ss.

⁸⁵ Catull., 64.212–37.

principais personagens nessas digressões expostas por Catulo, em nenhum momento nos é apresentada sua versão da história e mesmo nesta cena, em que a participação de Ariadne é indireta, o poeta prefere reproduzir uma fala atribuída a seu pai, Egeu, a dar a palavra ao herói.

Diversamente da participação de Ariadne na morte do meio-irmão e no abandono de sua própria família, a “perfidia” de Teseu em relação ao acordo que ele teria firmado com Egeu e sua participação indireta na morte de seu pai é, porém, determinada por uma decisão divina. O modo afetoso empregado por Egeu para se referir a Teseu em sua fala,⁸⁶ assim como a representação do suicídio paterno como resposta à suposta morte do filho⁸⁷ e a menção ao sofrimento do herói ao se deparar com a morte de seu pai⁸⁸ parecem ter como objetivo tanto apresentar a grandeza da punição que Teseu teria recebido por seus atos, punição que seria proporcional à crueldade desses atos, quanto enfatizar a estreiteza dos laços existentes entre pai e filho. A falta de *pietas* de Ariadne perante sua família se contrapõe diretamente ao vínculo existente entre Teseu e Egeu, mas os atos de ambos, sejam eles motivados pela paixão (traindo sua própria família), sejam eles motivados pelo esquecimento (traindo suas próprias promessas), trariam conseqüências não apenas para suas famílias, mas também para suas pátrias. Essa última parte se encerra com a retomada da primeira imagem representada na manta, em que se veria Ariadne, aflita, no litoral de Dia, observando Teseu partir ao longe, imagem que conduz a atenção da audiência de volta à tapeçaria.⁸⁹

A éfrase da segunda cena,⁹⁰ aparentemente tecida em outra parte da manta,⁹¹ inicia-se com uma apóstrofe a Ariadne,⁹² na qual se descreve a aproximação de Iaco/Baco, acompanhado de um séquito composto de sátiros, silenos e bacantes, como também visto nas pinturas murais romanas supérstites, e possivelmente se dirigindo para a ilha com o intuito de desposá-la, embora Ariadne tenha se reconhecido culpada em relação aos crimes contra sua própria família.⁹³ A éfrase é concluída com a descrição do

⁸⁶ Catull., 64.215 sqq.

⁸⁷ Catull., 64.241–5.

⁸⁸ Catull., 64.246–8.

⁸⁹ Catull., 64.249–50.

⁹⁰ Catull., 64.251–64.

⁹¹ Catull., 64.252: *parte ex alia*.

⁹² Catull., 64.251–3.

⁹³ Para Wiseman (1977, 1978), a intenção de Dioniso poderia ser identificada como rapto, não casamento, embora ele acredite que não seja possível identificar a qual versão do mito Catulo esteja se referindo. Contra Wiseman e a sugestão de rapto que estaria presente nessa passagem, ver Giangrande 1977, Forsyth 1980. Embora a representação do cortejo nupcial de Ariadne e Dioniso já seja encontrada em Pompéia, esse motivo parece tornar-se realmente popular somente a partir do século II d.C., aparecendo sobretudo na arte sepulcral; ver Köhn 1999, 38–43; 75 ss.).

cortejo de bacantes,⁹⁴ na qual se destacam tantos os exóticos adereços portados por elas,⁹⁵ quanto seus variados instrumentos musicais, cujas distintas sonoridades são enfatizadas textualmente por assonâncias e aliterações,⁹⁶ conferindo um curioso colorido a essa cena. Diversamente da primeira cena, cujos acontecimentos progressos e posteriores relativos ao mito são apresentados em diversas digressões, nada é dito aqui, ao menos nos versos supérstites, acerca da união posterior de Ariadne e Baco ou sobre o que teria motivado o deus a se dirigir a ilha, nem sobre a disposição dessa imagem em relação à primeira cena.⁹⁷

Tendo sido encerrada a descrição das cenas tecidas na manta, fim que é delimitado por dois versos,⁹⁸ os quais remetem textualmente aos versos que marcam o início da éfrase⁹⁹ e atraem a atenção da audiência de volta ao átrio do palácio de Peleu, onde estaria disposto o pulvinar recoberto pela manta, a narrativa referente às bodas de Tétis e Peleu é retomada.¹⁰⁰

Não é apenas por sua breve extensão ou pela ausência de informações, se a compararmos com a descrição da cena relativa a Ariadne abandonada e às digressões que a seguem, que a cena referente à chegada de Baco em Dia parece ser negligenciada pelo poeta nesta composição. A omissão de referências diretas a uma possível união entre o deus e Ariadne e o contraste com os diversos indícios textuais que atrelam o casal Teseu-Ariadne às outras partes do poema também contribuem para que o mito relativo a Baco-Ariadne se distancie em grande medida da narrativa principal e o mito relativo a Teseu-Ariadne ganhe posição de destaque.

⁹⁴ Catull., 64.254–64.

⁹⁵ Catull., 64.256–60: *harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos, / pars e diuulso iactabant membra iuueno, / pars sese tortis serpentibus incingebant, / pars obscura cauis celebrabant orgia cistis, / orgia quae frustra cupiunt audire profani.*

⁹⁶ Catull., 64.261–4: *“plangebant aliae proceris tympana palmis, / aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant; / multis raucisonos efflabant cornua bombos / barbaraque horribili stridebat tibia cantu.”* Epanalepses e assonâncias também marcam textualmente, de maneira um pouco menos enfática, os versos dedicados à descrição dos objetos portados pelas bacantes, destacando-se, em primeiro plano, a anáfora de *pars* na posição inicial dos quatro primeiros versos (com exceção do verso 256, onde *pars* ocupa a segunda posição do verso).

⁹⁷ De acordo com as representações pictóricas conhecidas desse mito, Ariadne se encontraria geralmente adormecida durante a aproximação do deus. Não é possível se determinar se as imagens deveriam estar retratadas de modo independente ao longo da manta e haveria duas diferentes representações da figura de Ariadne visíveis em sua trama ou se as imagens estariam interligadas por uma única figura de Ariadne tomada pelo desespero e ignorante da aproximação de Baco.

⁹⁸ Catull., 64.265–6: *talibus amplifice uestis decorata figuris / pulvinar complexa suo uelabat amictu.*

⁹⁹ Catull., 64.50–1: *haec uestis priscais hominum uariata figuris / heroum mira uirtutes indicat arte.*

¹⁰⁰ Catull., 64.267–383.

As narrativas acerca de Teseu e Ariadne presentes neste poema encontram paralelos sobretudo nas passagens referentes à caracterização das Parcas e ao canto entoado por elas. O futuro de Aquiles profetizado nesse canto¹⁰¹ é apresentado de maneira tão ambígua quanto o retrato de Teseu nas digressões acerca da manta disposta sobre o pulvinar e, na súplica de Ariadne dirigida às Eumênides, destaca-se a atribuição do adjetivo *uerae*¹⁰² ao lamento de Ariadne em si [*querellae*], aproximando essa súplica do próprio canto entoado pelas Parcas, o qual é caracterizado pelo poeta não apenas como *ueridicos*,¹⁰³ mas também como livre de perfídia,¹⁰⁴ justamente uma das acusações da jovem contra Teseu e a única ocorrência de uma variação da forma nominal *perfidus* fora da seção correspondente à écfrase da tapeçaria.

Embora seja notável a ausência de referências aos aspectos materiais da tapeçaria na descrição desse objeto que nos é apresentada por Catulo, destacam-se ao longo de toda a passagem concernente ao relacionamento de Teseu e Ariadne diversas referências a vestes e outros tipos de tecidos, as quais emolduram não apenas o desespero de Ariadne, esquecida do próprio decoro em meio a seu sofrimento, sem se preocupar com sua nudez e com as vestes levadas pelas ondas, mas também provocam a morte de Egeu por conta do esquecimento de Teseu, que não se lembra de recolher as velas tingidas com púrpura, tal como a própria tapeçaria, e içar as velas brancas, e, em sua forma mais tênue, um simples fio, representam tanto uma esperança de retorno àquele que adentrou o labirinto quanto o prenúncio do desespero de Ariadne. O uso desse vocabulário não se restringe à narrativa acerca de Ariadne e Teseu ou à descrição da manta, mas se prolonga pelos versos seguintes na descrição das vestimentas das Parcas e em sua arte de tecer o fio do destino.¹⁰⁵

Nas últimas décadas, a presença desse vocabulário relacionado a tecidos e à própria arte de tecer tem sido identificada como uma espécie de tema dentro do poema, tema que estaria diretamente relacionado aos atos de cantar, falar e compor, o que se torna mais explícito na apresentação do canto das Parcas, onde o que é tecido e o que é cantado se unem

¹⁰¹ Catull., 64.323–81.

¹⁰² Catull., 64.198.

¹⁰³ Catull., 64.306.

¹⁰⁴ Catull., 64.322.

¹⁰⁵ Catull., 64.50: *uestis*; 63: *subtilem* [...] *mitram*; 64: *leui uelatum* [...] *amictu*; 65: *tereti strophio*; 68: *mitrae* [...] *fluitantis amictus*; 113: *tenui* [...] *filo*; 129: *mollia* [...] *tegmina*; 163: *purpureaue* [...] *ueste*; 174: *funem*; 225: *infecta* [...] *lintea*; 227: *carbasus*; 234: *funestam* [...] *uestem*; 235: *candidaque* [...] *uela*; 243: *infecti* [...] *lintea ueli*; 265: *uestis*; 266: *amictu*; 307: *uestis*; 309: *uittae*; 310: *carpebant*; 311–19: descrição da arte das Parcas; 320: *pellentes uellera*; 377: *filo*.

e se apresentam como uma única peça de arte composta em versos.¹⁰⁶ Ao longo de grande parte desta composição as percepções do que é visto e do que ouvido se misturam, de modo que a estrutura do próprio *carmen* 64 também pode ser entendida como uma *uestis*, como um tecido, em cuja tessitura imagens variadas são interligadas. Se considerarmos o encadeamento das histórias como costuradas pelo poeta, sua audiência parece ser guiada através desses versos por uma espécie de fio de Ariadne, o qual, ao invés de conduzir seu público até os votos conjugais auspiciosos que seriam idealmente endereçados a Peleu e Tétis no dia de sua união, desvia-se dessa imagem, apresentando-nos detalhes sobre uma outra união mitológica no centro desse labirinto, e conduz o leitor/ouvinte de volta à realidade através dos versos moralizantes que encerram o poema.¹⁰⁷

REFERÊNCIAS

- Arcellaschi, A. 1990. *Médée dans le théâtre latin d' Ennius à Sénèque*. Roma: École Française de Rome.
- Armstrong, R. 2006. *Cretan women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in latin poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Auhagen, U. 2000. "Monologe bei Ennius und Catull". In *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65*, hrsg. E. Stärk et G. Vogt-Spira, 173–87. Geburtstag, Hildesheim: Georg Olms.
- Boedeker, D. 1997. "Becoming Medea: Assimilation in Euripides." In *Medea: Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, edited by J. J. Clauss et S. I. Johnston, 127–148. Princeton: Princeton University Press.
- Bouvier, D. 2002. "L' Ordre de la Lyre: Le Héros et l' Histoire des Ancêtres". In *Le sceptre et la lyre: L' Iliade ou les héros de la mémoire*, 313–55. Grenoble: Editions Jérôme Millon.
- Cairns, F. 1984. "The Nereids of Catullus 64.12-23b." *GB* 11: 95–101.
- Calame, C. 1990. *Thésée et l' imaginaire athénien: Légende et culte en Grèce antique*. Lausanne: Editions Payot.
- Clausen, W. 2002. *Virgil's Aeneid: Decorum, allusion, and ideology*. München et Leipzig: K. G. Saur.
- Contiades-Tsitsoni, E. 1991. *Hymenaios und Epithalamion: Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*. Stuttgart: B. G. Teubner.
- Curran, L.C. 1969. "Catullus 64 and the heroic age". In *YCS 21: Studies in latin poetry*, edited by C.M. Dawson and T. Cole. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁰⁶ Acerca do emprego de imagens têxteis ao longo do *carmen* 64, ver Laird 1993; Rees 1994, 86 ss.; Gaisser 1995, 610 ss.; Ruiz 1997, 85; Scheid et Svenbro 2003; Robinson 2006; Sklenár 2006.

