

Estudos clássicos e filológicos

Línguas, Literaturas
e Gramáticas Antigas

Adílio Junior de Souza
Cícero Êmerson do Nascimento Cardoso
Organizadores



Estudos clássicos e filológicos

**Línguas, Literaturas
e Gramáticas Antigas**

Adílio Junior de Souza
Cícero Émerson do Nascimento Cardoso
(Organizadores)

Estudos clássicos e filológicos

Línguas, Literaturas
e Gramáticas Antigas

Araraquara
Letraria
2023

Ficha catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Estudos clássicos e filológicos [livro eletrônico] : línguas, literaturas e gramáticas antigas / organização Adílio Junior de Souza, Cícero Émerson do Nascimento Cardoso. - Araraquara, SP: Letraria, 2023.

PDF.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5434-044-1

1. Filologia 2. Linguagem e línguas - Origem 3. Línguas - Estudo e ensino 4. Literatura clássica I. Souza, Adílio Junior de. II. Cardoso, Cícero Émerson do Nascimento.

23-167064

CDD-400

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura clássica : Filologia : Estudos 400
Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

*Aos nossos alunos e alunas,
motivos de nossa atividade intelectual.
Esperamos que esta obra lhes seja a
semente para muitos frutos vindouros.*

Conselho editorial

Maria Ester Cacchi (UNESP)

Maria Lidiane de Sousa Pereira (URCA/MV)

Michelle Paiva Marinho (UFRJ)

Patrícia Batista (UESPI)

Sheyla Maria Lima Oliveira (UFPB)

SUMÁRIO

Prefácio Soraya Paiva Chain	9
Apresentação Adílio Junior de Souza e Cícero Émerson do Nascimento Cardoso	12
Epitome Operum Ørbergii: um panorama geral sobre a série didática <i>Lingua Latina Per Se Illustrata</i> Marcelo Henrique Barbosa de Oliveira	16
Procedimentos filológicos e exemplo de Crítica Textual aplicados ao <i>Corpus Hermeticum</i> David Pessoa de Lira	35
Resíduo amoroso e cristalização de <i>A Arte de Amar</i> em <i>A Escrava Isaura</i> : diálogos entre teoria da residualidade e teoria da recepção Lidiane Barreto Costa Neves	54
Diana em <i>Metamorfoses</i> : o que virgindade e caça têm a ver com estupro? Amanda Lisbôa Marinho da Silva e Ana Thereza Basilio Vieira	74
Elementos descritivos no Livro I do <i>De Raptu Proserpinae</i> , de Claudiano Robson Rodrigues Claudino	94
Dido encenada: da ópera ao <i>podcast</i> Isadora Lima Ramalho	115
O pior dos aqueus: Tersites em <i>Omero, Iliade</i> , de Alessandro Baricco, e a visão sobre a guerra Gelbart Souza Silva	129
A posição dos sintagmas nominais, que funcionam como adjuntos adverbiais, nas orações latinas Soraya Paiva Chain e Victor de Lima Serudo	153
O estudo do sintagma preposicional: diferenças e semelhanças de composição e função entre orações latinas e portuguesas Francisco de Assis Costa de Lima e Victor de Lima Serudo	167

O acusativo como complemento circunstancial	180
Weberson Fernandes Grizoste e Ana Paula de Sousa Abecassis	
Etimologia, analogia, anomalia, natureza, uso: o discurso metalinguístico antigo de Varrão	192
Cícero Barboza Nunes	
Sobre os organizadores	204
Sobre os autores e as autoras	206

Prefácio

É muito gratificante ver nascer mais uma coletânea de Estudos Clássicos e Filológicos – a quarta – organizada pelo professor Adílio Junior de Souza, agora em parceria com o professor Cícero Émerson do Nascimento Cardoso.

Esta coletânea reúne trabalhos com estudos sobre língua/linguística, sobre gramática e sobre literatura/cultura antigas, com o propósito de proporcionar uma bela e vasta viagem pela antiguidade clássica/tardia.

A viagem tem início com Marcelo Henrique Barbosa de Oliveira, que nos apresenta “um panorama geral sobre a série didática *Lingua Latina Per Se Illustrata*” (LLPSI), falando-nos: acerca da vida e da obra do autor, Hans Henning Ørberg; sobre o uso atual da obra LLPSI no mundo; e como usou a LLPSI na Universidade Federal do Amazonas, durante as aulas da disciplina Língua Latina II, no segundo semestre de 2019.

David Pessoa de Lira, ao leme, fala-nos que a análise crítica textual deve compreender os percursos ideológicos, traditivos e motivacionais, que dão origem ao texto. Nesse caminho, ele nos apresenta “Procedimentos filológicos e exemplo de Crítica Textual aplicados ao Corpus Hermeticum”.

De posse do leme, Lidiane Barreto Costa Neves nos leva ao século XIX, com a obra *A escrava Isaura* e, em seguida, ao ano 43 a.C/17 d.C, com a obra *A arte de amar*. Nesse trajeto, a autora nos fala de “Resíduo amoroso e cristalização de *A Arte de amar* em *A escrava Isaura*: diálogos entre teoria da residualidade e teoria da recepção”, revelando-nos que o comportamento amoroso das personagens daquela obra remete aos ensinamentos apresentados pelo autor desta.

No comando da viagem, Amanda Lisbôa Marinho da Silva e Ana Thereza Basilio Vieira nos apresentam a pergunta “Diana em *Metamorfoses*: o que virgindade e caça têm a ver com estupro?”, para nos falar sobre a representação do feminino na literatura latina, através da deusa Diana. Amanda e Ana, dentre outros aspectos, observam Diana em as *Metamorfoses*, de Ovídio, e falam sobre os atributos da deusa (a virgindade e a caça), para apontar o estupro como a principal ferramenta de diferenciação entre Diana e suas ninfas, uma vez que ele tem relação direta com a virgindade e a caça.

Com o leme em mãos, Robson Rodrigues Claudino nos fala sobre “Elementos descritivos no Livro I do *De Raptu Proserpinae*, de Claudiano”. Nesse roteiro, o autor aborda a literatura antiga tardia; fala sobre a vida do poeta Cláudio Claudiano; apresenta a obra épica mitológica *De Raptu Proserpinae*; e informa que o livro I da obra *De Raptu Proserpinae* é um poema

colorido, com tons justapostos e dotado de vivacidade narrativa, graças às figuras retóricas écfrase e símile, principais mecanismos descritivos existentes no poema.

Isadora Lima Ramalho pega o leme para nos guiar por uma das histórias de amor mais trágicas/injustiçadas da literatura latina: o amor de Dido e Enéias, presente no canto IV da obra *Eneida*, de Virgílio. Em “Dido encenada: da ópera ao *podcast*”, a autora apresenta uma análise de duas obras que retratam essa história de amor: *Dido and Aeneas* (1689), de Henry Purcell, e *A Eneida é uma fanfic* (2021), de Isadora Ramalho.

Continuando a viagem à antiguidade clássica/tardia, Gelbart Souza Silva nos mostra, em “O pior dos aqueus: Tersites em *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco, e a visão sobre a guerra”, uma análise que faz sobre Tersites (na obra de Baricco), uma personagem da *Ilíada* considerada “o pior dos aqueus” e nos faz refletir sobre contrapontos entre Aquiles (herói – corajoso, belo e forte) e Tersites (anti-herói – covarde, desprovido de beleza/disforme e fraco). Além das características anti-heroicas (para a épica), o autor também observa que Baricco apresenta Tersites como antibelicista (dentro da *Ilíada*) para demonstrar uma antítese: enquanto o herói/belo/corajoso vê beleza na guerra, o anti-herói/feio/covarde vê beleza na paz.

Os quatro próximos trajetos dessa viagem foram traçados no Projeto de Pesquisa “A disposição dos adjuntos adverbiais nas orações latinas”, agregado ao Grupo de Pesquisa GELLAMA – Grupo de Estudos de Língua Latina de Manaus –, certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Participam tanto do Projeto de Pesquisa quanto do Grupo de Pesquisa, institucionalizados na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), pesquisadores da UFAM, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), do Centro de Estudos Superiores de Parintins (CESP-UEA), do Instituto Federal do Sertão de Pernambuco (IFSERTÃOPE) e da Universidade Regional do Cariri (URCA).

Pegam o leme agora Soraya Paiva Chain e Victor de Lima Serudo e nos levam a localizar “A posição dos sintagmas nominais, que funcionam como adjuntos adverbiais, nas orações latinas”. Em seu percurso, Soraya e Victor observam que o sintagma nominal com função de adjunto adverbial é apresentado sempre ao lado (antes ou depois) ou em meio ao termo que ele modifica. Isso acontece, pensam, por conta de os adjuntos adverbiais não estabelecerem relação de concordância com o termo que modificam, então eles precisam ser apresentados nessas posições.

Ainda ao leme, Victor de Lima Serudo segue em um novo curso, agora em companhia de Francisco de Assis Costa de Lima. Eles nos mostram “O estudo do sintagma preposicional: diferenças e semelhanças de composição e função entre orações latinas e portuguesas”. Nessa rota, os autores apresentam: o percurso da gramática na antiguidade clássica, passando

por Dionísio o Trácio, por Apolônio Díscolo, por Donato e por Prisciano; aspectos da teoria estruturalista; estudo sobre o sintagma preposicional; as preposições latinas; e analisam sintagmas preposicionais em orações latinas e em orações portuguesas, para observarem as diferenças e as semelhanças tanto em suas composições quanto nas funções que desempenham.

Weberson Fernandes Grizoste e Ana Paula de Sousa Abecassis assumem o leme e nos encaminham para um estudo que mostra “O acusativo como complemento circunstancial”. Ana e Weberson nos levam a um passeio pelas funções sintáticas que o caso acusativo pode exercer, para, em seguida, concentrarem-se na função de complemento circunstancial. Conseqüentemente, falam-nos sobre acusativo de direção, sobre acusativo de extensão, sobre acusativo de duração, e sobre outras formas acusativas.

O último condutor dessa viagem, Cícero Barboza Nunes, guia-nos pela “Etimologia, Analogia, Anomalia, Natureza, Uso: o discurso metalinguístico antigo de Varrão”, com o propósito de nos mostrar uma análise e reflexões sobre as abordagens discursivas que permeiam a obra *De língua latina*, de Varrão. No caminho, apresenta-nos fatos sobre a vida e a obra de Varrão para, em seguida, iniciar suas reflexões, com as quais nos mostra que Varrão via na etimologia um mecanismo para recuperar o significado e a origem das palavras e que a analogia desempenha um relevante papel que não deve ser descartado no estudo da morfologia.

Ao final dessa viagem, não tem como não lembrar de Ulisses, herói humano do poema épico *A Odisseia*, de Homero, que chegou a Ítaca depois de uma jornada que durou vinte anos. Há quem diga que ele empreendeu muitas outras viagens. Pensando nisso, vamos aguardar as próximas viagens organizadas por Adílio Souza e Émerson Cardoso.

Professora Dra. Soraya Paiva Chain

Universidade Federal do Amazonas

Manaus, dia 22 de junho de 2023

Apresentação

O presente livro dispõe de uma diversidade de enfoques no âmbito dos *Estudos Clássicos* e dos *Estudos Filológicos*, cujas diretrizes foram estabelecidas por Souza (2021, 2022a, 2022b). A obra merece atenção em vários aspectos, sobretudo por trazer visões instigantes de autores e de autoras cujas contribuições estão centradas em experiências de leituras teórico-críticas significativas para as duas áreas de estudos privilegiadas nessa coletânea. As reflexões apresentadas aqui constituem, como podemos constatar, um amplo painel de leituras críticas e de perscrutações científicas. Cada capítulo desse livro pode representar amplo material de pesquisa para quem tem interesse em proposições de debate no campo da linguagem.

A obra¹ se constitui como resultado inicial do estágio de pós-doutoramento realizado pelo prof. Dr. Adílio Junior de Souza, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM) e conta com a supervisão da profa. Dra. Soraya Paiva Chain, com o projeto de pesquisa **Rudimentos de Literatura Latina: uma introdução aos Estudos Clássicos**, atualmente em desenvolvimento na referida instituição de ensino superior. Ressalta-se, ainda, a colaboração do prof. Dr. Cícero Émerson do Nascimento Cardoso, na organização da coletânea.

No capítulo que abre esta coletânea, intitulado *Epitome Operum Ørbergii: um panorama geral sobre a série didática Lingua Latina Per Se Illustrata*, em que Marcelo Henrique Barbosa de Oliveira discorre sobre a abordagem do método direto, utilizado por Hans Ørberg, na produção da coleção *Lingua Latina per se illustrata*. O estudo faz uma investigação sobre como instituições brasileiras e estrangeiras empregam essa coleção em diferentes níveis do ensino de latim. Além disso, o texto apresenta a experiência do autor que utilizou essa série didática em contexto de aulas, em 2019, na Universidade Federal do Amazonas.

Depois, em *Procedimentos filológicos e exemplo de Crítica Textual aplicados ao Corpus Hermeticum*, David Pessoa de Lira mostra um exemplo de procedimento metodológico filológico para elucidar acerca das variantes a favor da inclusão ou da omissão da palavra κηρύξαι no texto *Corpus Hermeticum*, proposto pelos editores Arthur Darby Nock e André-Jean Festugière, a fim de compreender as razões que lhes conduziram à inclusão de κηρύξαι no texto. Para o autor, é preciso esclarecer os dados no aparato dos editores, verificando a atestação de *lectiones* dos manuscritos, bem como se deve avaliar a qualidade, a quantidade e a idade dos manuscritos que atestam (ou não) as *lectiones* de κηρύξαι. A partir daí, pode-se definir, por

1 É necessário esclarecer que as obras **Estudos clássicos e filológicos** (SOUZA, 2021), **Estudos Clássicos: desdobramentos** (SOUZA, 2022a) e **Estudos clássicos e filológicos: entre o antigo e o moderno** (SOUZA, 2022b), já publicadas pela Letraria em anos anteriores, foram resultados de um primeiro estágio de pós-doutoramento realizado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE-2021-2022), supervisionado pelo prof. Dr. José Alberto Miranda Poza.

meio da extensão ou da dificuldade das *lectiones*, qual delas configura a leitura mais próxima da versão original.