¹⁰⁷ Catull., 64.384–408.

- DeBrohun, J.B. 1999. "Ariadne and the whirlwind of fates: Figures of confusion in Catullus 64.149-57". *CPh* 94:419-30.
- Derouxn, C. 1966. "Some remarks on the handling of ekphrasis in Catullus 64." In *Studies in latin literature and roman history VI*, edited by C. Derouxn, 247-58. Bruxelles, Latomus.
- Diez del Corral Corredoira, P. 2005. "'El Rapto': ¿Una Forma de Amor? Una interpretación de las imagines de persecución y rapto de Dioniso y Ariadna." *Gallaecia* 24:75-97.
- Diez del Corral Corredoira, P. 2007. *Esposa y amante de Dioniso*. Tesis de Doctorado. Universidad de Santiago de Compostela.
- Eidinow, J. S. C. 2003. "Dido, Aeneas, and Iulus: Heirship and obligation in 'Aeneid' 4". *CQ* 53: 260-7.
- Elsner, J. 2007. "Viewing Ariadne: From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World." *CPh* 52.
- Erdmann, W. 1934. *Die Ehe im alten Griechenland*. München: Beck.
- Finley, M.I. 1955. "Marriage, Sale and Gift in the Homeric World". *Revue Internationale des Droit de l'Antiquité* 3(2):167-94.
- Fitzgerald, W. 1995. *Catullan provocations: Lyric poetry and the drama of position*. Berkeley, Los Angeles et London: University of California Press.
- Forsyth, P. Y. 1980. "Catullus 64: Dionysus reconsidered". In *Studies in latin literature and roman history II*, edited by C. Deroux, 101-3. Bruxelles: Latomus.
- Gaisser, J.H. 1995. "Threads in the labyrinth: Competing views and voices in Catullus 64." *AJPh* 116.
- Gallo, A. 1988. "Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano." *RSP* 2:57-80.
- Gernet, L. 1953. "Mariages de tyrans". In *Hommage à Lucien Febvre: Éventail de l'histoire vivante offert par l' amitié d' historiens, linguistes, géographes, économistes, sociologues, ethnologues II*, 41-53. Paris: Armand Colin.
- Giangrande, G. 1977. "Catullus 64". *LCM* 2: 230-1.
- Hersch, K. H. 2010. *The roman wedding: Ritual and meaning in antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horsfall, N. M. 1990. "Dido in the light of history". In *Oxford readings in Vergil's Aeneid*, edited by S. J. Harrison, 127-144. Oxford: Oxford University Press.
- Hunter, R.L. 1988. "Short on heroics': Jason in the Argonautica". *CQ* 38.
- Kinsey, T.E. 1965. "Irony and structure in Catullus 64." *Latomus* 24: 911-31.
- Klingner, F. 1964. "Catulls Peleus-Epos", *SBAW* [Phil.] VI, 1956 = *Studien zur griechischen und römischen Literatur*. Zürich et Stuttgart, Artemis Verlag
- Knopp, S. E. 1976. "Catullus 64 and the conflict between Amores and Virtutes." *CPh* 71:207-13.
- Köhn, S. 1999. *Ariadne auf Naxos: Rezeption und Motiugeschichte von der Antike bis 1600*. München: Herbert Utz Verlag.
- Konstan, D. 1977. *Catullus' indictment of Rome: The meaning of Catullus 64*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Kroll, W. 1960. *C. Valerius Catullus*. Stuttgart: Teubner.
- Lacey, W.K. 1966. "Homeric ἔδνα and Penelope's κύριος". *JHS* 86:55-68.
- Laird, A. 1993. "Sounding out ekphrasis: Art and text in Catullus 64". *JRS* 83:18-30.

- Mastronarde, D. J. 2006. *Euripides: Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mills, S. 1997. *Theseus, tragedy and the athenian empire*. Oxford: Clarendon Press.
- Moreau, A. 1994. *Le mythe de Jason et Médée: Le va-nu-pied et la sorcière*. Paris: Les Belles Lettres.
- Morris, I. 1986. "The Use and Abuse of Homer". *CA* 5: 81–138.
- Morwood, J. 1999. "Catullus 64, Medea, and the François Vase." *G&R* 46:221–31.
- Mynors, R.A.B. 1989. *C. Valerii Catulli carmina*. Oxford: Clarendon Press.
- O'Hara, J. J. 1990. "The significance of Vergil's Acidalia Mater and Venus Erycina in Catullus and Ovid." *HSCPh* 93.
- Oakley, J.H.; Sinos, R.H. 1993. *The wedding in ancient Athens*. London et Madison: The University of Wisconsin Press.
- Oliva Neto, J.A. 1996. *O livro de Catulo*. São Paulo: EDUSP.
- Oswald, R. 1998. "Hochzeitsbräuche und –ritual". *DNP* 5:649–56.
- Pease, A.S. 1967. *Publi Vergili Maronis Aeneidos: Liber quartus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Pereira, M. H. da R. 1980. *Estudos de história da cultura clássica II: Cultura romana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- Perysinakis, I. N. 1991. "Penelope's EEANA again". *CQ* 41: 297–302.
- Putnam, M.C.J. 1961. "The Art of Catullus 64." *HSCPh* 65.
- Rees, R. 1994. "Common Sense in Catullus 64". *AJPh* 115.
- Robinson, T. J. 2006. "Under the cover of epic: Pretexts, subtexts and textiles in Catullus' carmen 64." *Ramus* 35:29–62.
- Rodrigues Jr., F. 2005. *Epopéia e poesia alexandrina: Estudo e tradução do canto III dos Argonautas de Apolônio Ródio*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Rudd, N. 1990. "Dido's culpa". In *Oxford readings in Vergil's Aeneid*, edited by S. J. Harrison, 145–66. Oxford: Oxford University Press.
- Ruiz Sánchez, M. 1997. "Formal technique and epithalamial setting in the song of the parcae." *AJPh* 118.
- Scheid, J.; Svenbro, J. 2003. "Les Noces de Pélée et de Thétis: Couvertures Nuptiales à Rome". In *Le métier de Zeus: Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, 73–89. Paris: Editions Errance.
- Sklenár, R. 2006. "How to dress (for) an epyllion: The fabrics of Catullus 64." *Hermes* 134:385–97.
- Snodgrass, A.M. 1974. "An historical homeric society". *JHS* 94.
- Stoevesandt, M. 1994–1995. "Catull 64 und die Ilias: Das Peleus-Thetis-Epyllion im Lichte der neueren Homer-Forschung." *WJA* 20:167–205.
- Thomson, D.F.S. 2003. *Catullus*. Edited with a textual and interpretative commentary. Toronto: University of Toronto Press.
- Treggiari, S. 1991. *Roman marriage. Iusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*. Oxford: Clarendon Press.
- Trimble, G. 2009. "Catullus and the tragedy of Ariadne." *Mosaïque* 1:1–19.
- Vernant, J.P. 1992. "O casamento". In *Mito e sociedade na Grécia antiga*, 48–70. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de Brasília & José Olímpio Editora.

- Walker, H.J. 1995. *Theseus and Athens*. New York et Oxford: Oxford University Press.
- Webster, T.B.L. 1966. "The myth of Ariadne from Homer to Catullus." *G&R* 13:22-31
- Williams, G. 1968. *Tradition and originality in roman poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- Wiseman, T. P. 1977. "Catullus' Iacchus and Ariadne". *LCM* 2:177-80.
- Wiseman, T. P. 1978. "Catullus 64 again". *LCM* 3:21-2.
- Wolff, J. 1944. "Marriage law and family organization in ancient Athens: A study on the interrelation of public and private in the greek city". *Traditio* 2:43-95.



Title. The myth of Ariadne in Catullus' *carmen* 64.

Abstract. This paper aims to analyse the ekphrastic narrative about Ariadne found in Catullus' *carmen* 64 and to show how the poet interweaves myths about Ariadne and Theseus with the celebration of the marriage of Thetis and Peleus in the composition of the poem.

Keywords. Catullus; Ariadne; ekphrasis; marriage; weaving.

ÉCFRASE DA VILA DE PLÍNIO NA TÚSCIA (PLÍNIO O JOVEM, EPÍSTOLA 5.6)

JOÃO ANGELO OLIVA NETO*

Universidade de São Paulo

Resumo. Na epístola, 5, 6, uma das mais longas do autor, endereçada a Domício Apolinar, Plínio faz a descrição de sua vila na Túscia, por meio da qual procura mostrar ao destinatário que a propriedade não é insalubre, mas muito salutar. Neste breve artigo, antes de apresentar a tradução anotada da epístola em português, aponto como Plínio deliberadamente agencia a écfrase, primeiro como ingrediente da enargia, que é tropo retórico, e depois como tropo poético, isto é, como ingrediente mais característico de poemas épicos heroicos – afamado pelas descrições do escudo de Aquiles (*Ilíada* 18.468–613) e do escudo de Eneas (*Eneida* 8.617–718), ambas as quais o autor menciona. A passagem da condição retórica para a condição poética corresponde não apenas à mudança do escopo da descrição – que de persuadir (*mouere*) passa a deleitar (*placere*) – mas também a transformação de um argumento persuasivo em ornamento deleitável. As passagens acarretam outrossim certo elevamento, mesmo momentâneo (justamente no interregno de uma digressão, que enfim toda écfrase épica é) do epistológrafo prosador à potencial condição de poeta épico.

Palavras-chave. Écfrase; enargia; epistolografia; Plínio o Jovem; vila romana; *epos*.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p181-195

A EPÍSTOLA 5.6¹ DE PLÍNIO É DO ANO 105 D.C, E A VILA QUE DESCREVE ERA situada no que é hoje Santa Fiora sul Colle di Plinio (“Santa Flora sobre a “Colina de Plínio”) no antigo território de *Tifernum Tiberinum*, hoje Città del Castello na Úmbria. No local foram achados tijolos gravados com um selo contendo as letras “CPCS”, que muitíssimo bem podem ser as iniciais de Caio Plínio Cecílio Segundo (*Corpus Inscriptionum Latinorum*, XI, 6689), nosso Plínio o Jovem.

* Livre-docente em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2013), onde leciona na graduação e na pós-graduação junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Agradeço ao CNPq pela bolsa de Produtividade em Pesquisa, que possibilitou a confecção deste artigo, integrante de trabalho maior, com a tradução comentada de todas cartas de Plínio, o Jovem.

¹ Artigo recebido em 15.out.2016 e aceito para publicação em 28.dez.2016.

¹ Servi-me do texto fixado por Anne-Marie Guillemin, 1955.

Há duas questões importantes a distinguir: a primeira, de ordem histórica e arqueológica, diz respeito à vila de Plínio, concretamente entendida, que existiu um dia, já não existe mais e tem sido cientificamente estudada, pois que o local é escavado desde 1974. A segunda questão é de ordem retórica (e poética), e diz respeito à descrição textual da vila de Plínio, feita pelo próprio Plínio, o que não significa que não possa ser tomada como documento histórico. A vila de Plínio, que era uma propriedade, constante de um terreno e uma construção, não é a mesma coisa que a descrição da vila, assim como o cachimbo pintado por Magritte não é de fato um cachimbo mas só uma imagem de cachimbo. Magritte dizia que não se podia pitar com aquele cachimbo desenhado, embora se possa afirmar que a imagem do cachimbo guarde relações de semelhança com um cachimbo real. Assim também, a vila e a descrição da vila, não sendo uma e a mesma coisa, hão de guardar semelhança uma com a outra, semelhança cuja precisão não é a matéria aqui, e só se pode estabelecer a partir do cotejo entre a descrição arqueológica e a descrição textual.

Plínio escreve a Domício Apolinar, cônsul em 82 d.C., agradecendo-lhe pelo cuidado que demonstrara quando tentou demover a ele, Plínio, de visitar a própria vila, alegando ser insalubre. O agradecimento é pretexto para uma longa defesa da vila, que assume a forma da descrição, bem entendido, da éfrase, tecnicamente tomada (*epistula quae describit*, “epístola que descreve”, §44). Aqui nos importa que Plínio, ao escrever, deliberadamente deixa claro ter consciência da éfrase como tropo, já não apenas retórico, senão antes como tropo poético. Em outras palavras, Plínio assume a éfrase, primeiro, como elemento de um discurso oratório propriamente dito, o que é obviedade, pois que, sendo Plínio orador, é de esperar que saiba que **éfrase íntegra**, ela mesma, os procedimentos persuasivos da evidência (ou enargia), comentados na anotação (tanto é, que Plínio emprega adrede os termos técnicos da evidência no §44, *oculis tuis subicere*, “pôr diante de teus olhos”); e em segundo lugar Plínio assume a éfrase como tropo poético, isto é, como aquele ingrediente próprio dos poemas épicos, sejam eles guerreiros, como a *Ilíada* e a *Eneida*, sejam eles astronômicos, como os *Fenômenos*, de Arato de Solos, três poemas a que Plínio alude no §43. O caráter poético da éfrase, embora seja, como creio, elemento mais importante, é explicitado na epístola apenas no fim, e isso se deve a um processo de gradação: a epístola, como texto em prosa, guarda mais parentesco com os discursos oratórios do que com poemas épicos. Por isso, a éfrase, que vinha se revelando mais uma vez apenas como o costumeiro tropo de evidência, cuja finalidade primacial é persuasiva (*mouere*), é então no fim relacionada aos poemas épicos: liberta-se, pois, do escopo de persuadir Domício Apolinar a visitar a vila e se manifesta como ornamento para causar deleite (*placere*). O

deleite que a mensagem produz também tem, digamos assim, dois planos. Um é só o prenúncio do deleite que apenas Domício desfrutaria na vila, se entendermos a missiva como mera carta entre duas pessoas privadas, cujo único fim é mostrar que a vila não é insalubre: a finalidade da missiva, como defesa da vila e implícito convite a visitá-la, se esgotaria no momento em que Domício a terminasse de ler. Mas a missiva foi publicada e de mera carta privada que era passou a ser uma obra específica, pertencente a determinado gênero de texto: passou a ser “epístola”, que é exemplar do gênero do diálogo (metade de um diálogo²), e nessa qualidade o objetivo de Plínio é então que a descrição da vila cause deleite, não a só Domício Apolinar, se a pudesse ler publicada, mas ao público leitor da carta publicada, ou seja, da epístola³: para estes – ou poderia dizer-se, para nós, que ainda podemos ler a epístola – a descrição da vila, repito, a imagem da vila, importa mais do que a própria vila, que, como disse, já não há.

Se a écfrase, de tropo retórico, pertencente à evidência, agenciada por oradores para persuadir, é elevada a tropo do epos, agenciado por poetas, para deleitar, é cabível dizer que o epistológrafo Plínio, educado para o ofício na retórica, queira mostrar ao público que pode como que fazer as vezes de poeta épico, pelo menos quanto ao engenho com que faz descrição, isto é, com que pratica écfrase. Plínio é deveras engenhoso porque, assim como as écfrases nos poemas épicos são digressivas⁴, assim também é a sua écfrase, como

² Cf. Demétrio de Falero, *De Elocutione* 223–4 (ed. Radermacher 1901): ‘Ἐπει δὲ καὶ ὁ ἐπιστολικὸς χαρακτήρ δέεται ἰσχνότητος, καὶ περὶ αὐτοῦ λέξομεν. Ἀρτέμων μὲν οὖν ὁ τὰς Ἀριστοτέλους ναγράφας ἐπιστολάς φησιν, ὅτι δεῖ ἐν τῷ αὐτῷ τρόπῳ διάλογον τε γράφειν καὶ ἐπιστολάς· εἶναι γὰρ τὴν ἐπιστολήν οἷον τὸ ἕτερον μέρος τοῦ διαλόγου. Καὶ λέγει μὲν τι ἴσως, οὐ μὴν ἅπαν· δεῖ γὰρ ὑποκατεσκευάσθαι πῶς μᾶλλον τοῦ διαλόγου τὴν ἐπιστολήν· ὁ μὲν γὰρ μιμεῖται αὐτοσχεδιάζοντα, ἡ δὲ γράφεται καὶ δῶρον πέμπεται τῶρον τινά. Em tradução minha: “Trataremos do estilo epistolar, já que também deve ser chão. Artemão, editor das epístolas de Aristóteles, diz que a epístola deve ser escrita da mesma maneira que o diálogo, porque a considera como que a metade de um diálogo. Há algo de verdade no que diz, mas não toda a verdade. A epístola deve ser um pouco mais cuidada que o diálogo, pois este imita uma fala não premeditada, enquanto aquela é lavrada por escrito e enviada como um presente.”

³ Não é o caso aqui de discutir a diferença didática que proponho entre carta e epístola antigas, para distinguir as meras missivas das epístolas, que são gênero de discurso. A questão é delicada, porque não há diferenciação nas designações gregas nem nas latinas. Mas, assumida a proposta, estabeleça-se aqui que não é o fato de ser publicada que torna epístola o que era carta, mas sim a intenção de publicar a missiva já quando sua condição era apenas de carta, condição que se pode aferir pelo esmero com que é elaborada. Como exemplo de carta, cito as missivas dos soldados e colonos conservadas em Vindolanda (*Tabulae Vindolandae*), que jamais foram escritas para publicação; como exemplo de carta escrita com a intenção de publicar, lembro a advertência do próprio Plínio, o Jovem, na epístola de abertura do livro (1.1.1), cuja semelhança com o exerto de Demétrio, justamente ao mencionar o esmero, é notável: “Frequenter hortatus es ut epistulas, si quas paulo curatius scripsissem, colligerem publicaremque”. Em tradução minha: “Com frequência exortaste-me a coligir e publicar, das minhas epístolas, aquelas que escrevi com um pouco mais de esmero.”

⁴ Plínio excetua os *Fenômenos*, de Arato de Solos, §43: “modum tamen [Aratus] seruat. Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est”. Em tradução minha: “porém, [Arato] mantém-se no limite. Isto não é digressão dele, é sua própria matéria”.

faz questão de indicar no §44: *si longior fuero in hoc in quod excessi*, “porém, se me dilatei nesta digressão”. Também revela engenho ao acrescentar justificativa, ausente nos poemas épicos, pela extensão da écfrase, com o argumento de que não é a descrição que é grande, mas sim a vila descrita é que é (§44). Bem que poderia ser apenas um modo modesto de dizer que a propriedade é grande, e abastado o proprietário, mas talvez seja antes um latente entimema, última serena gesta da epístola: tal como grandes feitos reclamam grandes poetas, grandes propriedades reclamam grandes ecfrasistas.



Caius Plinius Domitio Apollinari Suo Salutem

1. Amavi curam et sollicitudinem tuam, quod cum audisses me aestate Tuscos meos petiturum, ne facerem suasisti, dum putas insalubres. 2. Est sane grauis et pestilens ora Tuscorum, quae per litus extenditur; sed hi procul a mari recesserunt, quin etiam Appennino saluberrimo montium subiacent. 3. Atque adeo ut omnem pro me metum ponas, accipe temperiem caeli regionis situm uillae amoenitatem, quae et tibi auditu et mihi relatu iucunda erunt.

4. Caelum est hieme frigidum et gelidum; myrtos oleas quaeque alia adsiduo tepore laetantur, aspernatur ac respuit; laurum tamen patitur atque etiam nitidissimam profert, interdum sed non saepius quam sub urbe nostra necat. 5. Aestatis mira clementia: semper aer spiritu aliquo mouetur, frequentius tamen auras quam uentos habet. 6. Hinc senes multi: uideas auos proauosque iam iuuenum, audias fabulas ueteres sermonesque maiorum, cumque ueneris illo putes alio te saeculo natum.

7. Regionis forma pulcherrima. Imaginare amphitheatrum aliquod immensum, et quale sola rerum natura possit effingere. Lata et diffusa planities montibus cingitur, montes summa sui parte procera nemora et antiqua habent. Frequens ibi et uaria uenatio. 8. Inde caeduae siluae cum ipso monte descendunt. Has inter pingues terrenique colles (neque enim facile usquam saxum etiam si quaeratur occurrit) planissimis campis fertilitate non cedunt, opimamque messem serius tantum, sed non minus percoquunt. 9. Sub his per latus omne uineae porriguntur, unamque faciem longe lateque contexunt; quarum a fine imoque quasi margine arbusta nascuntur. 10. Prata inde campique, campi quos non nisi ingentes boues et fortissima aratra perfringunt: tantis glaebis tenacissimum solum cum primum prosecatur adsurgit, ut nono demum sulco perdometur. 11. Prata florida et gemmea trifolium aliasque herbas teneras semper et molles et quasi nouas alunt. Cuncta enim perennibus riuis nutriuntur; sed ubi aquae plurimum, palus nulla, quia deuexa terra, quidquid liquoris accepit nec ab-

sorbuit, effundit in Tiberim. **12.** Medios ille agros secat nauium patiens omnesque fruges deuehit in urbem, hieme dumtaxat et uere; aestate summittitur immensique fluminis nomen arenti alueo deserit, autumno resumit. **13.** Magnam capies uoluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque enim terras tibi sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam uideberis cernere: ea uarietate, ea descriptione, quocumque incidere oculi, reficientur.

14. Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo: ita leuiter et sensim cliuo fallente consurgit, ut cum ascendere te non putes, sentias ascendisse. A tergo Appenninum, sed longius habet; accipit ab hoc auras quamlibet sereno et placido die, non tamen acres et immodicas, sed spatio ipso lassas et infractas. **15.** Magna sui parte meridiem spectat aestiuumque solem ab hora sexta, hibernum aliquanto maturius quasi inuitat, in porticum latam et pro modo longam. Multa in hac membra, atrium etiam ex more ueterum.

16. Ante porticum xystus in plurimas species distinctus concisusque buxo; demissus inde pronusque puluinus, cui bestiarum effigies inuicem aduersas buxus inscripsit; acanthus in plano, mollis et paene dixerim liquidus. **17.** Ambit hunc ambulatio pressis uarieque tonsis uiridibus inclusa; ab his gestatio in modum circi, quae buxum multiformem humilesque et retentans manu arbusculas circumit. Omnia maceria muniuntur: hanc gradata buxus operit et subtrahit. **18.** Pratum inde non minus natura quam superiora illa arte uisendum; campi deinde porro multaue alia prata et arbusta.

19. A capite porticus triclinium excurrit; ualuis xystum desinentem et protinus pratum multumque ruris uidet, fenestris hac latus xysti et quod prosilit uillae, hac adiacentis hippodromi nemus comasque prospectat. **20.** Contra mediam fere porticum diaeta paulum recedit, cingit areolam, quae quattuor platanis inumbratur. Inter has marmoreo labro aqua exundat circumiectasque platanos et subiecta platanis leni aspergine fouet. **21.** Est in hac diaeta dormitorium cubiculum quod diem clamorem sonum excludit, iunctaque ei cotidiana amicorumque cenatio: areolam illam, porticus alam eademque omnia quae porticus adspicit. **22.** Est et aliud cubiculum a proxima platano uiride et umbrosum, marmore excultum podio tenus, nec cedit gratiae marmoris ramos insidentesque ramis aues imitata pictura. **23.** Fonticulus in hoc, in fonte crater; circa sipunculi plures miscent iucundissimum murmur.

In cornu porticus amplissimum cubiculum triclinio occurrit; aliis fenestris xystum, aliis despicit pratum, sed ante piscinam, quae fenestris seruit ac subiacet, strepitu uisuque iucunda; **24.** nam ex edito desiliens aqua suscepta marmore albescit. Idem cubiculum hieme tepidissimum, quia plurimo sole perfunditur.

25. Cohaeret hypocauston et, si dies nubilus, immisso uapore solis uicem supplet. Inde apodyterium balinei laxum et hilare excipit cella frigida-ria, in qua baptisterium amplum atque opacum. Si natare latius aut tepidius uelis, in area piscina est, in proximo puteus, ex quo possis rursus adstringi, si paeniteat teporis. 26. Frigidariae cellae conectitur media, cui sol benignissime praesto est; caldariae magis, prominet enim. In hac tres descensio-nes, duae in sole, tertia a sole longius, a luce non longius. 27. Apodyterio su-perpositum est sphaeristerium, quod plura genera exercitationis pluresque circulos capit. Non procul a balineo scalae, quae in cryptoporticum ferunt prius ad diaetas tres. Harum alia areolae illi, in qua platani quattuor, alia prato, alia uineis imminet diuersasque caeli partes ut prospectus habet.