No texto *Resíduo amoroso e cristalização de A arte de amar em A escrava Isaura: diálogos entre teoria da residualidade e teoria da recepção*, Lidiane Barreto Costa Neves desenvolve estudo no qual observa que, embora distantes temporalmente, Ovídio e Bernardo Guimarães tratam da temática amorosa. Desse modo, Neves observa, na obra do autor brasileiro, um dos mais representativos do Romantismo, resíduos amorosos e cristalizações provenientes da obra de Ovídio.

Em seguida, no estudo intitulado *Diana em Metamorfoses: o que virgindade e caça têm a ver com estupro?*, Amanda Lisbôa Marinho da Silva e Ana Thereza Basilio Vieira investigam a obra-prima do autor romano Ovídio, de modo a observarem como ele trata, nessa obra, o desconcertante tema do *estupro feminino*. Para as autoras, a temática envolve mitos relacionados às seguidoras de Diana, arquétipo feminino inviolável e, por isso, extremamente provocador. As autoras frisam, também, que a *virgindade* e a *caça*, atributos básicos da deusa, revelam como outros mitos a ela se relacionam.

No capítulo que trata dos *Elementos descritivos no Livro I do De Raptu Proserpinae, de Claudiano*, Robson Rodrigues Claudino busca ampliar os estudos em língua portuguesa sobre o poeta *Claudiano* por meio de uma análise dos principais elementos descritivos usados por ele em seu épico mitológico, *De Raptu Proserpinae*, observando como o escritor construiu e manipulou tais elementos, principalmente na formação de imagens em sua poesia épica.

No capítulo sobre *Dido encenada: da ópera ao podcast*, escrito por Isadora Lima Ramalho, tem-se uma análise das adaptações do canto IV da *Eneida*, de *Virgílio*, dentre as quais se destacam duas: 1) *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell, e 2) o segundo capítulo da Radionovela *A Eneida é uma fanfic*, produzida e dirigida por Ramalho. Trata-se de uma análise ancorada nas teorias da *Tradução Intersemiótica e Estudos de Adaptação*.

Em *O pior dos aqueus: Tersites em Omero, Iliade, de Alessandro Baricco, e a visão sobre a guerra*, Gelbart Souza Silva examina o papel de *Tersites* na tradição clássica e como essa personagem é apropriada na obra *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco. O capítulo busca demonstrar, também, que *Tersites* torna-se uma voz masculina contundente contra a guerra. Para isso, o autor apresenta, *a priori*, a personagem na mitologia e em textos antigos para, em seguida, analisar a narrativa de *Tersites* no episódio em que ele se contrapõe a Agamêmnon e acaba ridiculamente castigado por *Ulisses*.

Logo depois, no estudo sobre *A posição dos sintagmas nominais, que funcionam como adjuntos adverbiais, nas orações latinas*, Soraya Paiva Chain e Victor de Lima Serudo observam,

com base em orações latinas, a disposição de *sintagmas nominais* (SN) que exercem a função de *adjuntos adverbiais*. Para isso, os autores adotam uma abordagem acerca do sintagma nominal, demonstrando sua *natureza*, possibilidades de *estruturação*, *encaixamentos*, além das funções que ele pode assumir, a depender do caso da palavra que o nucleia.

No capítulo sobre *O estudo do sintagma preposicional: diferenças e semelhanças de composição e função entre orações latinas e portuguesas*, Francisco de Assis Costa de Lima e Victor de Lima Serudo partem da *Teoria Estruturalista* (nos moldes de Ferdinand de Saussure), e da *Teoria da Análise do Sintagma* (conforme postulado de Ataliba de Castilho), para realizarem um estudo acerca do sintagma preposicional (SP) em orações latinas, com o objetivo de demonstrar diferenças e semelhanças de composição e de função em tais SP's, principalmente relacionando-as com sentenças em língua portuguesa e comparando suas estruturas sintagmáticas.

No penúltimo capítulo, Weberson Fernandes Grizoste e Ana Paula de Sousa Abecassis investigam, em *O acusativo como complemento circunstancial*, em abordagem gramatical tradicional, os complementos circunstanciais em casos *acusativos*, ou *acusativos circunstanciais*. O estudo aborda, desse modo, variados usos dos *acusativos*: *de direção*, *de extensão no espaço e no tempo*, *de medida*, *de duração* etc. Trata-se de uma pesquisa fundamentada em literatura especializada, tanto clássica quanto recente.

Encerrando esta coletânea, o capítulo *Etimologia, analogia, anomalia, natureza, uso: o discurso metalinguístico antigo de Varrão*, de autoria de Cícero Barboza Nunes, discute a relevância do tratado do gramático latino, o qual lhe serve de *corpus* de análise. O estudo examina, nesse sentido, *abordagens discursivas* que permeiam a obra de Varrão e mostra, também, o posicionamento dos *analogistas* (*Princípio da regularidade*) e dos *anomalistas* (*Princípio da irregularidade*) acerca da *origem das palavras*. O texto está fundamentado em aporte teórico especializado, assim como estudos contemporâneos, a fim de estabelecer uma revisão de literatura sobre o tema central da obra latina.

Esperamos, assim como noutras publicações, que esta sirva para trabalhos vindouros e, juntos, possamos construir bases fundacionais para o conhecimento linguístico, literário, histórico e cultural do mundo antigo e tardio.

Prof. Dr. Adílio Junior de Souza

Prof. Dr. Cícero Émerson do Nascimento Cardoso

Juazeiro do Norte, 15 de junho de 2023

Referências

SOUZA, Adílio Junior de (org.). **Estudos Clássicos e Filológicos**. Araraquara: Letraria, 2021. Disponível em: <https://www.letraria.net/estudos-classicose-filologicos/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SOUZA, Adílio Junior de (org.). **Estudos Clássicos: desdobramentos**. Araraquara: Letraria, 2022a. Disponível em: <https://www.letraria.net/estudosclassicos-desdobramentos/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SOUZA, Adílio Junior de (org.). **Estudos clássicos e filológicos: entre o antigo e o moderno**. Araraquara: Letraria, 2022b. Disponível em: <https://www.letraria.net/estudos-classicos-e-filologicos-entre-o-antigo-e-o-moderno>. Acesso em: 15 jun. 2023.

**Epitome Operum Ørbergii:
um panorama geral sobre
a série didática *Lingua
Latina Per Se Illustrata***

Marcelo Henrique Barbosa de Oliveira

Introdução

Embora a série didática *Lingua Latina per se Illustrata*, doravante LLPSI, concebida pelo professor dinamarquês Hans Henning Ørberg,² seja utilizada em vários países do mundo,³ parecidos, contudo, que esse reconhecimento não é patente ainda hoje no Brasil.⁴ Se pudéssemos conhecer em que universidades se utilizam os livros-textos *Familia Romana* e *Roma Aeterna*, pouco mais que três ou quatro talvez encontrássemos. Como são escassas as resenhas e os comentários sobre seus livros, assim parecem ser também os professores que discutem se a língua latina pode ser ensinada pelo método direto (*the direct method*, também conhecido como *the nature method*), como preconizava o autor dinamarquês. (Cf. BECCARI; BINATO, 2014; FORTES; PRATA, 2015; QUEDNAU, 2011, 2014; RICUCCI, 2013, 2017).

O método que muitos endossam, porém, consiste no ensino por meio de fragmentos de autores antigos, como, por exemplo, Plauto (Cf. JONES; SIDWELL, 2012) e Ovídio (Cf. GOLDMAN; NYENHUIS, 1982), selecionados e adaptados de modo que os alunos possam ler à medida que traduzem do latim para sua língua materna com auxílio de dicionários e eventualmente de gramáticas.⁵ Entretanto, quando nós mesmos, com apoio de preceptores notáveis, experimentamos essa forma de aprender latim, só pudemos a muito custo apreciar a elegância de Cícero e de Salústio. É que, durante as aulas, devíamos mais proferir e comentar nossas traduções prévia e vagarosamente feitas para o português do que propriamente compreender os textos em seu idioma original, como se costuma fazer com textos escritos em línguas modernas. Com o intuito de divulgar, portanto, um ensino de latim que visa oportunizar a leitura do texto latino de maneira um pouco mais fluida e natural, ou seja, sem o intermédio constante de dicionários e gramáticas, optamos por escrever acerca da série didática LLPSI e do seu emprego na cena universitária atual.

2 Agradeço ao professor José Luiz de Lima Mendonça (Universit  Pontificia Salesiana di Roma) pelas atenciosas e rigorosas leituras e corre es que, de bom grado, fez ao nosso texto original latino. Disponível em: https://www.academia.edu/87084946/EPITOME_OPERVM_IOHANNIS_MONTARII. Acesso em: 05 jul. 2023.

3 Eis alguns dos institutos que empregam ou já empregaram os livros de Ørberg: *Accademia Vivarium Novum* (ITA), *Schola Latina* (ITA), *Universit  Pontificia Salesiana* (ITA), *Pontificia Univesit  della Santa Croce* (ITA), *Schola Nova* (BEL), *Polis – The Jerusalem Institute of Languages and Humanities* (ISR), *Davidson College* (EUA), *University of Wroclaw* (POL), *Universidad de Malaga* (ESP), *Universidad de Salamanca* (ESP), *Instituto de Educación Secundaria de Puig* (ESP), *Paideia Institute* (EUA), *University of Wisconsin–Madison* (EUA), *Wyoming Catholic College* (EUA).

4 Pelo que se pôde apurar, os livros de Ørberg são utilizados no Instituto de Letras (UFRGS), no Centro de Humanidades (UFC), no *Centrum Inuestigationis Latinitatis* (UFSC), nos Cursos de línguas abertos à comunidade (UFRJ) e na *Schola Classica*.

5 “A *abordagem textual* tem como característica mais importante a proeminência conferida ao texto. Dessa forma, desenvolve-se geralmente com a apresenta o *a priori* de determinado texto – em alguns métodos, adaptado, mas com base em textos autênticos, em outros, porém, completamente forjados – a partir do qual se segue o estudo do vocabulário e da gramática. Os métodos mais recentes que se baseiam nessa perspectiva, como o *Reading Latin*, mant m um esforço consciente de apresentar os tópicos gramaticais e lexicais segundo uma progressão gradual, bem como de não desvincular língua e cultura clássica, levando, paulatinamente, o aprendiz   proficiência da leitura em latim, com o auxílio eventual de um dicionário” (FORTES; PRATA, 2015, p. 95).

1 Hans Henning Ørberg: vida e obra

Hans Henning Ørberg nasceu na cidade de Grenaa, na Dinamarca, em 1920. Laureado *Master of Arts* pela Universidade de Copenhague em 1946, passou a lecionar latim, inglês e francês em escolas e institutos de Vejen. Desde o início do século, o chamado método direto de ensino de línguas estrangeiras havia surgido como uma espécie de reação ao método gramática-tradução e gozava de certo prestígio na Europa⁶, inclusive entre professores de latim, como W. H. D. Rouse e R. B. Appleton, autores de *Latin on the direct method* e *Fabulae, virginibus puerisque aut narrandae aut recitandae* (CARTER, 2011, p. 21).⁷ Esse método, além de evitar ao máximo a tradução da língua estrangeira para a língua materna do aluno, procurava implementar diretamente o uso ativo e contínuo da língua a ser aprendida com o fito de que os alunos aprendessem de modo indutivo e orgânico por meio de cenas, diálogos e ilustrações presentes nos livros-textos ou feitas pelos professores. Tendo em mente esse uso direto, não mediado, como elemento fundamental na aprendizagem, buscava-se reproduzir, em sala de aula, o modo como as crianças parecem utilizar contextos e situações de fala para interpretar sentenças recém-adquiridas e memorizar frases novas sem fazerem uso de qualquer gramática (RICHARD; RODGERS, 1999, p. 5):

Suas principais técnicas são: atividade de leitura em voz alta, exercícios de perguntas e respostas, conversação sobre situações reais, exercícios de completar lacunas com gramática indutiva, ditados e produção escrita de assuntos trabalhados em sala de aula. Dessa forma, a partir da abordagem direta, as quatro habilidades (audição, fala, leitura e escrita) foram articuladas e utilizadas de forma integrada. (MACHADO, 2017, p. 5-6).

6 “The principal characteristics of the Grammar-Translation Method were these: 1. The goal of foreign language study is to learn a language in order to read its literature [...]. Grammar Translation is a way of studying a language that approaches the language first through detailed analysis of its grammar rules, followed by application of this knowledge to the task of translating sentence and texts into and out of the target language. It hence views language learning as consisting of little more than memorizing rules and facts in order to understand and manipulate the morphology and syntax of the foreign language [...]. 2. Reading and writing are the major focus; little or no systematic attention is paid to speaking or listening [...]. 4. The sentence is the basic unit of teaching and language practice. Much of lesson is devoted to translating sentences into and out of the target language, and it is this focus on the sentence that is a distinctive feature of the method [...]” (RICHARDS; RODGERS, 1999, p. 3-4).

7 “Gouin had been one of the first of the nineteenth-century reformers to attempt build a methodology around observation of child language learning. Reformers toward the end of the century likewise turned their attention to naturalistic principles of language learning, and for this reason they are sometimes referred to as advocates of a ‘natural’ method [...]. Sauver and other believers in the Natural Method argued that a foreign language could be taught without translation or the use of the learner’s native tongue if meaning was conveyed directly through demonstration and action. The German scholar F. Franke wrote on the psychological principles of direct association between forms and meanings in the target language (1884) and provided a theoretical justification for a monolingual approach to teaching. According to Franke, a language could best be taught by using it actively in the classroom. [...] The teacher replaced the textbook in the early stages of learning. Speaking began with systematic attention to pronunciation. Known words could be used to teach new vocabulary, using mime, demonstration, and pictures. [...] In practice it stood for the following principles and procedures: 1. Classroom instruction was conducted exclusively in the target language. 2. Only everyday vocabulary and sentences were taught [...]. 4. Grammar was taught inductively. [...] 6. Concrete vocabulary was taught through demonstration, objects, and pictures; abstract vocabulary was taught by association of ideas” (RICHARDS; RODGERS, 1999, p. 9-10).

Com a publicação do seu livro, o famoso *English by the Nature Method* em 1951, A. M. Jensen influenciou vários professores a aplicarem seu método⁸. Dessa feita, Ørberg, que se incluía entre esses professores, em 1953, ingressou no *The Nature Method Institute (Naturmetodens Sproginstitut)*, situado em Copenhague, com o intuito de produzir um livro didático voltado para o ensino da língua latina segundo o método direto, esforço que resultou na publicação, no ano seguinte, do livro *Lingua Latina secundum rationem naturae explicata*, com prefácio de A. M. Jensen, Louis Hjemlev, Jens Holt e Per Krarup.

Segundo Hoder (1967) e Read (1972), esse livro era dividido em duas partes: a primeira, de caráter introdutório, constava de vinte capítulos, outra, de nível avançado, constava de quinze⁹. Ambos os livros descreviam a gramática latina inteira com um vocabulário total de mais ou menos 3.500 palavras (CARR, 1970, p. 119). O autor, por meio de narrativas acerca de uma família romana, introduzia diversos elementos e aspectos da vida cotidiana na Roma Antiga, como escravos, exércitos, mercadores, animais, joias, estradas etc. No primeiro capítulo, havia a descrição e a ilustração do Império Romano em sua maior extensão, isto é, durante o império de Trajano no séc. II, época em que praticamente a Europa inteira, com exceção do extremo norte do continente, o oeste da Ásia e o norte da África foram anexadas ao território romano. As estruturas frasais e as ilustrações marginais, como descreve Pomareda (1958, p. 231), são de tal forma acessíveis ao entendimento, dada a predileção pelas estruturas paratáticas e repetitivas, que não somente o léxico, mas sobretudo a sintaxe e a morfologia sem maiores dificuldades podiam ser depreendidas por meio do contexto. Depois da narrativa-tema do capítulo, seguia-se uma seção chamada *Elementa Grammaticae Latinae* e outra chamada *Pensa*, que aprofundam tópicos gramaticais presentes nas histórias com explicações e exercícios.

O volume seguinte, concebido como continuação do livro anterior, dividia-se em quinze capítulos que se constituíam de excertos de obras fundamentais de escritores antigos, como *Eneida* de Vergílio, *História de Roma* de Tito Lívio, *Breviário da História Romana* de Eutrópio e *Da república* de Cícero (CARR, 1970, p. 119). Na última parte daquele volume, que, sem dúvidas, já se mostrava mais desafiador aos estudantes, não havia uma seção de *Elementa Grammaticae Latinae*. Mas embora ampla fosse a variedade de escritores e de estilos, Ørberg já adaptava a seleção de textos para que os leitores gradativamente conhecessem a história romana desde os reis até os imperadores. Estimava-se, por fim, que, após a leitura de ambos os livros e a resolução dos exercícios, o discente será conhecedor não apenas de grande parte das gestas romanas, mas também de mais de três mil palavras latinas.

8 Neste *link*, encontram-se alguns livros didáticos que seguiram de perto a metodologia de Jensen. Disponível em: <https://vivariumnovum.it/risorse-didattiche/propria-formazione/metodo-diretto-applicato-alle-lingue-moderne>; 21/04/2020. Acesso em: 21 abr. 2020.

9 Há registros de que o *Lingua Latina secundum rationem naturae* também tenha sido publicado em quatro volumes conforme se depreende dos comentários de Carr (1970).

Em 1990, após não poucas correções e adaptações feitas, Ørberg, ainda com o intuito de conservar e aprimorar os procedimentos aplicados nos livros anteriores, publica, em dois volumes, a série didática LLPSI, o primeiro deles se trata da famosa *Pars Prima: Familia Romana*, composta por trinta e cinco capítulos de caráter introdutório e destinada àqueles que tiveram pouco ou nenhum contato com a língua latina em qualquer método, e o segundo da *Pars Altera: Roma Aeterna*, uma verdadeira coletânea de textos latinos adaptados e originais distribuídos em vinte capítulos dedicados aos estudantes que concluíram a etapa inicial do curso e desejavam ingressar no nível avançado.

Familia Romana apresenta e elucida grande parte dos temas da gramática latina à medida que narra a vida cotidiana de uma família romana do séc. II d.C. Dessa forma, os alunos, ao manusearem o livro e resolverem os exercícios nele contidos, podem sem maior dificuldade guardar na memória tanto nomes e suas declinações quanto os verbos e suas flexões (UGENTI, 2017, p. 29). O procedimento do livro, em poucas palavras, consiste em avançar gradativamente de tópicos mais fáceis para os mais avançados com capítulos iniciais que tendem a apresentar orações paratáticas, mais simples de entender, compostas de poucas palavras que vão se repetindo dentro de uma narrativa e com capítulos posteriores que mantêm as repetições de estruturas, mas com maior riqueza sintática e lexical. Todos os capítulos possuem um adendo chamado *Grammatica Latina*, que sistematiza e explica os paradigmas e as estruturas mais frequentes da leitura. No fim de cada capítulo, existem três exercícios (*pensa*): o primeiro trata do conteúdo morfológico abordado no capítulo, o segundo, do conteúdo lexical e o terceiro, da compreensão textual. À medida que a gramática se torna mais complexa e imbricada, sinônimos, antônimos, ilustrações, locuções e paráfrases vêm ao auxílio do aluno. Conquanto seja o livro escrito pelo próprio autor e de início pareça demasiado simples, não há dúvidas de que prepare o leitor para encarar os escritos antigos, como, por exemplo, acontece no capítulo trigésimo segundo, intitulado *Pericula maris*, que apresenta longas passagens do *Evangelho segundo Mateus* (*Matth.* 8. 23-27; 9. 18-19; 14. 24-33; 23-26; 28.18), e nos capítulos subsequentes onde se reproduzem na íntegra poemas de Ovídio (*Am.* II. 18; III.2; *Tr.*7.9.5-6), Tibulo (*El.* 1.10.1-4), Catulo (*Cat.* 3, 5, 13, 70, 85.) e Marcial (*Ep.* I. 33 et 118; II. 88; III. 9; V. 43, 45 et 81; VI. 61; VII.3; IX. 5; X. 8). A derradeira leitura, ainda a título de exemplo, consiste num excerto sem modificações da *Ars Grammatica Minor* de Élio Donato.

O segundo livro *Roma Aeterna*, concebido e utilizado até hoje como curso avançado de latim, se inicia com uma grande descrição e ilustração do Fórum Romano, escrita por Ørberg, de seus inúmeros monumentos e de suas belíssimas histórias. Nas demais leituras, o autor, como havia feito anteriormente, se vale de versos da *Eneida*, ora originais ora prosificados, para narrar as duras provações vividas pelos Dardânidas desde a partida de Troia. Em seguida,

trata-se do posterior desaparecimento de Eneias e o reinado dos seus sucessores, quando já se pode ler a prosa de Tito Lívio extraída d'*A história de Roma*. Vale frisar também que, a exemplo do que ocorre nos capítulos 41 e 42, intitulados *Origines* e *Bellum et Pax*, alternam-se prosa e poesia para apresentar episódios ilustres, no caso, a *Lenda de Rômulo e Remo* e o *Rapto das Sabinas*, ambos primorosamente descritos por Tito Lívio (*Liv.* I, 8-21) e Ovídio (*Fast.*, II, 383-418). Da mesma forma se dá nas leituras posteriores que Ørberg com arte adaptou e nivelou conforme o grau de proficiência adquirido pelos alunos para que entrassem em contato, por exemplo, com textos de Salústio, Cícero e Gélio, até que chegassem ao verso 222 do capítulo *Roma Liberata*, a partir do qual os estudantes começam a ler textos antigos sem adaptação. Se considerarmos, então, que o *Roma Aeterna* consta de 423 páginas de estudo, perceberemos que o autor dedicou mais ou menos 260 delas aos textos originais disponíveis na íntegra para a leitura e o estudo dos alunos. Além disso, Ørberg abdica da maioria das seções de *Grammatica Latina*, amplia consideravelmente o número de palavras e preserva a sintaxe dos escritores antigos, o que aumenta sobremaneira o grau de dificuldade desse livro em relação ao do anterior e justifica a proliferação de paráfrases, explicações e ilustrações marginais. O capítulo de encerramento do livro, por fim, traz o belíssimo *Sonho de Cipião* de Cícero (*Rep.* VI) e o famoso *Integer vitae scelerisque purus* de Horácio (*Carm.* I, 22), a que se acrescenta uma breve explicação acerca dos versos sáficos.

Posteriormente, Ørberg se dedica à produção de suplementos de leitura e de exercício que consolidem e desenvolvam os conhecimentos adquiridos pelos leitores dos primeiros livros. Após o lançamento dos livros-chave da sua coleção, o autor fundou e dirigiu a editora dinamarquesa *Domus Latina* para a publicação e divulgação do seu método, pela qual concebeu inicialmente dois adendos ao primeiro livro, o de leitura e recitação chama-se *Colloquia Personarum*, e o de exercício *Exercitia Latina I*. Em seguida, não somente publicou o *Grammatica Latina* e o *Latine Disco*, ambos fascículos de exposição e comentário sobre o conteúdo gramatical ao *Familia Romana*, mas também o *Exercitia Latina II*, caderno de exercícios referente ao *Roma Aeterna*. Com o intuito de oportunizar o contato dos alunos com textos originais por meio do método natural, o autor publicou a coletânea *Sermones Romani* em que se reúnem excertos de obras de diversas dimensões, épocas, autores, estilos, como *Sátiras* de Horácio, *Menecmos* de Plauto, *Retórica a Herênio* de Cornifício, *Evangelho segundo Lucas*, *Da agricultura* de Catão, e *Discussões em Túsculo* de Cícero. Nessa linha, deu início à produção de longas edições didáticas de textos latinos completos cuidadosamente escolhidos, ajustados e ilustrados para proporcionar ao leitor avançado (que concluiu, pelo menos, o *Familia Romana*) a experiência de apreciar sem tradução uma obra escrita em língua latina. Com isso, publicou os *Comentários à guerra da Gália* de César, *Anfitrião* de Plauto, *Eneida* de Vergílio, *Cena de Trimalquião* de Petrônio, *Catilina*, uma espécie de compilado com passagens das *Catilinárias* de Cícero e da

Conjuração de Catilina de Salústio, e a *Arte de Amar* de Ovídio, este último publicado pouco antes da morte de Hans Henning Ørberg em 2010.

Após o falecimento do autor, professores de renome como Luigi Miraglia, Roberto Carfagni, Rose Elisa Giangoia, Ignacio Armella Chávez, J. A. Cepelak e outros optaram por preservar as reflexões e os preceitos do professor dinamarquês. Com efeito, muitos foram os acréscimos à já extensa coleção, a saber: *Vita moresque* (MIRAGLIA, 2010), *Grammatica di consultazione* (BÓRRI et al., 2003), *Latine doceo* (AMADOR; MIRAGLIA; MUÑOZ, 2013), *Fabullae Syrae* (MIRAGLIA, 2010), *Epitome historiae sacrae* (LHOMOND, 2011), *Exercitia Latina Nova* (CARFAGNI, 2015), *Quaderno d'esercizi I* (COOSEMANS et al., 2008) e *Quaderno d'esercizi II* (COOSEMAN et al., 2008), *Bucolica Carmina* (VERGILIVS, 2008), *De rerum natura* (LVCRETIVS, 2008), *A Companion to Familia Romana* (NEUMANN, 2016) e *A Companion to Roma Aeterna* (NEUMANN, 2017). Primeiro deles, o opúsculo *Vita moresque*, composto pelo renomado professor Luigi Miraglia, fundador da mundialmente conhecida *Accademia Vivarium Novum*, consiste num suplemento de 35 capítulos, repletos de imagens e explicações, em que se analisam e aprofundam tópicos de cultura romana latentes nos capítulos no *Familia Romana*. Do mesmo autor, *Fabullae Syrae*, concebido para aqueles que estão em vias de finalizar o primeiro volume, reúnem histórias da mitologia grega, a maioria extraída das *Metamorfoses* de Ovídio, narradas pela escrava Syra. Pouco tempo depois, Luigi Miraglia ainda concebe o *Latine doceo*, que é valioso não por simplesmente conter conteúdos gramaticais e exibir textos adicionais, mas sobretudo porque, além de explicar a história do método natural, conta com um posfácio escrito pelo próprio Ørberg. O professor italiano Roberto Carfagni, também seguindo o uso Ørbergiano, deu uma nova roupagem ao *Epitome historiae sacrae*, do padre francês Charles François Lhomond (1727-1794). O texto editado por Carfagni apresenta pouquíssimas alterações em relação ao original, bem como inúmeros exercícios de palavras-cruzadas, de transformação, de fraseologia e de léxico, além das habituais ilustrações e paráfrases. Além deste, Jeanne Marie Neumann elaborou dois tomos, em inglês, de explicações de tópicos gramaticais e culturais presentes no *Familia Romana* e no *Roma Aeterna*, muito semelhante ao que fez o idealizador da coleção em *Latine disco*, que servisse de apoio para o professor e o aluno que utilizassem durante as aulas. Por fim, também vale citar aqui uma iniciativa proveitosa, embora de menor apelo, empreendida por um desconhecido chamado Juan Pablo Fernández del Río que produziu um *blog*, escrito integralmente em latim, onde reúne seus apêndices virtuais ao livro *Roma Aeterna*, como léxico do capítulo e explicação de gramática, e publica suas “edições” de textos antigos acompanhados de notas e ilustrações marginais organizadas à maneira de Ørberg¹⁰.

10 Fernández del Río disponibilizou “edições” das *Noites Áticas* de Aulo Gélio, das *Sáticas* de Horácio, dos *Carmina* de Catulo, do *De nominibus et origine magistratuum* de Sexto Pompônio e *Epitome rerum Romanarum* de Lúcio Aeneu Floro, além da sua *Significatio verborum*, dicionário latino do *Roma Aeterna*. Disponível em: <https://scholarisopus.wordpress.com/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

2 LLPSI e seu uso atual ao redor do mundo

Embora os livros escritos de Ørberg tenham pouco espaço no cenário brasileiro, ao redor do mundo, institutos e liceus onde são aplicados parecem proliferar-se e consolidar-se. A instituição mais destacada entre essas, sem dúvida, parece ser a *Accademia Vivarium Novum*, instituto fundado em 1995 pelo ilustríssimo professor Luigi Miraglia na cidade de Montella, mas transferida para Roma em 2009, como emolumento às línguas clássicas e à cultura humanística. Graças ao trabalho dos professores e mantenedores da *Accademia*, anualmente jovens estudantes de todas as partes do mundo são recebidos para estudar línguas clássicas e disciplinas relacionadas às suas literaturas em cursos ministrados integralmente em latim ou grego antigo,¹¹ como descreve o ex-aluno Ušković:

Scholam, quae *Rudimenta Linguae Latinae* dicitur, tironibus eius linguae imprimis destinata, primam notitiam discentibus ferre oportet quibus aut nulla aut perexigua Latinitatis notio augenda est. Sequitur ut de schola *Linguae Graecae* nonnihil dicamus quae, quod ad crebritatem attinet, prope tenet palmam. Qua in schola a primis rudimentis linguae Atticae incipitur ac, tempore progrediente, ad ampliorem pervenitur cognotionem ita ut ad scriptores ipsos brevissimo temporis spatio pervenire valeamus. Nihil, ut omnibus liquet, lingua nobis opus esset, nisi ea tamquam clave quam primum ad autores intelligendos uteremur, quod etiam in Academia fit, in scholis *litteris antiquis recentibusque* dedicatis.