28. In summa cryptoporticu cubiculum ex ipsa cryptoporticu ex-cisum, quod hippodromum uineas montes intuetur. Iungitur cubiculum obuium soli, maxime hiberno. Hinc oritur diaeta, quae uillae hippodro-mum adnectit. Haec facies, hic usus a fronte. 29. A latere aestiua crypto-porticus in edito posita, quae non adspicere uineas sed tangere uidetur. In media triclinium saluberrimum adflatum ex Appenninis uallibus recipit; post latissimis fenestris uineas, ualuis aequae uineas sed per cryptopor-ticum quasi admittit. 30. A latere triclinii quod fenestris caret, scalae co-niuiuo utilia secretiore ambitu suggerunt. In fine cubiculum, cui non minus iucundum prospectum cryptoporticus ipsa quam uineae praebent. Subest cryptoporticus subterraneae similis; aestate incluso frigore riget contenta-que aere suo nec desiderat auras nec admittit. 31. Post utramque cryptopor-ticum, unde triclinium desinit, incipit porticus ante medium diem hiberna, inclinato die aestiua. Hac adeuntur diaetae duae, quarum in altera cubicula quattuor, altera tria ut circumit sol aut sole utuntur aut umbra.

32. Hanc dispositionem amoenitatemque tectorum longe longeque praecedat hippodromus. Medius patescit statimque intrantium oculis totus offertur, platanis circumitur; illae hederæ uestiuntur utque summae suis ita imae alienis frondibus uirent. Hedera truncum et ramos pererrat uicinas-que platanos transitu suo copulat. Has buxus interiacet; exteriores buxos circumuenit laurus, umbraeque platanorum suam confert. 33. Rectus hic hippodromi limes in extrema parte hemicyclo frangitur mutatque faciem: cupressis ambitur et tegitur, densiore umbra opacior nigriorque; interiori-bus circulis (sunt enim plures) purissimum diem recipit.

34. Inde etiam rosas effert, umbrarumque frigus non ingrato sole distinguit. Finito uario illo multiplicique curuamine recto limiti redditur nec huic uni, nam uiae plures intercedentibus buxis diuiduntur. 35. Alibi pratulum, alibi ipsa buxus interuenit in formas mille descripta, litteras in-terdum, quae modo nomen domini dicunt modo artificis: alternis metulae surgunt, alternis inserta sunt poma, et in opere urbanissimo subita uelut

inlati ruris imitatio. Medium spatium breuioribus utrimque platanis adornatur. **36.** Post has acanthus hinc inde lubricus et flexuosus, deinde plures figurae pluraque nomina. In capite stibadium candido marmore uite protegitur; uitem quattuor columellae Carystiae subeunt. Ex stibadio aqua uelut expressa cubantium pondere sipunculis effluit, cauato lapide suscipitur, gracili marmore continetur atque ita occulte temperatur, ut impleat nec redundet. **37.** Gustatorium grauiorque cena margini imponitur, leuior nauicularum et auium figuris innatans circumit. Contra fons egerit aquam et recipit; nam expulsa in altum in se cadit iunctisque hiatibus et absorbetur et tollitur. E regione stibadii aduersum cubiculum tantum stibadio reddit ornatus, quantum accipit ab illo. **38.** A Marmore splendet, ualuis in uiridia prominet et exit, alia uiridia superioribus inferioribusque fenestris suspicit despicitque. Mox zothecula refugit quasi in cubiculum idem atque aliud. Lectus hic et undique fenestrae, et tamen lumen obscurum umbra premente. **39.** Nam laetissima uitis per omne tectum in culmen nititur et ascendit. Non secus ibi quam in nemore iaceas, imbrem tantum tamquam in nemore non sentias. **40.** Hic quoque fons nascitur simulque subducitur. Sunt locis pluribus disposita sedilia e marmore, quae ambulatione fessos ut cubiculum ipsum iuuant. Fonticuli sedilibus adiacent; per totum hippodromum inducti strepunt riui, et qua manus duxit sequuntur: his nunc illa uiridia, nunc haec, interdum simul omnia lauantur.

Vitasse iam dudum ne uiderer argutior, nisi proposuissem omnes angulos tecum epistula circumire. **41.** Neque enim uerebar ne laboriosum esset legenti tibi, quod uisenti non fuisset, praesertim cum interquiescere, si liberet, depositaque epistula quasi residere saepius posses. Praeterea indulsi amori meo; amo enim, quae maxima ex parte ipse incohauit aut incohata percolui. **42.** In summa (cur enim non aperiam tibi uel iudicium meum uel errorem?) primum ego officium scriptoris existimo, titulum suum legat atque identidem interroget se quid coeperit scribere, sciatque si materiae immoratur non esse longum, longissimum si aliquid accersit atque attrahit. **43.** Vides quot uersibus Homerus, quot Vergilius arma hic Aeneae Achillis ille describat; breuis tamen uterque est quia facit quod instituit. Vides ut Aratus minutissima etiam sidera consecetur et colligat; modum tamen seruat. Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est.

44. Similiter nos ut “parua magnis”, cum totam uillam oculis tuis subicere conamur, si nihil inductum et quasi deuium loquimur, non epistula quae describit sed uilla quae describitur magna est. Verum illuc unde coepi, ne secundum legem meam iure reprehendar, si longior fuero in hoc in quod excessi.

45. Habes causas cur ego Tuscos meos Tusculanis, Tiburtinis Praenestinisque praeponam. Nam super illa quae rettuli, altius ibi otium et pin-

guius eoque securius: nulla necessitas togae, nemo accersitor ex proximo, placida omnia et quiescentia, quod ipsum salubritati regionis ut purius caelum, ut aer liquidior accedit. Ibi animo, ibi corpore maxime ualeo. 46. Nam studiis animum, uenatu corpus exerceo. Mei quoque nusquam salubrius degunt; usque adhuc certe neminem ex iis quos eduxeram mecum (uenia sit dicto) ibi amisi. Di modo in posterum hoc mihi gaudium, hanc gloriam loco seruent! Vale.



Caio Plínio a Seu Querido Domício Apolinar, Saudações

1. Amei tua preocupação e tua solicitude, porque, tendo ouvido que eu iria à minha vila tusca⁵ no verão, tentaste persuadir-me que não o fizesse, uma vez que a consideras insalubre. 2. É de fato pesado e pestilento o ar da região Tusca, porque se estende pelo litoral; mas minhas terras estão afastadas do mar e a bem dizer situam-se ao pé dos Apeninos, que dentre os montes são os mais salubres. 3. E para que deixes de uma vez de temer por mim, ouve sobre o clima moderado, a posição geográfica da região e a amenidade da vila, detalhes que a ti será agradável ouvir e a mim contar.

4. O clima no inverno é frio e gélido; impede e rejeita mirtos, oliveiras e toda planta que goste de tepidez constante. Porém, aceita o loureiro e até mesmo os produz viçosos mas às vezes mata-os mas não com frequência maior do que nos arredores de Roma. 5. No verão é admirável a amenidade: sempre sopra uma aragem, mas é mais frequente haver brisa do que vento. 6. Por isso, há muitos anciães, veem-se avós, bisavós de pessoas ainda jovens; ouvem-se histórias antigas e conversas entre os mais velhos e, quando vieres, crerás que nasceste no século passado.

7. O aspecto do lugar é belíssimo. Imagina um anfiteatro imenso, tal como só a natureza é capaz de forjar. A planície, larga, espalhada, é cercada de montanhas e nas cimeiras das montanhas há uma floresta elevada e antiga. Lá a caça é frequente e variada. 8. A partir dali, descem madeirais, acompanhando a montanha. Entre elas, fecundas colinas de espesso húmus – pois não é fácil encontrar pedra ainda que procures – não perdem em fertilidade para as campinas mais vastas, e produzem colheita abundante, um pouco tardia, mas não menor. 9. Do sopé das montanhas por toda parte estendem-se vinhedos, que para o lado e para o fundo compõem como um tecido liso; da extremidade oposta delas, como se lhes formasse um debrum, crescem arbustos. 10. A partir dali há prados e campos que só vigorosos bois e fortíssimos arados conseguem sulcar. Em muitas partes

⁵ **vila tusca:** *Tuscos meos*. A Túscia corresponde aqui ao sul da Toscana, no limite com a Úmbria.

da terra, o solo mostra-se muito resistente na primeira vez que é fendido, de modo que só é domado na nona aradura. **11.** Prados floridos, brilhantes como pedras preciosas, alimentam trevos e outras ervas sempre tenras e macias, como se recém-brotadas, pois tudo isso é nutrido por regatos o ano inteiro. Porém, mesmo onde há muita água, não há pântano, porque o terreno inclinado envia ao Tibre toda quantidade de água que recebe e não absorve. **12.** O rio corta ao meio os campos e, sendo navegável, transporta toda produção a Roma, mas só no inverno e na primavera: no verão, o rio se retrai e por causa do assoreamento abandona a fama de “grande rio”, mas no outono recupera-a. **13.** Vai te dar prazer enorme contemplar a região do alto da montanha, pois não te parecerá que distingues terrenos, mas um desenho pintado com extrema beleza: por causa daquela variedade, daquela disposição, os olhos, onde quer que pousem, vão revigorar-se.

14. A vila, situada na base do monte, oferece uma vista como se estivesse no topo. O monte ergue-se tão suave e imperceptivelmente por causa da enganosa inclinação, que, quando pensas que não estás subindo, percebes que já subiste. Às costas, mas ao longe, vês os Apeninos, de onde, mesmo em dia sereno e calmo, recebe ventos, não, porém cortantes e intensos, mas amenos, suavizados pela própria distância. **15.** Na maior parte, a vila é voltada para o sul e desde a hora sexta no verão e pouco mais cedo no inverno convida, por assim dizer, o sol a entrar por um pórtico⁶ largo e igualmente longo que tem muitos recintos e até mesmo um átrio⁷ ao modo antigo.

16. Diante do pórtico estende-se um alameda⁸, dividida em muitos nichos separados por buxos. Um pouco abaixo, uma elevação no terreno possui imagens de animais insculpidas no buxo, voltadas umas às outras; na parte plana, há um acanto delicado, que eu diria ser quase transparente. **17.** Circunda o terraço um passeio⁹ inserido entre arbustos compactos, podados em formatos diversos, ao lado dos quais há uma pista¹⁰ oval, que envolve buxos multiformes e árvores pequenas podadas para manter-se

⁶ **pórtico:** *porticus*. “Passagem guarneçada por uma fileira de colunas, pilastras ou pilares, comumente usada para mostrar um pátio margeado por semelhante adorno” (Ulrich et Quenemoen 2014, 495).

⁷ **átrio:** *atrium*. “O espaço central da domus tradicional romana. Em geral, chega-se a ela através de uma passagem estreita, ou fauces” (Ulrich et Quenemoen 2014, 482).

⁸ **alameda:** *xystus*. É “alameda arborizada e florida; passeio coberto usado para exercícios” (Ulrich et Quenemoen 2014, 500).

⁹ **passeio:** *ambulatio*. “Passeio coberto ou descoberto para caminhar, em geral em forma de terraço ligado a uma vila. O termo *ambulacrum* é tem muitas vezes os mesmos sentidos” (Ulrich et Quenemoen 2014, 481).

¹⁰ **pista:** *gestatio*. *The Oxford Latin Dictionary* (Glare 1990, doravante abreviado OLD), s.v. 1 e 2, abona: “local especialmente construído para cavalgar, ser carregado a cavalo, ou numa liteira ou outro veículo”.

baixas. Tudo é cercado por um muro de tijolos, coberto por buxos empilhados que o subtraem à visão. **18.** O prado que se estende a partir dali merece ser contemplado como coisa da natureza não menos do que o que acabo de descrever o merece por causa da arte. Depois dele há campinas e ao longe muitos outros prados e arbustos.

19. À extremidade do pórtico liga-se o triclínio¹¹, que pelas portas de duplas folhas avista o fundo do terraço e grande parte da campina, e pelas janelas contempla, de um lado, a lateral do terraço e parte da casa que se projeta e, de outro, o bosque do hipódromo e as copas das árvores. **20.** Em frente ao pórtico, quase no meio, há, um pouco recuado, um apartamento¹², que cinge um patiozinho sombreado por quatro plátanos. No meio deles, de uma fontezinha de mármore brota água que, com suaves repingos alenta os plátanos circundantes e as plantas ao pé dos plátanos. **21.** No apartamento há um dormitório imune à luz do sol, ao vozerio, ao barulho, e anexa vem uma sala de jantar para meu uso diário e de meus amigos: de um lado ela dá para aquele pateozinho que mencionei e de outro para a mesma ala do pórtico e tudo que o pórtico fazia. **22.** Há também outro dormitório, sombreado pelo plátano verde adjacente e revestido de mármore até a sacada, e não perde para a beleza do mármore a pintura imitando galhos e passarinhos pousados nos galhos. **23.** Neste dormitório há uma fonte, e na fonte, um reservatório¹³, em torno da qual vários túbulos se combinam para produzir um murmúrio, um barulhinho muito bom.