A disciplina *Rudimentos de Língua Latina*, destinada, sobretudo, aos alunos recém-chegados, deve fornecer um conhecimento básico àqueles cuja pouca ou nenhuma instrução em língua latina carece de aprimoramento. Em seguida, para falarmos algo acerca da frequência da disciplina *Língua Grega*, pode-se dizer que possui praticamente primazia. Nessa disciplina, inicia-se dos rudimentos elementares da língua ática e alcança-se, gradativamente, um conhecimento mais amplo de modo que possamos alcançar, num brevíssimo espaço de tempo, os escritores antigos mesmos. Como fica evidente, nada em relação à língua exigido, a não ser que a utilizemos o quanto antes como chave para compreender os autores, o que também ocorre durante as aulas de *Literatura Latina da Antiguidade e Literatura Latina Pós-Antiguidade*.

Como, na *Accademia*, é vetado falar em qualquer outro idioma senão em latim ou em grego antigo, os estudantes são incentivados a utilizar as línguas clássicas cotidianamente para que, dentro em pouco, se tornem fluentes em ambas. Além disso, lá existe um coral chamado *Tyrtarion* que inicia, por assim dizer, os alunos nas doutrinas presentes nos poemas gregos e romanos (CROATA, 2014, p. 113). Ademais, professores de diversos países podem visitar a *Accademia Vivarium Novum*, durante as *Summer Schools*, para conhecerem e experimentarem

11 *Rudimenta linguae Latinae, Lingua Graeca, Litterae Latinae Antiquiores, Litterae Latinae Recentiores, Litterae Latinae Mediaevales (optivum), Litterae Graecae (optivum), Ars Latine Scribendi, Philosophia Antiqua, Res Gestae Romanorum, Carmina Latina, Saturae Horatii (optivum)* (CROATA, 2014, p. 112).

o método natural e a obra Ørbergiana tanto na teoria quanto na prática. Nessas *Summer Schools*, costumam-se receber alunos externos com o fito de participarem de três cursos de latim e de grego antigo ministrados nessas respectivas línguas durante cerca de seis semanas organizados conforme a proficiência em leitura do alunado. No nível inicial, os estudantes dedicam-se, todos os dias, à leitura do *Familia Romana*; no intermediário, é-lhes oportunizado o estudo cotidiano do *Roma Aeterna*; e, no avançado, participa-se de estudos e discussões de textos latinos compostos em várias épocas e de oficinas de uso ativo da língua em que se estudam composição, conversação e estilo.

Do mesmo modo, o ensino de latim é cultivado por meio da série didática de Ørberg em outros institutos de renome, tais como *Polis – Institute of Languages and Humanities*, *Pontificium Institutum Altioris Latinitatis*, *Paideia Institute*, *Schola Latina*, *Schola Classica*. Consta que, embora o *Polis Institute* empregue e divulgue o seu *Forum: Lectiones Latinitatis Vivae* nos níveis iniciais, eventualmente adaptam-se os livros de Ørberg à abordagem comunicativa¹² nas turmas avançadas, dado que ainda carecem de segundo volume que seja dedicado aos alunos experientes. O *Pontificium Institutum Altioris Latinitatis* também emprega a série didática tanto nas suas disciplinas iniciais quanto nas avançadas do seu *baccalaureato in Lettere Cristiane e Classiche*, seguindo de perto a metodologia do autor. No caso do *Paideia Institute*, consta que oferece periodicamente não somente cursos de verão e palestras acerca das línguas e literaturas clássicas como também promove os *Living Latin*, experiências de imersão nas línguas, tanto na modalidade presencial (Roma, Paris, Virgínia e Nova York), nesse caso específico, com direito à visita a lugares e monumentos históricos, quanto a distância. Por sua vez, a *Schola Latina*, iniciativa *on-line* capitaneada pelo professor Roberto Carfagni, conta com vários professores que oferecem, no decorrer do ano, as chamadas *scholae per rete*, aulas de grego antigo e latim via Skype, além de organizar, durante o verão, as *scholae aestivae*, quando os estudantes são recebidos e hospedados no Palazzo Elena e Celestino De Marco, em Montella, para frequentarem, durante cerca de três semanas, aulas de latim e fazerem excursões por lugares e monumentos históricos da Itália. Similarmente, a *Schola Classica*, uma entidade brasileira situada em Porto Alegre, possui uma proposta que consiste em ensinar latim e grego antigo, sobretudo, na modalidade a distância, mas também organiza cursos presenciais com duas semanas de duração. O ensino da *Schola Classica* é voltado para iniciantes que buscam ler textos latinos com alguma fluidez e naturalidade, por isso, são disponibilizadas cerca de quarenta lições gravadas de latim em que professores recitam e comentam os capítulos e exercícios dos livros *Familia Romana* e *Exercitia Latina I*.

12 Abordagem comunicativa está baseada, principalmente, nos estudos de Widdowson, Wilkins e Hymes, uma vez que esses três pesquisadores, de forma geral, seguem a premissa de que a competência linguística não era suficiente para o aprendizado real de uma comunicação. Para que a aprendizagem de uma língua estrangeira ocorra de forma eficiente, é necessário analisar a língua como um conjunto de eventos comunicativos, não apenas como um mero código, preocupando-se com cada contexto de uso da língua, ou seja, o uso real da língua em cada situação. Na concepção de Hymes, a competência comunicativa é formada por quatro competências: a discursiva, a gramatical, a estratégica e a sociolinguística. (MACHADO, 2017, p. 8).

Em cursos regulares, no entanto, a leitura dos livros-textos, bem como a resolução de seus respectivos cadernos de exercícios, se dá naturalmente de uma maneira um pouco diversa. Os quatro livros fundamentais (*Familia Romana*, *Exercitia Latina I*, *Roma Aeterna* e *Exercitia Latina II*), que são, desde o princípio, os alicerces do curso de Ørberg, para Amador, Miraglia e Muñoz (2016, p. 95), podem ser lidos em dois anos, dedicando um ano para cada etapa do curso. Neumann (2016, p. vii) afirma que o curso básico pode ser concluído em dois semestres com cerca de três encontros por semana, o que, como ela mesma reconhece, pode parecer irreal sobretudo para professores do *high school* americano, em razão da carga horária reduzida, ou em quatro semestres para um estudo mais cuidadoso e exequível. Quanto ao curso avançado, a autora considera inviável a leitura e a resolução do *Roma Aeterna* em apenas um semestre e recomenda que seu estudo se realize em quatro semestres (NEUMANN, 2017, p. xxiv *et seq.*). Alfonso (2016, p. 122), por sua vez, afirma que o curso completo de Ørberg pode ser feito durante o *bachillerato* hispânico, que ordinariamente dura dois anos, podendo se estender por igual período. Dessa forma, o primeiro ano de *bachillerato* seria dedicado ao estudo do *Familia Romana* e o segundo, à leitura do *Roma Aeterna*.

Consta ainda que tanto Instituto de Letras quanto Centro de Ensino de Línguas em Extensão, ambos vinculados à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), também empregam com êxito a série LLPSI.¹³ Segundo Quednau (2011, p. 332), o primeiro volume não é simplesmente utilizado durante os dois semestres do curso de latim para alunos de extensão, mas também nas disciplinas *Elementos de Latim I* e *Elementos de Latim II* ofertadas regularmente nos cursos de Licenciatura em Letras da referida universidade. Durante essas disciplinas, conforme relata Costa e Azevedo *et al.* (2016), foi possível identificar a demanda de um vocabulário de apoio para esclarecer possíveis dúvidas, sobretudo quando o aluno não está na presença de um professor, o que resultou, por conseguinte, na publicação do *Vocabulário Latim-Português baseado no livro Lingua Latina per se Illustrata: Familia Romana*. Da mesma forma, o curso básico de Ørberg é aplicado pelos *Cursos de línguas abertos à comunidade* da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pela iniciativa, são ofertadas cinco disciplinas de latim para a extensão organizados de acordo com o conteúdo gramatical do *Familia Romana* (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2019, p. 118-128). Gomes (2013) também relata que o *Familia Roma* já foi experimentado como base para a disciplina de *Língua Latina*

13 “É extremamente gratificante ouvir dos alunos frases do tipo: “É latim, e eu tô entendendo!”, “*Magistra*, nós estamos nos sentindo em Roma!” e também vê-los vivenciando as narrativas dos textos, a ponto de uma aluna se sentir como se fosse a ovelhinha atacada pelo lobo, durante a audição do capítulo em que esse evento é narrado. Vencida a timidez inicial, percebemos que os alunos descobrem o latim como língua expressiva, usada historicamente, ligada ao cotidiano, aos sonhos e às necessidades de pessoas reais; enfim, uma língua que vive ainda nos registros inumeráveis e nos textos que deixou. O grupo de interessados em latim está aumentando com a utilização desse método. E também [*sic*] as ideias... Uma aluna relatou que foi questionada no seguinte sentido: “Estudando latim? Vai dar aula pra quem, pra padre?” É, pode ser para padre ou para alunos de Letras, Filosofia, História, Química, Música, Jornalismo e tantos outros que procuram as disciplinas de Latim. Além disso, estamos também tendo muito êxito com um curso de extensão oferecido a alunos do Ensino Médio. Eles estão fascinados com o mundo romano!” (QUEDNAU, 2011, p. 332).

I, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), segundo a autora, com algum êxito (leram cinco capítulos) e reconhecimento,¹⁴ embora com aulas bastante calcadas na tradução dos capítulos e nas comparações com a língua portuguesa, divergindo muito daquele método direto preconizado por Ørberg.

3 LLPSI na Universidade Federal do Amazonas

Algo não muito diverso do que ocorreu em Campina Grande se deu nos cursos de *Letras – Língua e Literatura Portuguesa* e de *Letras – Língua e Literatura Francesa* da Universidade Federal do Amazonas durante aulas de *Língua Latina II* no segundo semestre de 2019. Como já vínhamos utilizando o *Familia Romana* e o *Exercitia Latina I* desde o curso *Língua Latina I*, optamos ali pela sua manutenção. Responsáveis por três turmas de *Língua Latina II*, iniciamos nosso trabalho com o estudo do capítulo nono, *Pastor et oves*, e encerramos na leitura do décimo quinto, *Magister et discipuli*. Nossos encontros consistiam em quatro horas semanais concentradas num único dia por semana, desse modo, os alunos seriam obrigados a ler os textos e resolver os exercícios durante os demais dias por conta própria em casa.

De início, dado que muitos não cursaram a disciplina anterior conosco e desconhecíamos ao certo quais eram os livros-textos utilizados pelos demais professores, embora soubéssemos que alguns deles utilizavam o método gramática-tradução, tínhamos dúvidas sobretudo acerca da recepção que teríamos. Ainda que infelizmente alguns poucos não tenham se interessado muito pela matéria, a maioria pôde compreender nossos comentários e explicações em latim a contento já durante a leitura dos primeiros capítulos, depois dos quais pudemos ler uma pequena (mas famosa) passagem adaptada do *Evangelho de João* com nosso apoio.¹⁵ Mas, como sói acontecer, os alunos, no decorrer da disciplina, atingiram graus distintos de familiaridade com o latim, uns lograram entender os textos latinos sem tradução, outros pediam tradução palavra por palavra logo depois de cada frase. Aqueles que dispensavam explicações em língua portuguesa, a despeito das imprecisões, como era de se esperar, tentavam responder às nossas perguntas com pequenas frases em latim baseadas no texto lido; por outro lado, se, por acaso, algum aluno estivesse em dúvida para responder no quadro aos *pensa*, pedíamos

14 “A metodologia adotada pela professora é do livro *Lingua Latina per se Illustrata*, esse método é novo. Ela utiliza o livro de textos para traduzirmos, mais um livro de exercícios para praticar o que aprendemos na tradução. Esse método facilita mais a compreensão da palavra em si, pois aprendemos os casos, as declinações, por meio das traduções e não na palavra solta. As questões gramaticais são resolvidas ao longo da leitura sem a necessidade de decorar intermináveis tabelas, além de ser bem mais agradável. Com relação a outros métodos, já tive oportunidade de vivenciar outras experiências de ensino, mas, com esse, facilitou mais meu aprendizado, não que seja fácil, pois não é, mas com esse método eu aprendi, não decorei (Aluna J)” (GOMES, 2013, p. 229).

15 “*Ego sum pastor bonus. Bonus pastor animam suam dat pro ouibus suis. Mercenarius autem et qui non est pastor cuius non sunt oues propriae uidet lupum qui uenit, et relinquit oues et fugit: et lupus rapit et dispergit oues: mercenarius autem fugit, quia mercenarius est, et non pertinet ad eum de ouibus. Ego sum pastor bonus: et cognosco meas, et cognoscunt me meae. Sicut cognoscit me Pater, et ego cognosco Patrem: et animam meam pono pro ouibus meis. Et alias oues habeo, quae non sunt ex hoc ouili: et illas oportet me adducere, et uocem meam audiunt, et fit unum ouile et unus pastor.*” (Ioh. 10, p. 11-16).

para que os mais avançados os auxiliassem. Para que recorrêssemos o mínimo possível a tabelas e dicionários, pedíamos que imitassem as frases que encontravam no livro-texto ou que primeiro pensassem suas respostas em português e depois vertessem para o latim.

Durante o nosso curso, logramos fazer três avaliações. A primeira avaliação consistia na tradução de um excerto prosificado e simplificado das *Metamorfoses* de Ovídio adaptado por Wheelock (2005, p. 121)¹⁶ e um resumo de Higino acerca da comédia *Anfitrião* de Plauto,¹⁷ extraído de Amarante (2018), cada um sucedido de uma série de perguntas de compreensão.¹⁸ Na prova seguinte, os alunos, em duplas,¹⁹ deviam traduzir três poemas latinos: o primeiro, uma versão simplificada e prosificada do poema 3 de Ovídio;²⁰ o segundo, um quarteto composto pelo humanista italiano Giovanni Cotta (1480 – 1510);²¹ e o restante, um epigrama de Marcial.²² Por último, a prova final, que também deveria ser feita em duplas, consistia tão somente na tradução da fábula *Pavo et Testudo*,²³ disponível em Rouse (1935, p. 22), e na resolução de exercícios de compreensão textual²⁴ e de reescrita de frases do singular para o plural.²⁵ Como atividade complementar, ainda passamos listas de exercícios, compilados a partir do *Exercitia Latina I*, para que alunos atingissem a média da Faculdade. Em síntese, o cômputo final do

16 “O genus humanum, cur pericula timentur mortis a uobis? Omnia mutantur, omnia fluunt, nihil ad ueram mortem uenit. Animus errat et in alia corpora miscetur; nec manet, nec easdem formas seruat, sed in formas nouas mutatur. Vita est flumen, tempora nostra enim fugiunt et noua sunt tempora semper. Nostra corpora semper mutantur; id quod fumus aut sumus, non cras erimus.” (Met. 15, 153-216).

17 “Amphitryon maritus est Alcmenae et suo a domo abest quia expugnat in Oechalia. Iupiter Amphitryonem simulat, quia dormire cum Alcmena uult. Alcmena quae dolum nescit louem (in) thalāmis recipit. Iupiter, cum in thalāmos uenit, non modo cum ea concubet sed etiam narrat res in Oechalia gestas. Cum uerus uenit maritus ad domum, minime eum curat uxor. Itaque maritus, Quoniam uxor eum bene non excepit, Alcmenam interrogat. Cum Alcmena omnia narrat, sensit dolum maritus: deus aliqui fuit pro se. Tunc cum ea Amphytruo non concubet et Alcmena, a loue compressa, parit Herculem.” (Fab. XXIX).

18 “Num animus apud Ouidium manet in eodem corpore? Cur uita est ut flumen? Cur animus apud Ouidium non ad ueram mortem uenit? Cur erat Amphitryon suo a domo abest? Cur Amphitryon uxorem interrogat? Quem Alcmena parit? Cur Iupiter Amphitryonem simulat? Quarum personarum Hercules filius est?”.

19 “Working in pairs allows students to interact with each other, to practice the language, to learn from one another, and to use Latin communicatively. Team learning, or small groups, encourages students to cooperate on specific tasks, and through specific roles to accomplish more than one or two people alone can.” (GRUBER-MILLER, 2004, p. 196).

20 “Lugete, o Veneres ac Cupidines atque omnes homines elegantes! Passer mortuus est meae puellae. Passer, deliciae meae puellae, quem illa plus quam oculos suos amat; nam tam dulcis quam mel est et cognōscit dominam tam bene quam puella matrem suam et non se movet a gremio puellae, sed semper volat ac canit ad dominam. At ille nunc it per viam tenebrosam, unde nemo reuenire potest. At vobis male sit, malae tenebrae Inferorum, quae omnes res pulchras devoratis; sicut tam pulchrum passerem ex me sumitis. O, quam tristis sum! O, miser passer! Tua nunc culpa parvi oculi meae puellae lacrimantes rubent!” (Carm. 3).

21 “Amo, quod fateor, meam Lycorim, ut pulchras iuvenes amant puellas; amat me mea, quod censeo, Lycoris, ut bonae iuvenes amant puellae”.

22 “Thaida Quintus amat. “Quam Thaida?” Thaida luscām; Unum oculum Thais non habet, ille duos” (Ep. III, 8).

23 “Pavones pulcherrimi sunt volucres (volucer est animal quod volat) ac peritissimi saltationis. Quondam testudo, quae in lacu quodam habitat, pavonem in herba saltantem conspicit. Postquam eum vidit, ergo, «Salve, pavo optime! Quam iucundum sit tecum in herba saltare!» Cui pavo respondet, «Sed ego non credo te bene saltare posse: nam tam brevia sunt crura tua! Vix ergo tu saltare potes. Et testudo in pedibus posterioribus stans est ridiculum.» Ad haec verba respondet testudo: «Tu superbus es, quia pennas variorum colorum habes, sed mea quoque testa pulcherrimis coloribus ornatur. Praeterea, quamquam non sum tam velox quam tu, melius autem est ambulare quam currere.» Postquam haec verba audit, timet pavo, nam credit testudinem propter verba sua tristem esse; respondet ergo, «Si tu mecum saltare cupis, testudo, te beatam felicemque esse cupio.» Illa igitur cum saltare incipit, sed subito venator advenit (venator est qui bestias retibus capit et est). Itaque pavo, venatorem advenientem videns, alis apertis in summam arborem volat; testudo autem, quae infirmis pedibus lente in lacum festinat, a venatore capitur. Haec fabula docet: debemus manere omnes laeti in eo loco quem natura nobis dat”.

24 “Quid est testudo? Ubi habitat pavo? Cur pavo testudinem ridet? Cur testudo a venatore capitur? Quid nos haec fabula docet?”.

25 “Pavo pulchra est avis, quae bene saltare potest. Testudo est parva bestia quae testam in tergo fert. Testudo lente ambulat. Pavo venatorem advenientem videt. Testudo a venatore advenienti capitur”.

nosso curso, num universo de 49 alunos frequentadores, apontou 42 aprovações, alguns dos quais deixaram seu comentário a respeito do método empregado:

O método é prático [sic] incisivo e diferente. Completamente empírico e contextual, na minha concepção, funciona muito bem. Pessoalmente, eu criei gosto pois vi sentido, mesmo quando não tem aula, eu continuo a ler o livro. [sic] Coisa que meras análises de frases soltas não podem proporcionar, pois querendo ou não, é um procedimento bem mecânico, não se sente prazer em aprender e a maioria só está para passar e olhe lá! Eu creio que só por aplicar isso, já é uma melhora no sistema inteiro. (Primeiro estudante).

Anteriormente a experiência de Latim I com o método diferente do livro “Família Romana” não foi proveitoso, pois dificultava o aprendizado, porém [sic] ao conhecer o método proposto pelo livro [sic] consegui adquirir o conhecimento introdutório da Língua Latina. O modo de reproduzir os diálogos do livro em sala nos ajuda a vivenciar a língua, aprender a aplicá-la em situações, e não apenas decorar terminações e declinações. Algumas vezes [sic] ficamos com vergonha de reproduzir os diálogos, porém, com o tempo [sic] percebemos que essa troca com outras colegas de sala eram [sic] bem mais proveitosas para o nosso conhecimento. Com certeza [sic] *método desenvolvido foi uma novidade positiva para mim, pois hoje já tenho uma base não só para a escrita, como para o diálogo também.* (Segundo estudante).

O método é inovador, diferente da metodologia usada em Latim I que era necessário decorar as declinações e usar tabelas para analisar frases soltas. Para mim, no início, foi difícil pelo fato de estar acostumada com o processo mecânico que me foi apresentado anteriormente, mas logo me adaptei e tive avanço, percebi que a reprodução dos diálogos, a troca com os colegas, e trabalhar com textos me ajudaram bem mais que decorar tabelas. (Terceiro estudante).

Quando cursamos a disciplina de Latim I, foi utilizado o método tradicional de ensino. Era baseado em aprendermos desinências, casos e utilizar diferentes e várias tabelas para conseguir conjugar um verbo ou declinar um substantivo. [...] Ao cursar a disciplina de Latim II e ser apresentado ao método Orberg [sic], a felicidade foi instantânea. As tabelas foram deixadas de lado e passamos a ler textos em latim. Desde a primeira aula [sic] a sensação de aprendizado é enorme, a sensação de que você está realmente falando latim é um diferencial muito importante [...] A cada aula neste novo método, tinha-se a impressão de realmente estarmos absorvendo conhecimento e aprendendo a usar a língua latina. Ainda que haja ressalvas, tenho preferência enorme pelo método Orberg [sic], pois com ele sentimos que estamos usando o latim de fato, a leitura e a fala tornam-se mais naturais e fluidas e textos de níveis simples podem ser traduzidos rapidamente pelo aluno, com um considerável grau de independência das tabelas. (Quarto estudante).

Os relatos dos alunos, como se pode ver, visam pontuar as diferenças entre o método de Ørberg e o método gramatical empregado por outros docentes da faculdade e ressaltar como lhes pareceu mais fácil (e possível) aprender morfossintaxe sem tabelas e o léxico sem dicionários. Ainda, pode-se ressaltar que o uso ativo da língua entre os alunos e o professor, embora tímido,

reconhecemos, por meio de diálogos e fábulas, pareceu-lhes de grande importância para o aprendizado.

Nesse momento, porém, cumpre-nos estabelecer breves (e necessárias) distinções entre as condições que encontramos em nosso instituto e os demais que empregam ou empregaram em algum momento a série didática de Ørberg. A prima distinção a ser feita se refere aos estudantes que recebemos em nossas aulas e os que procuram institutos como o Polis Institute ou a *Accademia Vivarium Novum*. Os professores e alunos que anualmente se encaminham ou a Jerusalém ou a Roma, onde ficam as suas respectivas sedes, o fazem por vontade própria com o objetivo de falar, conversar, assistir a aulas em latim cotidianamente. Os estudantes que assistiam às nossas aulas, por outro lado, em muito se diferenciam, primeiro, porque, ainda que tenhamos atingido boa parte da turma com o método direto, mesmo assim restavam estudantes a quem o estudo do latim não agradava de forma alguma e que, por conseguinte, não conseguimos mover ou atrair e, depois, porque muitas estavam ali por força da grade curricular dos cursos.

A segunda diferença é bastante óbvia, pois se refere à carga e à organização horárias, por assim dizer, do nosso curso. Enquanto nossas disciplinas de *Língua Latina* constam de quinze encontros de quatro horas semanais, totalizando, ao final, sessenta horas, nos cursos de verão, por exemplo, regularmente oferecidos, por exemplo, pela *Accademia Vivarium Novum*, dedicam-se dias inteiros ao estudo das línguas clássicas durante seis semanas em um percurso de 120 horas. A terceira distinção, por fim, se refere à metodologia aplicada pelos professores. Em nossa faculdade, cada professor utiliza um material próprio, o que não costuma ocorrer em institutos que empregam o método direto, ainda que com outros livros-textos, onde geralmente se elege um único livro que deve ser utilizado em todos os níveis.

A nosso ver, obtivemos uma experiência bem-sucedida em nossas últimas disciplinas de *Língua Latina II*, durante o período 2019/2, conquanto não tenhamos seguido de perto o método direto de Ørberg sobretudo no que diz respeito ao uso da tradução em sala de aula. Embora muitos alunos tenham se habituado ao novo método a ponto de acompanhar bem as aulas e obter avaliações favoráveis ao final, desconhecemos, entretanto, como será o desempenho dos alunos ao se depararem com a série didática LLPSI pela primeira vez em disciplinas mais avançadas, como *Língua Latina III* ou *Língua Latina IV*.

Considerações finais

Os professores que buscam ampliar o uso ativo do latim geralmente utilizam expedientes bastante diversos para ensiná-lo. Há, por exemplo, quem considere válido fazer uso de *realia*,²⁶ *cartoons*, *haikais*, *storytelling*, descrição de imagens e composição de cartas, sob o pretexto de que assim se aprende mais depressa não apenas gramática, mas também as histórias e os costumes dos romanos (Cf. COFFEE, 2012; DUGDALE, 2011; FERREIRA, 2017; GRUBER-MILLER, 2004):

Há quem, por outro lado, considere um ótimo exercício encorajar seus alunos a escreverem seus próprios hexâmetros e discursos com objetivo de compreender melhor as escolhas de Vergílio e as sutilidades de Cícero. Uns professores acreditam que escrever em latim é realizar exercícios de versão de uma língua vernácula para o latim e reconheçam o valor desse expediente na sua própria formação (SAUNDERS, 1993, p. 392). Outros, porém, afirmam que os alunos, quando tentam falar ou escrever em latim, nada fazem a não ser repetir as sentenças do autor sem nenhuma reflexão (FREITAS; PINHEIRO, 2012, p. 9), ignorando o progresso ou a compreensão que essas atividades proporcionam aos alunos na leitura dos textos originais, haja vista os resultados positivos obtidos anualmente em institutos como *Schola Classica*, *Schola Latina*, *Pontificium Institutum Altioris Latinitatis*.²⁷ Se alguém, por exemplo, decida escrever em latim, terá seu texto corrigido não apenas nos erros gramaticais atinentes à sintaxe e morfologia, mas também no que diz respeito ao estilo, uma das razões pelas quais os professores aconselham os alunos a que descrevam, expliquem e resumam em latim as figuras e as histórias do *Familia Romana* (COSTA, 2016, p. 22).²⁸

Nesse sentido, ainda que os professores que promovam esse gênero de ensino se dividam quanto aos procedimentos de ensino e avaliação, nota-se invariavelmente uma tentativa de ampliar ao máximo a capacidade de os alunos usarem a língua ativamente ora por meio da

26 “They are objects from real life used in classroom instruction by educators to improve students’ understanding of other cultures and real-life situations. A teacher of a foreign language often employs *realia* to strengthen students’ associations between words for everyday objects and the objects themselves. *Realia* are physical objects that are related to the target – culture. *Realia* refers to objects or items from real life, which is used in the classroom to illustrate and teach vocabulary or to serve as an aid to facilitate language” (MUTHEE, 2018, p. 158-159).

27 “It is no surprise that writing reinforces reading, since they draw upon the same cognitive text world. Both reading and writing are acts of composing, of making meaning with text. Writers have usually been thought to be engaged in a constructive process when they compose, but readers are too. Both reading and writing share common generative cognitive processes involved in meaning construction in both composing and comprehending text: both reading and writing emphasize background knowledge, both draw on a common data pool of written language, both utilize similar transformations of background knowledge into text, and both employ common processing patterns in text production as individuals read and write” (GRUBER-MILLER, 2006, p. 193).