Do canto do pórtico um amplíssimo dormitório da vila fronteira o triclínio, que por umas janelas contempla o terraço e, por outras, o prado, mas só depois de contemplar a piscina, dominada pelas janelas subjacentes, bem agradável aos olhos e aos ouvidos, **24.** pois, caindo do alto, a água torna-se branca de espuma quando acolhida pelo mármore. O dormitório é perfeitamente aquecido no inverno, inundado que é do sol intenso.

25. Ao lado do dormitório está o hipocausto¹⁴, que em dia nublado substitui o calor do sol pelo do vapor instilado. Em seguida, ao vestiário¹⁵

¹¹ **triclínio:** *triclinium*. “Sala de jantar de uma casa, vila ou palácio romano, assim chamada por causa dos três leitos de jantar (*klinai*) colocados junto às paredes do fundo e da lateral da sala” (Ulrich et Quenemoen 2014, 499).

¹² **apartamento:** *diaeta*. OLD, s.v. 2: “Moradia auxiliar, separada do edifício principal ou similar que ela serve; anexo”; ver 7.5.1, aposentos.

¹³ **reservatório:** *crater*.

¹⁴ **hipocausto:** *hypocauston*. Piso elevado que nos prédios dos banhos públicos ou numa residência acomoda os tubos por onde passa o ar quente que vem do aquecedor do caldário (cf. Ulrich et Quenemoen 2014, 489); ver Vitruvius, *Tratado da Arquitetura* 5.10.2.

¹⁵ **vestiário:** *apodyterium*. Lembro que há em português o próprio termo “apoditério”, abonado pelo *Dicionário da Língua Portuguesa* da Editora Porto. Em grego, ἀποδυτήριον é ligado a ἀποδύειν, “despir-se”.

dos banhos, que é largo e aprazível, segue-se o frigidário¹⁶, no qual há uma banheira¹⁷ ampla ao abrigo do sol. Se quiseres nadar com mais espaço ou mais calor há no pátio uma piscina¹⁸ e em seguida um poço no qual é possível refrescar-se de novo se o calor incomodar.

26. Ao frigidário está ligada um banho intermediário¹⁹ inundado generosamente pelo sol, mas o caldário²⁰ o recebe ainda mais pois projeta-se adiante. Dessas três salas de banho, duas apanham sol e a terceira está afastada do sol, mas não da luz. 27. Sobre o vestiário está o esferistério²¹, que pode receber vários tipos de exercício e vários grupos de jogadores. Não longe dos banhos, há uma escadaria que conduz ao criptopórtico²², mas antes leva a três apartamentos. Uma deles sobranceia aquele pateozinho onde estão os quatro plátanos; outra, o Prado; o terceiro, os vinhedos e este permite contemplar várias regiões do céu.

28. Na extremidade do criptopórtico, há um quarto cujo espaço foi recortado do próprio criptopórtico e ele se volta ao hipódromo, aos vinhedos e às montanhas. Anexo, há outro quarto exposto ao sol, especialmente no inverno. Aqui começa o apartamento que liga o hipódromo à casa. Assim é a fachada, assim é o aspecto da fachada da vila. 29. Na lateral, um criptopórtico, usado verão, está situado no alto e já não parece que contempla os vinhedos, mas que os toca. No centro dele um triclínio recebe o sopro muitíssimo salubre dos vales Apeninos. No fundo, por janelas muito amplas ele praticamente deixa entrar os vinhedos assim como pelas portas duplas, mas aqui passando pelo criptopórtico. 30. Da lateral do triclínio, que não tem janelas, parte uma escada meio escondida, que possibilita trazer o que é necessário a um banquete. Na extremidade do pórtico há um quarto, ao qual o próprio criptopórtico, não menos do que as vinhas, oferece uma vista aprazível. Embaixo dele há outro criptopórtico, semelhante a uma passagem subterrânea. No verão, é glacial, por causa do frio que encerra e, satisfeita com o próprio ar, não deseja nem admite brisas. 31. Atrás dos

¹⁶ **frigidário**: *frigidarium*.

¹⁷ **banheira**: *baptisterium*.

¹⁸ **piscina**: *piscina*. Além deste sentido, que é idêntico ao atual, o termo, ligado a piscis, “peixe”, tem outros: “tanque para peixes, amiúde construído no interior de residências urbanas e de vilas como lago para ornamentar um jardim; [...] ou simplesmente tanque dos encanamentos de água” (Ulrich et Quenemoen 2014, 494).

¹⁹ **banho intermediário**: *cella media*. É o tepidário, cuja temperatura era menor do que a do caldário, porém maior do que a do frigidário, para que o banhista se adaptasse aos poucos à água fria.

²⁰ **caldário**: *cella caldaria*, também chamada *caldarium*. É sala dos banhos quentes.

²¹ **esferistério**: quadra destinado ao jogo da pela ou bola.

²² **criptopórtico**: *cryptoporticus*. “Literalmente ‘pórtico oculto’, amiúde é uma passagem abobadada, iluminada por janelas abertas no alto” (Ulrich et Quenemoen 2014, 486).

dois criptopórticos a partir de onde termina o triclínio, começa o pórtico, que até o meio-dia é frio, mas ao cair do dia é quente. Por ele chega-se a dois apartamentos, dos quais os quatro quartos de um deles e os três de outro, conforme o sol caminha, desfrutam ora do sol, ora da sombra.

32. Esta disposição e amenidade de longe é superada pelo hipódromo. Ele abre-se na parte central e de imediato se oferece aos olhos de quem entra. É circundado de plátanos que, revestidos de hera, verdejam no alto com as próprias folhagens e na base com alheias. A hera sobe errante pelo tronco e pelos galhos, e no caminho abraça os plátanos vizinhos. Entre eles estendem-se buxos. Loureiros circundam os buxos exteriores e à sombra dos plátanos acrescentam a própria sombra. **33.** A pista direita do hipódromo é quebrada na extremidade por uma curva semicircular e muda de aparência: ali é abraçada e coberta por ciprestes, mais negra, escurecida por uma sombra mais densa; nos circuitos internos – pois há vários – recebe luz claríssima.

34. Ali chega a produzir rosas e ameniza o frio das sombras por um sol nada ingrato. Terminada aquela curva variada e múltipla, retorna-se à pista reta, mas não só a ela, pois que é repartida em vários caminhos por buxos que se interpõem. **35.** Em certas partes é o gramado, noutras é o próprio buxo, disposto em mil formas, que se interpõe, às vezes na forma de letras que pronunciam, ora o nome do proprietário, ora o do jardineiro; erguem-se diminutos obeliscos, que se alternam com árvores frutíferas ali plantadas, e em meio a esta obra tão característica da cidade inesperadamente surge a imitação do campo, como que para lá importado. O espaço intermediário de um lado e outro é adornado por plátanos menores. **36.** Atrás deles, aqui, ali há acantos luxuriantes e sinuosos e em seguida mais figuras nos buxos e mais nomes. Na extremidade do circuito um banco semicircular feito de mármore branco é coberto por uma videira sustentada por quatro delgados pilares de mármore vindo de Caristo. Do banco, como que previda pelo peso de quem senta ali, água flui por túbulos e, recolhida pela pedra cavada, retida pelo gracioso mármore, é regulada, sem que se veja como, de tal modo, que o enche sem transbordar. **37.** Aperitivos e ceias mais robustas são dispostas na circunferência externa do aparador da fonte, ao passo que as mais leves flutuam para lá e para cá em vasilhas que figuram pequeninos navios e pássaros. Em frente, uma fonte lança e recolhe a água que, expelida para o alto, cai de volta sobre si mesma e por um par de fendas é absorvida para ser outra vez lançada. Defronte o banco semicircular há um quarto que ornamenta o banco não menos do que é por ele ornamentado. **38.** O mármore o faz brilhar e com portas duplas o quarto avança em direção do verdor e acaba nele. Contempla de cima e de baixo outras partes verdes por janelas superiores e inferiores. Ao lado do quarto, oculta-

se um cubículo, que ao mesmo tempo é parte dele já é outro. O quarto tem uma cama e janelas por toda parte e, no entanto, a luz é pouca sob a sombra envolvente, **39.** pois uma basta videira vai escalando até chegar ao topo do telhado. Descansarias deitado ali não diferentemente do que num bosque, só que sem chuva, como no bosque. **40.** Lá também há uma fonte, cuja água brota e se perde. Em vários locais estão dispostos bancos de mármore que, assim como quartos, apazem aos que já se cansaram de caminhar. Pequenas fontes adjazem os bancos; por todo hipódromo rumorejam os canais ali cavados, que obedecem a mão que os controla, irrigando ora as áreas verdes de cá, ora as de lá, ora ambas ao mesmo tempo.

Eu já me teria refreado antes para não parecer muito verboso, se não tivesse me proposto na epístola a percorrer contigo todos os recantos da vila. **41.** E não temi que fosse trabalhoso para ti, que lês, o que não seria para quem visitasse, mormente porque podias descansar um pouco se quisesse e, largando a epístola, podias como que parar com mais frequência. Ademais, concedi ao meu afeto, pois amo o que na maior parte eu mesmo iniciei ou o que, depois de começar, aperfeiçoei. **42.** Em suma – por que, pois, não te revelaria minha decisão ou meu erro? – primeiro considero que o primeiro ofício do escritor é ler o título do que escreve e continuamente indagar-se o que de fato começou a escrever para saber que o que escreve não é desmedido se se prende à matéria, mas é desmedido demais se se desvia dela ou traz à força matéria estranha. **43.** Vê com quantos versos Homero, com quantos Virgílio descreve²³, este, as armas de Eneas, aquele as de Aquiles. Ambos são breves porque fazem o que se propuseram fazer. Vê como Arato²⁴ persegue e reúne até mesmo estrelas pequeníssimas; porém, mantém-se no limite. Isto não é digressão dele, é sua própria matéria.

44. De modo semelhante, “para comparar pequenas às grandes coisas²⁵”, quando tento pôr a vila inteira diante de teus olhos²⁶, se nada estra-

²³ Homero, Virgílio descreve armas: *Homerus, Vergilius arma describat*. Trata-se das écfrazes, descrições do escudo de Aquiles (*Iliada* 18. 468–613) e do escudo de Eneas (*Eneida* 8. 617–718).

²⁴ Arato: Arato de Solos (c. 315–240 a.C.) poeta grego helenístico, autor do epos astronômico *Fenômenos* (Φαινόμενα), em que descreve o comportamento das estrelas.

²⁵ para comparar pequenas às grandes coisas: *parua magnis*. Alusão a verso de Virgílio (*Geórgicas* 4.176): “si parua licet componere magnis”, “se é lícito comparar pequenas coisas às grandes”.

²⁶ pôr diante de teus olhos: *oculis tuis subicere*. São os mesmos termos com que Cícero, Quintiliano e autores dos *Progymnasmata* (exercícios das antigas escolas de retórica) definem a enargia (ἐνάργεια), também chamada evidência (*euidentia*). Restrinjo-me ao autores latinos. Quintiliano, *Instituições Oratórias* 8.3.61: “Ornatum est quod perspicuo ac probabili plus est. Eius primi sunt gradus in eo quod uelis concipiendo et exprimendo; tertius qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum. Itaque ἐνάργειαν, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est euidencia uel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna uirtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni uideantur enuntiare.” (“Ornado é algo além do que é claro e aceitável. O primeiro grau do orna-

nho e impertinente falei, não é a epístola que descreve que é longa, mas sim a vila que é descrita. Porém, se me dilatei nesta digressão, para que eu não seja repreendido com justiça segundo minha própria lei, volto ao ponto em que comecei.

45. Tens as razões por que antepenho minha propriedade tusca às propriedades tusculanas, tiburtinas e prenestinas²⁷, pois, além de tudo que disse, lá o ócio é mais intenso, farto e mais livre de preocupações pela seguinte razão: não há nenhuma necessidade de usar a toga, nenhum vizinho manda me chamar, tudo é calmo e relaxante e isso mesmo, tal como o clima mais saudável, tal como o ar mais leve, incrementa a salubridade da região. 46. Lá é máxima minha disposição de corpo e de ânimo, pois exercito o ânimo nos estudos e o corpo na caça. Meus criados igualmente em nenhum outro lugar experimentam salubridade maior; até agora nenhum dos que levei comigo – com perdão da presunção – lá perdi. Que os deuses para sempre conservem para mim este prazer e para o lugar esta glória! Adeus.

mento é o que se quer conceber; o segundo é exprimir o que se concebeu; o terceiro é tornar isso tudo mais brilhante ou, falando em termos próprios, adornado. Assim, entre os ornamentos devo incluir enargia (que mencionei entre os preceitos da narração), porque “evidência”, ou, como outros dizem, “representação”, é mais do que “clareza”, pois clareza é deixar-se ver, ao passo que evidência é exibir-se a si mesmo de algum modo. É grande virtude aquilo de que falamos nós enunciemos claramente e para que pareça visto.” Quintiliano, *Instituições Oratórias* 9.2.40: “Illa uero, ut ait Cicero, *sub oculos subiectio* tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed ut sit gesta ostenditur, nec uniuersa sed per partis: quem locum proximo libro subiecimus euidenciae.” (“Aquele ‘*pôr diante dos olhos*’, como diz Cícero, costuma ocorrer não quando afirmamos que algo ocorreu, mas quando mostramos como ocorreu, e já não só de modo geral, mas em detalhes: no livro anterior a esta figura chamei ‘evidência’.”) Cícero, *Tratado sobre o Orador* 3.53.202: “Nam et commoratio una in re permultum mouet et inlustris explanatio rerumque, quasi gerantur, *sub aspectum* paene *subiectio*; quae et in exponenda re plurimum ualent et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum; ut eis, qui audient, illud, quod augebimus, quantum efficere oratio poterit, tantum esse uideatur.” “Demorar numa única matéria comove muito assim como explicar com clareza e quase *pôr* os eventos *diante dos olhos* como se estivessem acontecendo; tais procedimentos têm muita força na exposição da matéria, na explicação do que é exposto e na amplificação; assim, aquilo que amplificamos parecerá para quem ouve ter a importância que o discurso puder construir.” Itálicos meus; ver Rodolpho 2012.

²⁷ **propriedades tusculanas, tiburtinas e prenestinas:** *Tusculanus, Tiburtinus Praenestinusque*. Túsculo (atual Frascati), Tíbur (ou Tíbure, atual Tivoli) e Preneste (atual Prenestina), eram cidades do Lácio. Para A. N. Sherwin-White (1985, 329) e Luciano Lenaz (2011, 393), não se deve entender que Plínio possuía propriedades em todos estes lugares, mas que preferia a sua, ainda que menor, àqueles lugares mais afamados, onde Apolinar possuía vilas, segundo Marcial (*Epigramas* 10.30). Plínio, como se lê em 4.6.1, tinha propriedades em três lugares: na Túscia, como esta, na região de Transpado (ao norte do atual rio Pó) e em Laurento, no Lácio.

REFERÊNCIAS

- Guillemin, Anne-Marie, ed. 1955. *Pline le Jeune, Lettres*, tome II. Paris: Les Belles Lettres.
- Glare, P. G. W. 1990. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Lenaz, Luciano. 2011. *Plínio il Giovane, Lettere ai Familiari*, vol I. Introduzione e commento di Luciano Lenaz; traduzione di Luigi Rusca; testo latino a fronte. (1 ed. 1994.)
- Radermacher, L., ed. 1901. *Demetrii Phalerei qui Dicitur de Elocutione Libellus*. Leipzig: Teubner.
- Rodolpho, Melina. 2012. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. São Paulo: Humanitas.
- Sherwin-White, A. N. 1985. *The Letters of Pliny, a Historical and Social Commentary*. Oxford: Clarendon Press. (1 ed. 1966.)
- Ulrich, Roger B.; Quenemoen, Caroline K., ed. 2014. *A Companion to Roman Architecture*. Malden (MA) / Oxford (Chichester): Wiley Blackwell.



Abstract. The epistle 5, 6, one of Pliny's longest, addressed to ex-consul Domitius Appollinaris, there is a description, an ekphrasis, of his villa in Tuscia by which Pliny intends to prove that the land is not unhealthy, but rather salubrious. Before the Portuguese translation with notes, I briefly point out the way Pliny deliberately manages ekphrasis, first as the rhetoric trope of euidentia or enárgeia and then as a poetic trope, i.e., that typical ingredient of hexametric epic poems – whose most notorious examples are the descriptions of Achilles' and Aeneas' shields in the *Iliad* (18. 468–613) and in the *Aeneid* (8. 617–718), both mentioned in the epistle. The transition from rhetoric to poetic level correlates not only to the changing of aim – from the intention of convincing (*mouere*) to the intention of pleasing (*placere*) – but it also correlates the mutation of a persuasive argument into a pleasurable ornament. A final and cumulative result is that Pliny, just for a moment, shows himself as potential epic poet, even if it is in the interregnum of digression, a condition every ekphrasis after all possesses, as he himself states.

Keywords. Ekphrasis; enárgeia; epistolography; Pliny the Younger; Roman villa; epos.

PERFORMANCE DAS HISTÓRIAS: TESTEMUNHOS TARDIOS (LUCIANO DE SAMÓSATA, HERÓDOTO OU AÉCION)

TATIANA RIBEIRO

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo. Proposta de tradução de *Heródoto ou Aécion*, de Luciano de Samósata.

Palavras-chave. Luciano; Heródoto; historiografia; performance; epídeixis.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p196-200

TESTEMUNHOS TARDIOS JÁ FORAM SUPERVALORIZADOS – POR UMA PROXIMIDADE maior com a época de Heródoto, o que mais tarde pareceu sem nenhum sentido – e também menosprezados – por não poderem mesmo acrescentar dados a uma perspectiva histórica que visa à “reconstituição”. Eles são, no entanto, não somente um importante depoimento da recepção a partir de autores que usavam habitualmente a língua de Heródoto e que conheciam ao menos vestígios do que poderiam ter sido suas apresentações, mas também uma abordagem que conta com o cruzamento de dados escritos de que não dispomos mais.

Apesar de não haver nenhum escrito datado do século V que nos sirva de documento acerca de leituras públicas das *Histórias*, a imagem de um Heródoto recitador, quicá cantor, de suas narrativas nos é apresentada por um autor distante alguns séculos do Historiador: Luciano de Samósata, um dos principais representantes da Segunda Sofística (séc. II d.C). Em uma de suas *prolaliaí*¹, Luciano compõe um Heródoto que se faz digno de imitação não só pela beleza de seus discursos e a grandeza de suas *gnômai*, mas sobretudo por sua capacidade estratégica de, em pouco tempo, em um instante bastante específico, ter levado ao conhecimento de todos os gregos

¹ Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010).

² Artigo recebido em 15.out.2016 e aceito para publicação em 28.dez.2016.

³ *Prolaliá* era, nos textos da segunda sofística, uma breve peça de retórica epídica, introdutória às declamações. As *prolaliái* nem sempre mantinham estreita afinidade temática com o tema do discurso a que antecedia, sendo, antes, um exercício retórico, no qual se revelava a habilidade do orador, que deste modo preparava os ouvidos de sua audiência.

o seu vasto escrito. Em *Heródoto ou Aécion*, Heródoto é apresentado como um recitador nos Festivais Olímpicos. Eis minha proposta de tradução para o texto de Luciano.²



1. Quisera fosse possível imitar também as outras características de Heródoto. Não falo de todas as que lhe são próprias (pois isso seria mais do que um desejo), mas de todas elas uma única: a beleza dos discursos ou arranjo desses, ou o que é próprio e natural da Jônia, a grandiosidade de seu pensamento ou ainda todas as miríades de belezas que ele, em um todo, combina, para além da esperança da imitação. Mas o que ele fez com seus escritos e como, em pouco tempo, se tornou muito valoroso para todos os gregos, isso eu, tu e outros poderíamos imitar.

Tendo navegado, de sua casa, na Cária, rumo à Grécia, pensava consigo mesmo como poderia, mais rápido e facilmente, tornar-se insigne e reconhecido, ele e também sua obra. Ler, viajando de um lugar a outro, ora para atenienses, ora para coríntios, argivos ou lacedemônios separadamente, julgava ser trabalhoso e demorado e que o tempo despendido nisso não seria pouco. Certamente não lhe parecia conveniente dividir a ação nem acumular e reunir aos poucos o reconhecimento de acordo com sua distinção, mas planejava, se fosse possível, tomar todos os gregos conjuntamente. Realizam-se então os grandes jogos Olímpicos, e Heródoto, considerando que lhe chegara o momento por que tanto ansiava, observando a panegíria lotada, de todas as partes os mais distintos homens já reunidos, tendo-se aproximado da parte de trás do templo, não como espectador, mas como competidor dos Jogos Olímpicos³, apresentava-se cantando⁴ suas *Histórias* e encantando os presentes, a ponto de seus livros terem recebido o nomes das Musas, sendo eles também nove.

² Apresento aqui uma nova versão da tradução proposta em minha Tese de Doutorado. Cf. Ribeiro 2010.

³ Salta aos olhos, nesse escrito, a afirmativa de que esse Heródoto elege a panegíria dos Jogos Olímpicos como ocasião ideal para a divulgação abrangente de sua obra. O “ler viajando” (τὸ περιηγουμένον ἀναγνώσκων), hipótese que a audiência poderia conceber como bastante plausível dada a própria natureza do trabalho de Heródoto, pesquisador-viajante, é descartado por Luciano, que tem a apresentação do Historiador nos Jogos Olímpicos como um modelo comparativo para sua própria *epídeixis* diante da assembleia macedônica.

⁴ Luciano apresenta aqui um Heródoto que, ao invés de ler (ἀναγνώσκων) suas *Histórias*, as faz conhecer cantando-as (ᾄδων). O Heródoto de Luciano não é um espectador, mas um ἀγωνιστής, que canta para uma audiência plural. Johnson (1994, 238) atenta para a possibilidade de ἀγωνιστής significar não somente um competidor nos jogos, mas sobretudo um “crowd-pleaser”, alguém que agrada multidões.

2. Então todos já o conheciam muito mais do que os próprios vencedores olímpicos. E não há quem não tenha ouvido o nome de Heródoto – uns o tendo ouvido, eles próprios, em Olímpia; outros, tendo tomado conhecimento pelos que vieram do festival. E, se ele simplesmente aparecesse, apontavam com o dedo: “Esse é aquele Heródoto, o que escreveu em jônico acerca dos combates persas, o que celebrou nossas vitórias”. De suas *Histórias* ele tirou tais proveitos, tendo alcançado, em um único encontro, todos os povos e o voto unânime da Grécia, tendo sido aclamado não por um único arauto, por Zeus!, mas em toda cidade, de onde cada um era espectador dos festivais.

3. Tendo compreendido, mais tarde, que esse era um curto caminho para o reconhecimento, Hípias, o sofista dessa cidade, Pródico de Céos, Anaxímenes de Quios, Polo de Agrigento e outros tantos faziam sempre, eles próprios, discursos diante da panegíria, e por esses tornaram-se conhecidos em pouco tempo.

4. E por que te falo daqueles antigos sofistas, historiadores, logógrafos, quando enfim dizem isso de Aécion, o pintor que representou as bodas de Roxana e Alexandre, tendo ele próprio levado a imagem a Olímpia para apresentá-la, de sorte que Proxênides, então juiz dos jogos olímpicos, deleitado com a arte de Aécion, fez dele seu genro?