28 “If reading is a way to communicate, then students should have opportunities to respond to the ideas, descriptions, and sentiments that they have read. They could draw a picture illustrating what was just read, or create a cartoon based on the reading in which they include a narrative caption as well as dialogue bubbles. They can turn a reading, such as the stories of Cupid and Psyche or Cincinnatus, into a dialogue or skit. They can trace a journey, such as Aeneas’ wanderings or Horace’s trip to Brundisium, onto a map or write a first-person travel diary. They can summarize the stages of a procession or a ritual, such as a Roman triumph or consulting the oracle at Delphi, or they can perhaps re-enact these events. Finally, they can write a letter to one of the characters in the story, asking them questions about their actions and decisions and perhaps offering their own perspective on what happened” (GRUBER-MILLER, 2004, p. 207).

fala, ora por meio da escrita. De todo modo, esperamos ter mostrado como os livros *Famillia Romana* e *Roma Aeterna* publicados por Ørberg trinta anos atrás ainda hoje se mostram uma opção válida para aqueles professores e alunos que desejam encontrar uma alternativa mais arejada e amena para aceder aos textos clássicos.

Referências

ALFONSO, Adam Gil-Bermejo. La enseñanza de la civilización romana en Lingua Latina per se Illustrata. **Thamyris**, n. 7, p. 121-132, 2016.

AMADOR, Antonio G. *et al.* **Latine doceo**: guía para el profesorado. Guadix: Cultura Clásica, 2013.

AMARANTE, José. **Latinitas**: uma introdução à língua latina através dos textos. 2. ed. rev. Volume único: Fábulas mitológicas, epigramas, epístolas, elegias, poesia, épica, odes. Salvador: EdUFBA, 2018.

BECCARI, Alessandro Jocelito; BINATO, Cláudia Valéria Penavel. A abordagem indutiva contextual da série Lingua Latina per se Illustrata de Hans Henning Ørberg. **Phaos**, v. 14, p. 123-142, 2014.

BÓRRI, T. F. *et al.* **Grammatica di consultazione**. Roma: Vivarium Novum, 2003.

CARFAGNI, Roberto. **Exercitia Latina Nova I**: Ad usum discipulorum qui Familia Romana utuntur. Roma: Vivarium Novum, 2015.

CARTER, David. Hans Oerberg and his contribution to Latin pedagogy. **Journal of Classics Teaching**, v. 22, p. 21-22, 2011.

COSTA, Matheus Knispel. **Scribere scribendo discamus**: sete exercícios de composição em latim. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

COSTA DE AZEVEDO, Katia T.; QUEDNAU, Laura; COSTA, Matheus Knispel. **Vocabulário latim-português baseado no livro Lingua Latina per se Illustrata**: Familia Romana. Porto Alegre: LUME/UFRGS, 2016.

COFFEE, Neil. Active Latin: Quo tendimus. **Paedagogus**, v. 105, n. 2, p. 255-269, 2012.

COOSEMANS, P. *et al.* **Quaderni d'esercizi**: Volume II (Cap. XX-XXXIV). Roma: Vivarium Novum, 2008.

COOSEMANS, P. *et al.* **Quaderni d'esercizi**: Volume II (Cap. XX-XXXIV). Roma: Vivarium Novum, 2008.

CROATA, Petar Ušković. Romae mihi nutriri contigit atque doceri seu annus academicus in aedibus academiae c.n. Vivarium Novum strictim percursus. **Latina et Graeca**, v. 2, n. 25, p. 111-114, 2014.

DUGDALE, Eric. Lingua Latina, lingua mea: Creative composition in beginning Latin. **Teaching Classical Languages**, v. 3, n. 1, p. 1-23, 2011.

FERREIRA, Fátima. Didática do latim. *In*: CRAVO, Cláudia; MARQUES, Susana. **Ensino de línguas clássicas**: reflexões e experiências didáticas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. p. 49-60.

FORTES, Fábio; PRATA, Patrícia. Ensino de latim: abordagens metodológicas e leituras. *In*: PRATA, Patrícia; FORTES, Fábio (org.). **Latim hoje**: Reflexões sobre cultura clássica e ensino. São Paulo: Mercado das Letras, 2006. p. 89-118.

FREITAS, Luciana M. A.; PINHEIRO, Thiago da Silva. Uma coleção para o ensino de latim em análise. **Revista Escrita**, n. 15, p. 1-15, 2012.

GOMES, Viviane Moraes de Caldas. A aprendizagem da Língua Latina: uma experiência com o método *Lingua Latina per se Illustrata*. **Revista Letras raras**, Campina Grande, v. 1, p. 218-231, 2013.

GOLDMAN, N.; NYENHUIS, J. E. **Latin via Ovid**: a first course. 2. ed. Detroit: Wayne University Press, 1982.

GRUBER-MILLER, John. Teaching writing in Beginning Latin and Greek: Logos, Ethos and Pathos. *In*: GRUBER-MILLER, John. **When dead tongues speak**: Teaching Beginning Greek and Latin. New York, Oxford University Press, 2006. p. 190-219.

GRUBER-MILLER, John. Seven myths about Latin Teaching. **Syllecta classica**, n. 15, p. 193-215, 2004.

JONES, P. V.; SIDWELL, K. C. **Aprendendo latim**: gramática, vocabulário, exercícios e textos. Tradução e supervisão técnica de Isabella Tardin Cardoso, Paulo Sérgio Vasconcellos e equipe. São Paulo: Odysseus, 2012.

LHOMOND, Caroli Francisci. **Epitome historiae sacrae**: Brevi Christi vitae narration addita. Integrum opus ad usum discipulorum edidit Robertus Cargafgni paucissimis verbis mutatis. Roma: Vivarium Novum, 2011.

LVCRETIVS. **De rerum natura**: Locos selectos ad usum discipuloum ediderunt Ignatius Armella Chávez, Georgius A. Celepák, Aloisius Miraglia, Emlen M. Smith. Roma: Vivarium Novum, 2008.

MACHADO, Mariana Paula de Souza. Reflexão de métodos e abordagens para o ensino de uma língua estrangeira. **Intersaberes**, v. 6, n. 8, p. 1-12, 2017.

MIRAGLIA, Luigi. **Lingua Latina per se Illustrata**: Fabulae Syrae. Roma: Vivarium Novum, 2010.

MIRAGLIA, Luigi. **Vita moresque**. Roma: Vivarium Novum, 2010.

MUTHEE, Jessina. **Mathematics difficulties and Dyscalculia**. Nairobi: Kenyatta University Press, 2018.

NEUMANN, Jeanne Marie. **A companion to Familia Romana**: Based on Hans Ørberg's Latine disco, with vocabulary and grammar. 2nd. ed. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2016.

NEUMANN, Jeanne Marie. **A companion to Roma Aeterna**: Based on Hans Ørberg's Instructions, with vocabulary and grammar. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2017.

ØRBERG, H. H. **Lingua Latina per se Illustrata**: Colloquia Personarum. Greena (DEN): Domus Latina, 2005.

ØRBERG, H. H. **Lingua Latina per se Illustrata**: Familia Romana. Exercitia Latina I. Newburyport, MA: Focus Publishing/R. Pullins Company, 2005.

ØRBERG, H. H. **Lingua Latina per se Illustrata**: Familia Romana. Newburyport, MA: Focus Publishing/R. Pullins Company, 2003.

ØRBERG, H. H. *Lingua Latina secundum naturae rationem explicata*. New York: The Nature Method Language Institute, 1965. *In*: Resenha: CARR, Wilbert Lester. **The Classical Outlook**, v. 47, n. 10, p. 119-120, jun. 1970.

ØRBERG, H. H. *Lingua Latina secundum naturae rationem explicata*. Copenhagen: Naturmetodens Sproginstitut, 1954. *In*: Resenha: POMAREDA, Jorge Páramo. **BICC**, v. X, p. 230-231, 1958.

ØRBERG, H. H. *Lingua Latina secundum naturae rationem explicata*. Copenhagen: Naturmetodens Sproginstitut, 1955. **The Classical World**, v. 61, n. 2, p. 47, 1967. Resenha de Erik Hoder.

READ, William M. Teaching by the “nature method”. **The Classical Outlook**, v. 49, n. 5, p. 49-50, 1972.

QUEDNAU, Laura Rosane. Ensino de latim: discussão e propostas. **Cadernos do IL.**, n. 42, p. 320-338, 2011.

QUEDNAU, Laura Rosane. Latim em AVA's: sugestões de atividades. **Phaos**, v. 14. p. 113-121, 2014.

RICHARDS, Jack C.; RODGERS, Theodore S. **Approaches and Methods in Language Teaching: a description and analysis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ROUSE, W. H. D. **Latin stories for reading or telling**. Oxford: Basil Blackwell, 1935.

RICUCCI, Marco. Ørberg per se e per alios illustratus: la dimensione teorico-descrittiva del metodo induttivo-contestuale. **Letras Clássicas**, v. 17, n. 2, p. 31-51, 2013.

RICUCCI, Marco. *Lingua per se notata*. Una annotazione sul metodo Ørberg alla luce dell'Ipotesi del Noticing di Schmidt. **Revista Classica**, v. 30, n. 1, p. 157-174, 2017.

SAUNDERS, Anne Leslie. The value of Latin prose composition. **The Classical Journal**, v. 88, n. 4, p. 385-392, abr./maio 1993.

UGENTI, Marco. L'approccio alla lingua latina con il metodo Ørberg. *Nemo litteras latinas maestitia et oblivione damnavit*. **Mizar. Costellazione di pensieri**, p. 29-45, set./dez. 2017. Disponível em: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/mizar/article/view/20210>. Acesso em: 08 jun. 2023.

Universidade Federal do Rio de Janeiro. **CLAC: Catálogo 2019-2020**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2019.

VERGILIVS. **Bucolica carmina**. Roma: Vivarium Novum, 2008.

WHEELOCK, Frederic M. **Wheelock's Latin**. Revised by Richard A. LaFleur. 6th. ed. Harper Collins, 2005.

**Procedimentos filológicos
e exemplo de Crítica
Textual aplicados ao
*Corpus Hermeticum***

David Pessoa de Lira

Introdução²⁹

Ao analisar um texto, procura-se não apenas estudá-lo como objeto literário, mas buscar entender os percursos ideológicos, traditivos e motivacionais que deram origem à configuração daquilo que está escrito.³⁰ Os princípios de *critério*, *analogia* e *correlação* serão seguidos nas análises filológicas dos textos como do contexto histórico de onde se originam os textos.

No *Curso de Linguística Geral*, o filólogo Ferdinand de Saussure, pai da linguística, sustenta que a Filologia representa uma das três fases pelas quais tem passado a ciência que se constitui em torno dos fatos linguísticos. Dentre as várias definições para o termo Filologia, pode-se dizer que Filologia compreende um conjunto de análises e estudos cujo objeto não é unicamente a língua, mas também a fixação, interpretação e o comentário dos textos. Sendo assim, deve-se entender que ela se ocupa inclusive da história literária, dos costumes, das instituições etc. (*Análise das Tradições, ou seja, dos Motivos, Ideias e Conceitos; Análise de Conteúdo*). A Filologia se embasa metodologicamente na crítica. Ela emprega as questões linguísticas por meio da análise comparativa de textos de épocas diferentes, determinando a peculiaridade de cada autor, decifrando as características em línguas antigas (*Análise Histórico-Comparativa*). Ela possui duas finalidades básicas: estabelecer cientificamente o melhor texto (*o ramo da ecdótica*) e, uma vez estabelecido, interpretar esse texto (*segundo o método que nas ciências bíblicas se chama de histórico-crítico*) (SAUSSURE, 2006, p. 7-8).

Gerd Lüdemann, professor de História do Cristianismo Primitivo na Universidade Georg-August, em Göttingen, e fundador e diretor do *Archiv Religionsgeschichtliche Schule*, escreveu um artigo que não só apresenta o contexto do século XIX em que surge a *Religionsgeschichtliche Schule* (A Escola da História da Religião) como também apresenta sua *Wissenschaft* e os princípios exegéticos dessa Escola (LÜDEMANN, 2008, p. 171-181). Segundo ele, essa Escola não designava uma “escola teológica no sentido de um grupo de seguidores e desenvolvedores dos pensamentos de uma única pessoa”. Ao contrário, a Escola da História da Religião integrava um grupo de jovens teólogos e filólogos, principalmente da Universidade de Göttingen, cujas numerosas obras estavam relacionadas a quatro (04) domínios ou aproximações norteadoras: *aproximação histórica; princípio comparativo; questão sociológica e questão psicológica*. Essa aproximação se deve ao fato de que a religião, para eles, deveria ser estudada radicalmente

29 Este texto é uma adaptação de uma crítica textual realizada na tese de doutoramento, a saber: LIRA, D. P. **O batismo do coração no vaso do conhecimento**: uma análise do *Corpus Hermeticum* IV. 3-6a. Tese de Doutorado. São Leopoldo: EST/ PPG, 2014. 333p., que resultou também no meu livro: LIRA, David Pessoa de. **O batismo do coração no vaso do conhecimento**: uma introdução ao Hermetismo e ao *Corpus Hermeticum*. Recife: Editora UFPE, 2015. Essa mesma crítica foi submetida a algumas revisões e atualizações para o artigo: LIRA, D. P. Inclusão ou Omissão da Lectio $\chi\eta\rho\acute{\upsilon}\xi\alpha\tau$ e suas Implicações Textuais no *Corpus Hermeticum* 4.3-6a. **Revista Philologus**, v. 28, n. 83, p. 194-212, 2022. Cf. também o artigo: LIRA, D. P. Crítica Textual do *Corpus Hermeticum* 4.3-6a: Análise da Variante $\epsilon\beta\alpha\pi\tau\acute{\iota}\sigma\alpha\nu\tau\omicron$ τοῦ νοός. **Translatio**. v. 23, p. 1-14, 2022.

30 Cf. o método histórico e o método comparativo nos estudos das ciências sociais em Marconi e Lakatos (2010, p. 88-90, 204-205) e Troeltsch (1984, p. 1-27).

a partir da metodologia histórica. Ademais, essa Escola defendia que a religião tinha de ser averiguada por cotejamento ou comparação. A adoção desses princípios se deve à influência de uma expansão do conhecimento de variadas fontes tanto na área da *Filologia* como nos *Estudos Orientais*, ocorrida no final do século XVIII (LÜDEMANN, 2008, p. 173-177; SHARPE, 2005, p. 30-31). Não é por acaso que a *Religionsgeschichtliche Schule* era formada de teólogos e de filólogos. A ênfase de uma pesquisa histórico-religiosa ou sócio-religiosa só foi possível por causa das descobertas de textos e por causa das edições críticas que surgiam em grande número, como produtos dos estudos filológicos (LÜDEMANN, 2008, p. 173; SCHNELLE, 2004, p. 123; TROELTSCH, 1984, p. 1-27). É a partir daí que Ernst Troeltsch sintetiza os princípios ou pressupostos que delineiam o Método Histórico (-Crítico): *critério, analogia e correlação*, baseados nos princípios de cotejamento de estudos filológicos.

Acerca dos recursos que se deve empregar quando se procede a uma interpretação, por exemplo, do Novo Testamento, tendo como referencial os textos, Schnelle (2004, p. 178) diz: “A distância objetiva da época do Novo Testamento requer amplas informações filológicas, científico-literárias e histórico-culturais para, dessa maneira, identificar a mensagem dos textos”. Ao se tratar de textos antigos, como é o caso do *Corpus Hermeticum*, este princípio também precisa ser considerado. O objeto da exegese da Bíblia, de uma forma geral, são textos antigos. Isso se aplica a qualquer texto antigo que se constitui objeto de interpretação. Qualquer método científico-texto-literário necessita de teorias textuais, portanto, linguísticas, que possam captar e apreender o sentido mais acurado e suas características textuais (SCHNELLE, 2004, p. 171), onde se inserem a Bíblia, os Diálogos Platônicos, o *Corpus Hermeticum* (*Corp. Herm.*) etc.

Quanto ao *Método Histórico-Crítico*, Udo Schnelle diz que esse Método não é homogêneo e uniforme em si mesmo. Não existe exclusivamente “o” Método Histórico-Crítico justamente porque há diferentes nuances metodológicas e de resultados (SCHNELLE, 2004, p. 14). Essa condição advém do fato de que o próprio método que se reflete historicamente subjaz à própria historicidade, e, por isso, está sujeito a mudanças ou mutabilidades.

Por esta razão, o procedimento de análise aqui é focado no método histórico e comparativo, com base nos princípios norteadores do método filológico e histórico-crítico. Este procedimento destaca a história, os cultos e as literaturas religiosas do Mediterrâneo Antigo, enfatizando, por meio de cotejamento, as possíveis similitudes e dessemelhanças, correlações, interações e as relações polêmicas entre as várias culturas religiosas. Teologia, História e Filologia sempre fizeram parte desse método. Destarte, seu objeto de pesquisa é constituído por textos antigos, necessitando constantemente de ferramentas científicas apropriadas, como são, por exemplo, as ferramentas filológicas das quais se faz uso, desde a crítica textual até o emprego dos termos próprios da Filologia. No entanto, não se pode negligenciar o fato de que a Linguística evoluiu

muito nas últimas décadas, e trouxe conceitos e definições que também podem ajudar nesta pesquisa. O próprio Método Histórico-Crítico não é algo fechado em si mesmo de modo a ser um método homogêneo. Sendo um método que investiga criticamente a história, ele mesmo está sujeito à própria história e contexto.

A priori, faz-se necessário salientar, como menciona Martin West, que a crítica textual não é tudo e o fim de tudo nos estudos clássicos, mas é uma parte indispensável. Em todo caso, se alguém quer fazer um estudo sério de textos antigos, deverá atentar às incertezas no decurso de sua transmissão (WEST, 1973, p. 7-9). Por isso, o objeto da crítica textual é a transmissão textual. Seu alvo é a definição hipotética da versão textual confeccionada no passado. A base do trabalho do criticismo textual é composta de edições com anotações acerca de divergência traditiva documentada. Faz-se necessário conhecer basicamente a história textual e a axiologia de seus principais testemunhos. Por fim, só assim, pode-se reconstruir o suposto texto original e explicar suas *lectiones*, baseando-se em um exame crítico.

Os métodos filológicos empregam a interpretação de documentos escritos a partir do conhecimento sobre a língua e a cultura, reconstruindo o suposto original e estabelecendo uma edição crítica que serve como objeto de tradução (MIRANDA POZA, 2019, p. 59).

O presente capítulo empregará um exemplo de procedimento metodológico para elucidar acerca das variantes a favor da inclusão ou da omissão da palavra κηρύξαι no texto proposto por Nock e Festugière (N.-F.), a fim de compreender as razões que conduziram Nock a optar pela inclusão de κηρύξαι no *Corpus Hermeticum* 4.3-6a. Para isso, convém explicar os dados da crítica textual no aparato de N.-F., verificando a atestação de *lectiones* dos manuscritos. **É pressuposto que se deve avaliar** a qualidade, quantidade e idade dos manuscritos que atestam (ou não) as *lectiones* de κηρύξαι, para determinar, por meio de extensão ou dificuldade das *lectiones*, qual delas figura a variante mais antiga e próxima da leitura original. Por último, convém ponderar acerca dos resultados das avaliações e propor a leitura que melhor configura o texto do *Corp. Herm.* 4.3-6a com a finalidade de garantir o aporte de tradução. Sendo assim, proceder-se-á à avaliação das *lectiones* κηρύξαι.

3 τὸν μὲν οὖν λόγον, ὃ Τάτ, ἐν πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ἐμέρισε, τὸν δὲ νοῦν οὐκέτι, οὐ φθονῶν τισιν· ὁ γὰρ φθόνος οὐκ ἔνθεν ἔρχεται, κάτω δὲ συνίσταται ταῖς τὸν νοῦν μὴ ἔχόντων ἀνθρώπων ψυχαῖς. – Διὰ τί οὖν, ὃ πάτερ, οὐ πᾶσιν ἐμέρισε τὸν νοῦν ὁ θεός; – Ἥθελῆσεν, ὃ τέκνον, τοῦτον ἐν μέσῳ ταῖς ψυχαῖς ὥσπερ ἄθλον ἰδρῶσθαι. **4** – Καὶ ποῦ αὐτὸν ἰδρύσατο; – Κρατῆρα μέγαν πληρώσας τούτου κατέπεμψε, δοὺς κήρυκα, καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ κηρύξαι ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε· βάπτισον σεαυτὴν ἢ δυναμένη εἰς τοῦτον τὸν κρατῆρα, ἢ πιστεύουσα ὅτι ἀνελεύση πρὸς τὸν καταπέμψαντα τὸν κρατῆρα, ἢ γνωρίζουσα ἐπὶ τί γέγονας. ὅσοι μὲν οὖν συνῆκαν τοῦ κηρύγματος καὶ ἐβάπτισαντο τοῦ νοός, οὗτοι μετέσχον τῆς γνώσεως καὶ τέλειοι ἐγένοντο ἄνθρωποι, τὸν νοῦν δεξάμενοι·

ὅσοι δὲ ἤμαρτον τοῦ κηρύγματος, οὗτοι μὲν οἱ λογικοί, τὸν νοῦν μὴ προσειληφότες, ἀγνοοῦντες ἐπὶ τί γεγόνασιν καὶ ὑπὸ τίνων, **5** αἱ δὲ αἰσθήσεις τούτων ταῖς τῶν ἀλόγων ζῴων παραπλήσιαι, καὶ ἐν θυμῷ καὶ ὀργῇ τὴν κρᾶσιν ἔχοντες, οὐ θαυμάζοντες [οὐ] τὰ θεᾶς ἄξια, ταῖς δὲ τῶν σωμάτων ἡδοναῖς καὶ ὀρέξει προσέχοντες, καὶ διὰ ταῦτα τὸν ἄνθρωπον γεγονέναι πιστεύοντες. ὅσοι δὲ τῆς ἀπὸ τοῦ θεοῦ δωρεᾶς μετέσχον, οὗτοι, ὃ Τάτ, κατὰ σύγκρισιν τῶν ἔργων ἀθάνατοι ἀντὶ θνητῶν εἰσι, πάντα ἐμπεριλαβόντες τῷ ἑαυτῶν νοῖ, τὰ ἐπὶ γῆς, τὰ ἐν οὐρανῷ, καὶ εἴ τί ἐστιν ὑπὲρ οὐρανόν· τοσοῦτον ἑαυτοὺς ὑψώσαντες, εἶδον τὸ ἀγαθὸν καὶ ἰδόντες συμφορὰν ἠγήσαντο τὴν ἐνθάδε διατριβήν· καταφρονήσαντες πάντων τῶν σωματικῶν καὶ ἀσωμάτων ἐπὶ τὸ ἐν καὶ μόνον σπεύδουσιν. **6** αὕτη, ὃ Τάτ, ἡ τοῦ νοῦ ἐπιστήμη, τῶν θεῶν ἴέντορία†, καὶ ἡ τοῦ θεοῦ κατανόησις, θεῖου ὄντος τοῦ κρατῆρος (HERMÈS TRISMÉGISTE, 2011, t. 1, p. 50-51).³¹

Já que dezessete tratados herméticos foram coligidos em um *corpus*, conhecido atualmente como *Corpus Hermeticum*, esse passou a ser copiado no decorrer do tempo. Destarte, os tratados não só foram conservados em uma coletânea, mas também foram reproduzidos como parte da coleção. É bem verdade que textos antigos sofreram, com o passar do tempo, algum tipo de alteração, acréscimo, supressão, mas também as deformações que sobrevieram sobre o texto. Da mesma forma, os textos constantemente copiados tendem a sofrer *ups and downs of life*. À medida que um texto era compilado, a tendência era se tornar cada vez mais desconexo para um determinado leitor em um contexto distante do ponto de vista local e temporal de sua origem. Assim, o escrito sofria algum tipo de adaptação (alteração) para que tivesse alguma utilidade ou funcionalidade em um contexto distante. Essa adaptação era constituída de acréscimos, comentários, anotações, cortes (ROSSETTI, 2006, p. 96-97; POZA, 2019, p. 54-56). Em todo caso, com o passar do tempo, os tratados herméticos, nesse *corpus*, se submeteram a alterações, acréscimos, supressões (*corruptio*), deformações e vicissitudes de todas as formas. Quanto mais o texto era copiado, mais ele se afastava da sua configuração textual original. Assim, os lapsos mais comuns nas cópias do texto do *Corp. Herm.* são provenientes dos compiladores (NOCK; FESTUGIÈRE, 2011, t. 1, p. XXI-XXII).

Assim, o *Corp. Herm.*, como qualquer texto antigo, submeteu-se a ajustamentos manuscriturísticos pelos copistas no percurso da transmissão. Esse fato é confirmado ou constatado, ao comparar as várias cópias, reparos, estilizações, erros de interpretação e

31 *Corp. Herm.* 4.3-6a **3** Assim, ó Tat, [ele] repartiu a razão entre todos os homens, mas não a intuição; não menosprezando alguns; pois o menosprezo não vem de lá, mas é constituído aqui embaixo pelas almas dos que não têm intuição. – Por que, então, ó pai, Deus não repartiu a intuição entre todos? – Quis, ó filho, colocar isso como prêmio no meio para as almas. **4** – E onde o colocou? – Tendo enchido uma grande cratera disso, enviou; designando um arauto, também lhe ordenou apregoar aos corações dos homens estas coisas: mergulha-te a ti mesmo nessa cratera, tu que podes, tu que crês que subirás para o que tem enviado o vaso de mistura, tu que conheces por que vieste a ser. Assim, aqueles que ouviram a pregação e embeberam-se de intuição, esses participaram da gnose e, tendo recebido a intuição, vieram a ser homens perfeitos; mas aqueles que se desviaram da pregação, esses são os lógicos, que não tomaram em acréscimo a intuição, que desconhecem por que e por quem vieram a existir; **5** mas as sensações desses são semelhantes às dos viventes irracionais: irascivelmente e cupidamente possuindo o temperamento, não admirando as coisas dignas de contemplação, mas obedecendo aos prazeres e aos deleites dos corpos, e acreditando que o homem vem a existir por causa dessas coisas. Aqueles que, porém, participaram do dom de Deus, esses, ó Tat, em comparação às obras, são imortais em vez de mortais, tendo incluído na sua própria intuição todas as coisas, as da terra, as do céu, e se algo existir acima do céu; porém, tendo elevado a si mesmos de tal modo, viram o Bem, e tendo visto, consideraram uma infelicidade o atraso aqui; tendo desdenhado de todas as coisas corpóreas e incorpóreas, também se dedicam ao Uno. **6** Isso, ó Tat, é a ciência da intuição: †abundância† das coisas divinas, e é o aprendizado sobre Deus, já que divina é a cratera (tradução própria).

tentativas de harmonizações com textos dos *Hermetica Excerpta* de Estobeu. Os próprios copistas bizantinos conduziram as cópias do *Corp. Herm.* a um processo de depuração de acordo com a ortodoxia cristã em seu ambiente. Não obstante, em comparação com os fragmentos, excertos e traduções já existentes, esses ajustamentos não foram excessivos. Convém salientar que os procedimentos de cópias não são os mesmos entre os compiladores (VAN DEN BROEK, 2006, p. 489; COPENHAVER, 2000, p. xl-xlvi; FOWDEN, 1993, p. 9).

Os lapsos particulares nas cópias do texto do *Corp. Herm.*, amiúde, são resultados dos procedimentos dos compiladores (NOCK; FESTUGIÈRE, 2011, t. 1, p. XXI-XXII). Segundo John Horman, o grau de *corruptio*, no texto do *Corp. Herm.* 4 é moderado. Das três grandes omissões que incidem nele, duas são resultado de uma *haplografia* por *homoiteleuton* (mesmo final). Ou seja, houve a omissão de palavras porque duas linhas apresentam o mesmo final. Uma terceira omissão aconteceu por causa da mutilação do manuscrito. No processo de transmissão, existem algumas substituições descuidadas por causa da similaridade de duas ou mais palavras. No entanto, não há lapsos que possam ter interferido na tradição textual do *Corp. Herm.* 4 de forma geral (HORMAN, 1973, p. 48-49). Em todo caso, a perícopé do *Corp. Herm.* 4.3-6a possui várias questões no que diz respeito à crítica textual.³² A edição crítica do *Corp. Herm.* de Nock e Festugière tem prestado conta dessas questões no aparato crítico. O texto grego de N.-F. constitui a edição crítica padrão, sendo cuidadosamente conservador de acordo com os manuscritos e sem apresentar conjecturas desnecessárias (VAN DEN BROEK, 2006, p. 488; DODD, 1970, nota 3, p. 11-12; SOULEN, 1981, p. 86; GRANT, 2005, p. 6643).