5. Mas o que de admirável havia em sua pintura, perguntou alguém, para que o juiz dos jogos, por isso, desse a filha em casamento a um não conterrâneo como Aécion? A imagem está na Itália, e eu a vi, de sorte que também poderia lhe falar dela⁵. Há um aposento muito belo e um leito nupcial, e Roxana está sentada, uma preciosa donzela, de olhos ao chão, acanhada diante de Alexandre, que está de pé. Há alguns Cupidos sorrindo; o que está colocado acima, por trás, retira o véu da cabeça e mostra ao noivo Roxana, enquanto outro, mui servilmente, tira-lhe a sandália do pé, como se

⁵ Luciano faz, a partir desse trecho, uma descrição efrástica da pintura de Aécion, que é parte de sua própria demonstração de habilidade, sua *ἐπιδείξις τῆς δυνάμεως*. A éfrase, uma das modalidades do discurso epidítico praticada como exercício de eloquência, é definida por Hermógenes nos *Progymasmata*, como ‘um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez e que põe sob os olhos o que mostra’ (apud Hansen 2006, 103). Esse ‘apresentar a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe’, de acordo com a metáfrase de Hansen, é uma experiência que também faz evocar um caráter do discurso herodotiano. Como já assinalara Burgess (1902, 200), a éfrase é um dos *tópoi* da literatura epidítica que está presente também em Heródoto, na descrição dos animais do Egito, da Babilônia. E essa parece ter sido uma percepção comum entre os antigos, se pensarmos no que diz o Pseudo-Longino em seu tratado *De sublimitate* (26.2): “E Heródoto (diz), mais ou menos, assim: ‘A partir da cidade de Elefantina, navegarás rio acima e, em seguida, chegarás a uma planície lisa; após ter atravessado essa região, de novo pegarás uma outra embarcação e navegarás dois dias; em seguida chegarás a uma grande cidade, cujo nome é Méroe.’ Vês, meu amigo, como ele pega tua alma e a leva através dos lugares, fazendo da audição a visão? Todas as coisas dessa espécie, quando se dirigem às próprias pessoas, conduzem o ouvinte diante dos próprios acontecimentos.” (Tradução de Filomena Hirata)

ela já se deitasse; um outro, este também Cupido, toma o manto de Alexandre, puxa-o para Roxana com toda força, esticando-o. O próprio rei dá uma coroa à jovem, e Hefestion, padrinho e ninfagogo, também se faz presente, com uma tocha de pinho incandescente, apoiando-se em um jovem bem na flor da idade – suponho que é Himeneu (pois o nome não está inscrito). No outro lado da imagem, outros Cupidos brincam com as armas de Alexandre, dois com sua lança, imitando os carregadores quando sobre eles pesa uma viga; outros dois arrastam um terceiro deitado sobre o escudo, o próprio rei eu suponho, segurando as alças do escudo. E ainda um outro, dentro de uma couraça colocada na parte inferior, parece estar de tocaia, a fim de assustá-los, quando, por ele, estiverem a arrastar o escudo.

6. Isso não consiste em simples brincadeira, nem Aécion empregou esforço vão nisso, mas evidencia também o amor de Alexandre pelas coisas de guerra; que, enquanto amava Roxana, não se esquecia das armas. Aliás, esta imagem revela claramente algo que diz respeito às núpcias de verdade, tendo despertado os amores da filha de Proxênides por Aécion. Ele partiu casado, feito decorrente da (imagem) das núpcias de Alexandre, sob a proteção do rei ninfagogo, tendo recebido, como pagamento do casamento representado, um casamento verdadeiro.

7. Então, Heródoto (volto a ele) considerou adequada a panegíria dos jogos olímpicos para mostrar aos gregos um admirável historiador, que relatou as vitórias gregas, conforme ele as narrou⁶. Eu – por Zeus, protetor da amizade!, não penseis que deliro como um coribante nem que comparo minha obra às dele; o homem é especial! – afirmo que se passa comigo algo semelhante com ele. Pois, quando estive na Macedônia pela primeira vez, ponderava comigo mesmo sobre o que me haveria de ser proveitoso nessa circunstância. Era esse o desejo: ser conhecido por todos vós e também mostrar minha obra ao maior número possível de macedônios. Mas estar em cada cidade, visitando-as pessoalmente nessa época do ano, não parecia fácil; se eu atentasse para esse vosso encontro, e então, vindo para o meio de vós, mostrasse meu discurso, como deve ser, assim minhas preces se cumpririam.

⁶ Como sublinha François Hartog (1999, 285), junta-se à tradição de um Heródoto meio sofista, meio rapsodo, ao mesmo tempo declamador e expositor, um provérbio que diz: “à sombra de Heródoto: sobre os que não concluíram o que propuseram”. Esse provérbio, que integra o *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, diz que Heródoto, “logógrafo”, adiava sua apresentação das Histórias nos jogos Olímpicos, pois esperava o instante em que houvesse uma sombra no santuário de Zeus. Como o santuário ficava em pleno sol, passado o tempo, “a panegíria então se desfaz, sem que ele mesmo percebesse que não apresentou suas *Histórias*” (ἔλαθεν οὖν αὐτὸν διαλυθεῖσα ἡ πανηγυρίς οὐκ ἐπιδείξαμενον τὰς ἱστορίας).

8. Então agora já estais reunidos, a nata de cada uma das cidades, a própria liderança de todos os macedônios, e a cidade que é a melhor me acolhe, não como Pisa, por Zeus!, com seu espaço apertado, e tendas, choupanas, e seu calor sufocante. No entanto, o público desta panegíria não é a turba ignara, que adora contemplar o espetáculo dos atletas, a maioria colocando Heródoto em segundo plano, mas as figuras mais insígnies entre rétores e historiadores, bem como entre sofistas – o que já não é pouco, e o meu [discurso] não parece muito mais inferior ao dos jogos Olímpicos. Mas se vós me comparardes a Polidamante, a Glauco ou a Milon, parecer-vos-ei por completo um homem arrogante. Mas se olhardes tão somente para mim, desarmados⁷, desviando a lembrança daqueles, prontamente vos pareceria pouco merecedor da chibata! Assim, nesse estádio tão amplo, certamente isso já me é suficiente.

REFERÊNCIAS

- Berkowitz, Luci et al., ed. 2000. "Canon of Greek Authors and Works." In *Thesaurus Linguae Graecae (TLG-E)*. Irvine: University of Carolina.
- Burgess, Theodore C. 1902. *Epideictic Literature*. Chicago: University Chicago Press.
- Hansen, João Adolfo. 2006. "Categorias epidíticas da ekphrasis." *Revista USP* 71: 85–105.
- Hartog, François. 1999 [1980]. *O espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.
- Johnson, William A. 1994. "Oral Performance and the Composition of Herodotus' Histories." *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35(3): 229–54.
- Longino. 1996. *Do sublime*. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes.
- Lucian. 1999. *How to write history. The Dipsads. saturnalia. Herodotus or Aëtion. Zeuxis or Antiochus. A slip of the tongue in greeting. Apology for the salaried posts in great houses*. With an English Translation by K. Kilburn. Cambridge, MA – London: Harvard University Press (Loeb Classical Library, vol. 6).
- Ribeiro, Tatiana. 2010. *A apódexis herodotiana: um modo de dizer o passado*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Abstract. A translation proposal of Lucian of Samosata's *Herodotus or Aëtion*.

Keywords. Lucian; Herodotus; historiography; performance; epideixis.

⁷ Literalmente, "desnudados".

RESENHA

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio. 2015.
Teorías de Galeno sobre el semen femenino.
Universidad Autónoma de Mexico.

RODOLFO JOSÉ ROCHA RACHID*

Universidade de São Paulo

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v19i1p201-206

AUTOR DE EXTENSA E RECONHECIDA OBRA NA ÁREA DOS ESTUDOS CLÁSSICOS, especialmente no âmbito da tragédia grega, Juan Antonio López Férez vem examinando nos últimos anos a profícua produção textual de Galeno, médico de Pérgamo do século II da Antiguidade tardia, ressaltando seus nexos com a tradição científica, literária e retórica gregas. No presente trabalho, López Férez circunscreve sua análise em torno do desenvolvimento dos estudos sobre a anatomia humana, demarcando-a em dois momentos, de modo que no primeiro López Férez revisa como no período arcaico relativo ao século VI a. C. pensadores gregos, dentre os quais se destacam filósofos, médicos, teóricos da natureza, pensaram o interior do corpo humano mediante a simples analogia com características visíveis atestadas na fisiologia dos animais, ao passo que no segundo o autor examina o interesse de Galeno pela anatomia e fisiologia do corpo animal com êxitos notáveis, à medida que o médico pergamense pensa e escreve sobre as partes internas do ser humano, território em que se via constrangido pelo peso da autoridade de escritores canônicos, como Platão, Hipócrates, Aristóteles, Fílon, Alexandre de Afrodísia. Somente na Alexandria dos Ptolomeus, propriamente a partir do século III a. C., se afere a prática da anatomia, uma vez que médicos pioneiros realizaram provas anatômicas, utilizando cadáveres e, frequentemente, pessoas condenadas à morte. No decurso de séculos, os estudiosos da medicina explicariam as características visíveis mediante as prováveis analogias com as realidades manifestas do corpo animal.

* Doutor em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2008).

Aristóteles constitui o principal testemunho doxográfico dos filósofos pré-platônicos no que concerne à geração do embrião e a sua posterior diferenciação em gêneros. Em *Sobre a geração dos animais* o Estagirita parte de um dado empírico, já que nos animais mais perfeitos o masculino e o feminino estão separados de acordo com as suas potências (*dunámeis*), enquanto para Anaxágoras e outros fisiólogos pré-platônicos a diferença entre os gêneros existe de imediato nos espermatozoides, de modo que o sêmen (*tò spérma*) procede do macho (*ek toû árrenos*) e, por sua vez, a fêmea, potência passiva, oferece o lugar, recipiendária da potência ativa. Para Empédocles, a diferença se realiza no útero, haja vista que os espermatozoides introduzidos em uma matriz quente produzem o elemento masculino e aqueles introduzidos em uma matriz fria produzem o elemento feminino. Os investigadores do século xx denominam, por um lado, teoria da pré-formação a tese defendida por Anaxágoras e até mesmo por Platão e, por outro, teoria panespermática ou pangenética aquela postulada por Demócrito, a qual se impôs no *Corpus Hippocraticum*.

No segundo capítulo, López Férez elucida a origem do sêmen, considerando os sérios problemas filológicos, uma vez que boa parte dos testemunhos indiretos sobre os autores pré-socráticos provêm de escritores bastante tardios. Escrutinando as fontes, o autor expõe que de acordo com uma corrente de pensamento persa chamada teoria encefalogenética o sêmen se origina do cérebro, atestada em um fragmento transmitido por Diógenes Laércio, asseverando que, conforme Pitágoras, o sêmen é uma gota de cérebro, contendo em si vapor quente. Alcmeon de Crotona, a partir do testemunho de Aécio, define que o sêmen é uma parte do cérebro (*enképhalou méros*). A escola médica de Crotona, situada na Magna Grécia, construiu todo um sistema no qual o sêmen devém do cérebro e da medula espinhal e cujas especulações podem ser amplamente aferidas por médicos hipocráticos em tratados como *Sobre os ares, águas e lugares* e *Sobre a geração*, refletindo ao longo do século iv a. C. em autores como Platão e Diócles de Caristo. Entre os hipocráticos predomina, todavia, como López Férez salienta a teoria panespermática ou pangenética, defendida pelos atomistas, especialmente por Demócrito, para quem o sêmen provém dos ossos, carne e nervos. No tratado hipocrático *Sobre a geração* a panespermia está associada à teoria dos humores, relacionados ao elemento sanguíneo, biliático, aquoso e fleumático. Além das duas anteriores, a teoria da pré-formação e a panespermática, a teoria hematogenética afirma que o sêmen decorre do sangue mediante um processo de coação, verificando-se em Diógenes de Apolônia e, de modo sistemático, em Aristóteles no seu tratado *Sobre a geração dos animais*. Segundo López Férez, o Estagirita, partindo de um dado empírico, a saber, que os animais grandes têm poucos filhos, estipula que o sêmen é um

resíduo útil proveniente da nutrição, participando da alma nutritiva, pertencente às plantas e aos animais, e da alma sensitiva, pertencente apenas aos animais. Herófilo de Calcedônia, médico alexandrino dos séculos IV–III a. C., baseando-se em razões anatômicas, aceitou os postulados aristotélicos sobre a origem sanguínea do sêmen, conforme anuído no fragmento intitulado *De Semine*, associando-se à explicação hematogénica.

No terceiro capítulo se circunscreve a questão se há o sêmen feminino a partir da doxografia tardia relativa aos autores pré-socráticos como Alcmeón, Parmênides, Demócrito e Hípon. Determinadas passagens do corpo hipocrático examinam a ejaculação feminina, sendo que poucos manifestam com evidência a possível existência do sêmen feminino. No *De Natura Puerilis* de Hipócrates se afere que o sêmen da fêmea é mais débil e úmido que o do macho, referindo-se ao sêmen como *gonê* e não como *spërma*, tal como comumente se lê, de sorte que prevalece na gênese do infante a quantidade, pois se o sêmen fluido é mais abundante que o forte, este é vencido, transformando-se em feminino, tendo se mesclado com o débil, ao passo que se o sêmen forte resulta mais abundante que o débil, este é, por sua vez, derrotado, convertendo-se em masculino. Tanto Diócles de Caristo, médico relevante do século IV a. C., quanto Herófilo, médico alexandrino, postulavam também, adverso ao Estagirita, a existência do sêmen feminino.

López Férez evidencia, no quarto capítulo dedicado exclusivamente a Galeno, que o médico de Pérgamo tratou dos testículos femininos em inúmeros escritos de sua vasta produção textual, cuja palavra grega *órcheis* pode ser aferida em autores diversos como Heródoto, Sófocles e Aristófanes. No *De Semine* se verifica que os testículos femininos situam-se no útero, recebendo uma espiral de vaso (*aggeíon hélíka*) semelhante à dos machos, enquanto no *De uteri dissectione* se observam que os mesmos testículos, menores em relação aos dos machos, se localizam nos lados dos úteros, cujos condutos espermáticos são também pequenos. No *De Semine* Galeno alude que, quando se cortam os testículos masculinos sem roçar o epidídimo, parte do conduto espermático situado na borda posterior de cada testículo, o mesmo conduto seminal não é afetado, porém o animal perde toda a capacidade de produzir sêmen e, ademais, seu valor e a sua masculinidade. Galeno inquire também sobre a natureza do sêmen, tanto o masculino quanto o feminino, ao mesmo tempo em que expõe suas ideias, remetendo-as às opiniões de médicos e filósofos, de seus predecessores assim como de seus coetâneos.

Em seus tratados Galeno realiza a invectiva contra os pré-socráticos, notadamente Empédocles que concebia o sêmen formado de partículas elementares procedentes de todas as partes do corpo, unidas em virtude de princípios ativos chamados amor e discórdia (*éros* e *neîkos*), referindo-se, sobretudo, às teorias do *corpus* hipocrático e aos postulados filosóficos, preci-

puamente aqueles defendidos por Platão e Aristóteles. López Férez procede à descrição do tratado *De Semine*, distribuído em dois livros, concentrando-se no livro pertinente ao sêmen feminino, na medida em que o médico de Pérgamo se detém na anatomia e fisiologia dos órgãos da geração do feto, descrevendo como se produz o sêmen, abordando a função respectiva do sêmen masculino e feminino, assim como do sangue menstrual para a formação do feto, examinando as etapas sucessivas de seu desenvolvimento, ocupando-se das causas determinantes da classe, sexo e traços individuais. No livro segundo Galeno refuta Ateneo, Herófilo e Aristóteles, para quem não há sêmen feminino. Adverso ao Estagirita, o médico pergamense defende que a semelhança entre a mãe e seus filhos se deve notoriamente à superveniência do sêmen materno nestes. Para Galeno, o sêmen feminino possui três usos correlatos à produção do desejo sexual, à geração da membrana alantoide e à preparação do alimento para o sêmen masculino. Uma vez que a mulher produz sangue para alimentar o feto, seu temperamento resulta frio e úmido e seu sêmen imperfeito e ingênito, necessitando do calor próprio do sêmen masculino. Galeno examina as semelhanças das partes do ser engendrado com as partes de seus progenitores, insistindo na diferenciação entre o masculino e o feminino mediante a disposição do feto no útero materno, de sorte que o feto situado no lado direito, por ser mais quente que o esquerdo, será masculino, enquanto o situado no lado esquerdo, por ser mais frio, será feminino.

Juan Antonio López Férez evidencia a relevância concedida por Galeno à história das ideias filosóficas e médicas, elencando os autores e textos nos quais se apóia como o *corpus* hipocrático, Platão, Aristóteles e Marino, conspícuo médico que ensinou em Alexandria no início do século II d.C., assim como os autores que refuta como Empédocles, o próprio Estagirita, Herófilo, Estratão de Lámpsaco, sucessor de Teofrasto na escola peripatética, e Ateneo. No *De Semine*, Galeno concentra sua invectiva, especialmente no livro segundo, ao postulado aristotélico e de outros autores sobre a inexistência do sêmen feminino, expondo os dados empíricos relativos à anatomia de certos animais, defendendo a ideia, a partir do *corpus* hipocrático, de que o sêmen destes progenitores permanece no útero materno, compacto, aumentando o tamanho quando recebe o calor do sêmen masculino. O médico pergamense, manifestando seu opróbrio àqueles que rejeitam a existência do sêmen feminino, recorre a silogismos hipotéticos e categóricos a fim de demonstrar a tese contrária mediante demonstrações científicas (*apodéxeis epistemonikài*), colhidas da lógica aristotélica, especialmente dos *Analíticos Posteriores*. Galeno sustenta que todo animal é gerado a partir de matéria e poder (*ex hýles kai dynámeos*); o sêmen e o sangue menstrual participam de ambos os princípios, porém o sêmen possui um poder mais

ativo enquanto o sangue menstrual detém o princípio material. A reprodução procede do intercurso sexual, à medida que, de acordo com Galeno, o sêmen feminino é mais úmido e frio, ao passo que o sêmen masculino é mais quente e seco, porquanto se neste não é possível haver resíduo sanguíneo, uma vez que há o processo de ressecamento devido aos poderes supervenientes, naquele falta algo para a perfeita elaboração do sêmen, fazendo-se necessários a frialdade e a umidade do sêmen feminino e o calor e a secura do masculino para enfim modelar o rebento. No *De Semine*, o pergamense avalia a semelhança entre os gêneros, justificando-a em razão da mescla (*krâsis*), cujo substantivo presente em Safo e Ésquilo, entre outros, adquiriu singular relevância na formulação da teoria dos quatro humores (bílis, bílis negra, fleugma e sangue), atestada de forma incipiente entre os hipocráticos, de sorte que da predominância de um deles sobre os outros sobrevêm quatro classes de constituição, correlatas à biliosa, melancólica, fleumática e sanguínea.

No *De usu partium*, *Sobre a utilidade das partes*, tratado relevante para o *corpus* galênico, especialmente no décimo quarto livro, o médico pergamense analisa os órgãos da geração, extraindo considerações importantes relativos ao processo de fecundação do ser, empregando um vocabulário extensamente consolidado no pensamento filosófico ático. Reiteradamente, Galeno demonstra que tanto o sêmen masculino quanto o feminino possuem o princípio do movimento (*kinéseqs archén*), termo aferido em Platão e Aristóteles, possibilitando-os se mesclarem a fim de formar o embrião. No tratado *De locis affectis*, *Sobre os lugares afetados*, Galeno analisa a afecção denominada apneia (*âpnoia*), propondo-se examinar suas causas correlatas à retenção do sêmen devido à privação do intercurso sexual. Tal fenômeno se observa em viúvas, pois retendo o sêmen e as menstruações, produzir-se-iam as disposições chamadas uterinas (*tâs hysterikâs onomazoménas hysterikós*), cujo substantivo *hysterikós* se relaciona propriamente ao útero, porquanto os termos *hystéra* ou *métrá* são vertidos em latim como *uterus*. Os primeiros a empregar o adjetivo *hysterikós* são os tratados hipocráticos e Aristóteles, de modo que na literatura ulterior é um término utilizado por numerosos médicos. Galeno o emprega trinta e quatro vezes, aplicando-o a distintas afecções relativas à mulher, como apnéias, sufocos, espasmos e outros males. Adverso a Aristóteles, que concebia a mulher como potência passiva (*pathetiké dynamís*) ante o homem, visto como potência ativa (*poietiké dynamís*), reiterando o liame professado pelo Estagirita entre embriologia e política, Galeno entende a mulher e a relevância do sêmen feminino como complementares à atuação do homem e do sêmen masculino no processo de gêneses, não concedendo à mulher apenas um papel subordinado na atividade demiúrgica.

No quinto e último capítulo relativo a algumas indicações sobre a teoria do sêmen feminino depois de Galeno, López Férez reitera a firme oposição estabelecida entre a consideração aristotélica, correlata à inexistência do sêmen feminino, e galênica, referente à afirmação de sua existência, de modo que essa polêmica permaneceu viva ao longo dos séculos. No mundo grego se verificam vestígios do pensamento galênico em autores como Oribasio, Nemésio de Émesa, Aecio de Amida e Pablo de Egina. Na literatura árabe medieval, Avicena criticou o Estagirita, defendendo a existência do sêmen feminino, subordinando-o, todavia, ao masculino. Averroés se dedicou ao postulado do sêmen feminino ingênito enquanto Maimônides deixou em aberto sua possível existência. Não obstante, desde o século XII se produziu uma revivescência do pensamento aristotélico, destacando em primeiro lugar Alberto Magno, que refletiu sobre importantes questões médicas, especialmente no que tange ao sêmen feminino, propugnando que embora a mulher não produza sêmen, há um sêmen feminino não interveniente na geração do novo ser. Em um tratado de fins do século XIII e início do XIV, *De secretis mulierum*, provavelmente escrito por um discípulo de Alberto Magno, obra bastante difundida na Europa da época, se menciona reiteradamente o sêmen feminino, mas com certa ambiguidade terminológica, confundindo-se com a própria menstruação. Durante o Renascimento há a superveniência dos postulados galênicos sobre o sêmen feminino nos séculos XVI ao XVIII em escritores médicos e, sobretudo, religiosos. Um estudo recente examina como se refletem as teorias de Galeno sobre o sêmen feminino em vários autores ingleses do século XVII, de modo especial em Helkiah Crooke, *Microcosmographia: a description of the body of man*. No entanto, a teoria do sêmen feminino, estabelecida a partir de Galeno, foi definitivamente superada, conforme López Férez, nos primeiros anos do século XIX, quando se firmaram as bases científicas da embriologia.

Mediante a análise do postulado da possível existência do sêmen feminino, propugnada no *corpus* galênico, e de sua oposição à tese aristotélica de sua inexistência López Férez deslinda um amplexo de termos e noções que evidenciam um firme nexos entre as tradições médica, filosófica e retórica, elaborando um trabalho que ilumina o vasto repertório literário e científico do médico pergamense e de sua contribuição para o discurso científico e metafísico da Roma Imperial.

*

SUMÁRIO / CONTENTS

| | |
|--|-----|
| ELEONORA VITALE | |
| La chiesa di S. Sofia di Costantinopoli nella descrizione di Procopio di Cesarea | 3 |
| FÁBIO FAVERSANI | |
| <i>Ékphrasis</i> e as fronteiras da descrição em Tácito | 43 |
| ANGÉLICA CHIAPPETTA | |
| Algumas notas sobre imagem e palavra na Arte da Memória | 54 |
| YGOR K. BELCHIOR | |
| “Para que deleite a visão e os olhos” (Tácito, <i>Diálogo dos Oradores</i> 22): <i>ékphrasis</i> ou descrição na historiografia taciteana | 69 |
| LYA SERIGNOLLI | |
| Uma pintura do deus Amor: poética e retórica em Propércio 2.12 . . . | 82 |
| MELINA RODOLPHO | |
| Panteia: uma imagem verbal | 110 |
| JASMIM DRIGO | |
| Origem e evolução da imagem de Caronte na Grécia Antiga: análise de iconografia | 123 |
| EDUARDO SINKEVISQUE | |
| Três imagens de Luciano de Samósata no século XVIII português . . | 132 |
| ERIKA MAYARA PASQUAL | |
| A <i>ékphrasis</i> das armas de Aquiles na obra <i>Pós-homérica</i> de Quinto de Esmirna | 152 |
| ERIKA WERNER | |
| Imagens tecidas em verso: a representação do mito de Ariadne no <i>carmen</i> LXIV de Catulo | 162 |
| JOÃO ANGELO OLIVA NETO | |
| Écfrase da Vila de Plínio na Túscia | 181 |
| TATIANA RIBEIRO | |
| <i>Performance</i> das <i>Histórias</i> : testemunhos tardios | 196 |
| RODOLFO JOSÉ ROCHA RACHID | |
| Resenha de J. A. López Férez, 2015, <i>Teorías de Galeno sobre el semen femenino</i> | 201 |