10 corp. Herm. 4.3-6a e o *Apparatus Criticus* em N.-F.

Segundo William Grese, a intenção não é fazer uma nova crítica textual do *Corp. Herm.*, mas reunir as informações apresentadas no texto preparado por Arthur Darby Nock e decodificar seus dados de leitura no aparato. Grese está se referindo a não fazer uma nova crítica textual do *Corp. Herm.* 13, o qual constitui objeto de sua pesquisa. No entanto, ele mesmo faz alterações ao texto de N.-F., basendo-se nas variantes e *emendationes* que foram citadas por Nock no aparato. Contudo, as conclusões e as leituras propostas por Nock não podem ser consideradas como incontestáveis. Elas também estão sujeitas a ponderações e avaliações (GRESE, 1979, p. 1).

Convém entender a configuração do texto crítico do *Corp. Herm.* 4.3-6a em N.-F. Nesta edição, não se utiliza símbolos especiais no texto propriamente para remeter aos dados no aparato, exceto colchetes agudo e quadrado, e *crux desperationis*.³³ A indicação de linhas é

³² Sobre o objeto, o objetivo, a tarefa e os critérios da crítica textual, Cf. Rossetti (2006, p. 95-150) e Silva (2011, p. 106-109).

³³ Sobre estes símbolos, Cf. Rossetti (2006, p. 105-106).

apresentada sempre à margem direita. A entrada no aparato é dada pelo número da linha e não dos parágrafos em que se encontram os problemas de variantes e conjecturas.

É importante observar que é parte do procedimento filológico dos textos críticos a apresentação de uma justificativa, por parte do editor, no *apparatus criticus* (no pé da página), as razões que o levaram a efetuar suas escolhas por certas *lectiones* (variantes) dentre várias outras e fortuitamente dentre várias sugestões disponíveis de *emendationes*. Essa justificativa consiste em prestar contas, de maneira sintética, sóbria e clara, dos dados referentes às variantes (*lectiones*) dignas de nota, incidentes em vários manuscritos, e relativas às conjecturas mais significativas (*coniecturae*, *emendationes*), sendo suas considerações, quase sempre, escritas em latim.

Geralmente, as edições críticas adotam uma gama de siglas, abreviaturas e signos no aparato crítico. Estas orientações são colocadas em uma lista de abreviaturas que se posiciona antes mesmo do texto crítico. Na primeira página da introdução da edição crítica de N.-F., há uma lista de manuscritos, com sigla, nome, data e conteúdo. Antes do texto crítico propriamente dito, há um *index siglorum*³⁴ de edições anteriores do *Corpus Hermeticum* bem como de autores que fazem citações diretas e conjecturas do *Corpus Hermeticum*. O objetivo primeiro, aqui, é decodificar os dados da crítica textual que compõem o aparato como apresentado pela edição crítica de A. D. Nock e A.-J. Festugière, verificando a atestação de variantes nos manuscritos.

Quando uma leitura proposta por N.-F. é atestada pelos manuscritos ABCM, o aparato crítico apenas indica a leitura divergente de um manuscrito (ou mais manuscritos), subentendendo que este apresenta uma leitura variante em relação a ABCM.³⁵ Quando a leitura de N.-F. não é atestada por esses manuscritos (**ABCM**) ou há variações entre eles, as *lectiones* serão apresentadas ao lado dos respectivos testemunhos.

No que tange à **linha 10**, N.-F. indica que o manuscrito **A** tem a palavra *κηρύξαι* (“*hic habet A*”), gerando a leitura *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ κηρύξαι ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* (e lhe ordenou **pregar** aos corações dos homens estas coisas). Ela é atestada por **N** depois de (*post*) *καρδίαις*, apresentando a leitura: *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις κηρύξαι τάδε* (e lhe ordenou aos corações dos homens **pregar** estas coisas). A palavra *κηρύξαι* é testemunhada depois de *ἐκέλευσεν* pela primeira correção posterior do manuscrito **B** (**B^c**), propondo a leitura *καὶ ἐκέλευσεν κηρύξαι αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε*. Além de **A**, a edição de **Turn.** sugere o emprego da palavra *κηρύξαι* depois de (*post*) *αὐτῷ*. O emprego da palavra *κηρύξαι* é testemunhado pelos manuscritos **ANB^c** e proposta por **Turn.** No entanto, percebe-se que a palavra se configura em

34 Chama-se *conspectus siglorum* ou *signorum* (ou *index siglorum* ou *signorum*) – quadro de abreviaturas, siglas e signos que são utilizados no *apparatus criticus*. (Cf. ROSSETTI, 2006, p. 109, 352; NOCK; FESTUGIÈRE, 2011, t. 1, p. XI-XII, LIV).

35 Manuscritos *Laurentianus* 71, 33; *Parisinus Graecus* 1220; *Vaticanus Graecus* 237; *Vaticanus Graecus* 951. Horman afirma que os manuscritos **ABCM** são úteis para o estabelecimento do texto do *Corpus Hermeticum* de N.-F. Horman (1973, p. 6).

uma ordem diversa nesses testemunhos. Ademais, os manuscritos **BCMD** a palavra *κηρύξαι* (*om.* é abreviatura de *omittunt*): *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* (*também exortou, em honra dela, aos corações dos homens estas coisas*). Nock conjectura se porventura não tinha o autor escrito *καὶ ἐκέλευσεν < ἐν > αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε*. Nock está inclinado a pensar que o autor escreveu dessa forma (“*haud scio an auctor scripserit*”). Na mesma linha, porém em uma passagem diferente, Nock dá a informação de que *τάδε* vem de *ταῦτα*, de uma autocorreção do manuscrito **B** (**B¹**). A preposição *ἐν* entre colchetes angulados *< >* é conjectura de Nock. Não obstante isso, o texto de N.-F. acata os testemunhos do emprego do verbo *κηρύξαι*.³⁶

2 A inclusão e a omissão da palavra *κηρύξαι*

A avaliação de variantes segue dois passos importantes, a saber, o analítico (ou formal) e o interpretativo (ou de conteúdo). Cada um dos passos compreende alguns critérios importantes da crítica textual. Os critérios ou princípios externos constituem o passo analítico (ou formal); e o passo interpretativo (ou de conteúdo) é constituído pelos critérios ou princípios internos.³⁷ Esses critérios dão suporte às evidências externas e internas a favor ou contra uma determinada leitura. Faz-se necessário empregar esses critérios para a avaliação das *lectiones keryxai* e *ἐδαπίσαντο τοῦ νοός*.

Foi supramencionado que, no aparato crítico de N.-F., sobre a **linha 10**, o manuscrito **A** testemunha o emprego da palavra *κηρύξαι* na *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ κηρύξαι ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* (e lhe ordenou **pregar** aos corações dos homens estas coisas). Em **N** é atestado depois de *καρδίαις*; em **B^c** é testemunhado depois de *ἐκέλευσεν*; a edição de **Turn.** sugere a inclusão da palavra *κηρύξαι* depois de *αὐτῷ*. De forma geral, a inclusão da palavra *κηρύξαι* é testemunhada pelos manuscritos **ANB^c** e proposta por **Turn.** A palavra *κηρύξαι* é omitida pelos manuscritos **BCMD**: *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* (*também exortou, em honra dela, aos corações dos homens estas coisas*). Além desses manuscritos, **QS**, segundo Walter Scott, também omitem *κηρύξαι*. (Cf. HERMETICA, 1985, v. 1, p. 150).

2.1 Passo analítico ou formal (evidência externa):

a) Lectio plurium codicum potior (a leitura mais atestada pelos códices é preferível): Em termos de quantidade, a omissão de *κηρύξαι* é mais atestada (pelos manuscritos **BCMDQS**) do que a inclusão (pelos manuscritos **ANB^c** e a edição de Turnebus).

³⁶ **Turn.** é a *editio princeps* de Turnebus; **D** é o manuscrito *Vindobonensis Philisophicus Graecus* 102; **N** é o manuscrito *Neapolitanus* II c 32. Scott diz que a omissão é atestada pelos manuscritos **QS** (manuscritos *Bodleianus* 3388; *Bodleianus* 3027) (HERMETICA, 1985, v. 1, p. 150). Sobre o uso de colchetes angulados, (Cf. ROSSETTI, 2006, p. 105).

³⁷ Sobre os critérios de avaliação e prática da crítica textual, Cf. Silva (2011, p. 108).

b) *Lectio antiquior potior* (a leitura mais antiga é preferível): Em relação à idade, o número de manuscritos antigos que atestam a omissão é maior.

A **inclusão de κηρύξαι**: **A** (séc. XIV), **N** (séc. XIV – XV), **Turn.** (séc. XVI). A **omissão de κηρύξαι**: **B** (séc. XIV), **C** (séc. XIV), **M** (séc. XIV), **D** (séc. XV), **Q** (séc. XV), **S** (séc. XVI). Entre os manuscritos tardios, **Q** está conectado com **D**; e **S** está relacionado a **C**. Se levar em consideração que o decisivo não é a antiguidade, mas a configuração que serviu de base a um manuscrito, poder-se-ia confirmar que **QS** são boas testemunhas para a omissão de κηρύξαι.

c) *Lectio melioris codicis potior* (a leitura dos melhores códices é preferível): No que diz respeito à qualidade, os manuscritos que testemunham a omissão são melhores do que os que atestam a inclusão de κηρύξαι. Embora os manuscritos **ABCM** sejam úteis para o estabelecimento do texto crítico do *Corpus Hermeticum*, dentre esses, Reitzenstein sugere que as leituras de **ACM** (ou melhor, **MAC**) prevaleçam sobre qualquer outra de quaisquer confiáveis.³⁸

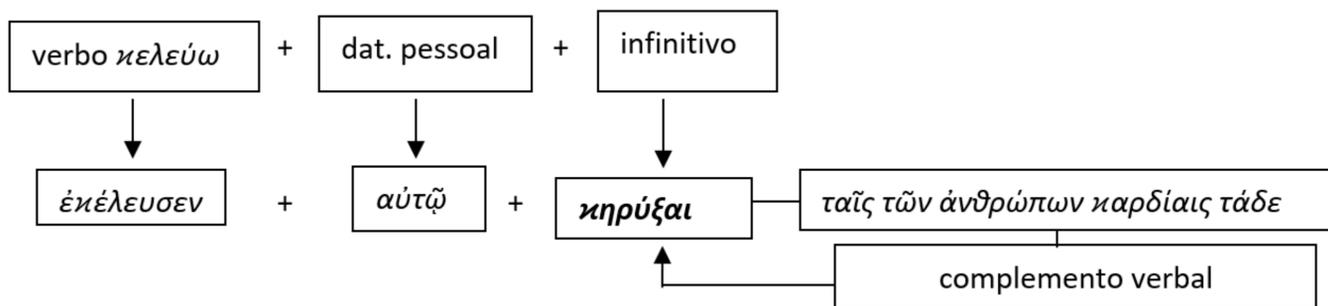
2.2 Passo interpretativo ou de conteúdo (evidência interna):

a) *Lectio brevior potior* (a leitura mais breve é preferível): Por esse critério, a omissão de κηρύξαι pode ser considerada como original em maior ou menor grau.

b) *Lectio difficilior potior* (a leitura mais difícil é preferível): É necessário analisar qual das leituras se torna mais difícil entre a inclusão e omissão de κηρύξαι. Deve-se considerar o seguinte:

Em relação à construção sintática da fraseologia com a inclusão de κηρύξαι - καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ κηρύξαι ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε – o verbo κελεύω rege o dativo pessoal seguido pelo infinitivo. Em outras palavras, o dativo pessoal (αὐτῷ - objeto do verbo κελεύω) é também sujeito do infinitivo κηρύξαι. Aquele que prega cumpre a ordem de pregar aos corações dos homens. Logo, percebe-se que κηρύξαι serve para articular a função sujeito-objeto de αὐτῷ. Simultaneamente, o verbo κηρύξαι apresenta dois objetos (complementos): a quem se prega (ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις) e o que se prega (τάδε). O infinitivo incide nessa leitura para designar a função do κῆρυξ (o arauto). Sendo assim, pode-se constatar que a ordem é dada, segundo essa leitura, ao arauto (ἐκέλευσεν αὐτῷ κηρύξαι). Com κηρύξαι, ela é traduzida: e ordenou-lhe pregar aos corações dos homens estas coisas. Em suma, nota-se que, com o emprego do verbo κηρύξαι, αὐτῷ não só insinua ser um elemento anafórico de κῆρυξ, mas também tem a função sintática de objeto do verbo ἐκέλευσεν. O resto da fraseologia (ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε) está relacionado ao verbo κηρύξαι. Essa leitura se enquadra melhor na estrutura: κελεύω + dativo pessoal + infinitivo. A sintaxe dessa fraseologia se apresenta da seguinte forma:

³⁸ Cf. sobre os manuscritos no capítulo 1 da presente pesquisa, Cf. Horman (1973, p. 6), Scott (1985, v. 1, p. 22) e Reitzenstein (1922, p. 325).



Em geral, o verbo *κελεύω* é um dos verbos bitransitivos no grego, ou seja, rege dativo e acusativo. O emprego do dativo com o verbo *κελεύω* é *sui generis* justamente por causa do seu sentido de chamado de encorajamento e de exortação. Em relação à construção sintática da fraseologia com a omissão de *κηρύξαι - καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* – o verbo *κελεύω*³⁹ rege o dativo pessoal (ou personificado) com algo (uma coisa) no acusativo. Nessa leitura existem dois dativos: *αὐτῷ* e *ταῖς καρδίαις*. Isso dificulta o entendimento. A quem foi dada a ordem? A ele ou aos corações dos homens? Deve-se atentar ao contexto. Logo em seguida percebe-se que foram ordenadas estas (*τάδε*): *βάπτισον σεαυτὴν ἢ δυναμένη εἰς τοῦτον τὸν κρατῆρα, ἢ πιστεύουσα ὅτι ἀνελεύση πρὸς τὸν καταπέμψαντα τὸν κρατῆρα, ἢ γνωρίζουσα ἐπὶ τί γέγονας* (*mergulha-te a ti mesmo nesse vaso de mistura, tu que podes, tu que crês que subirás para o que tem enviado o vaso de mistura, tu que conheces por que vieste a ser*). O interlocutor ou a quem é endereçado o discurso está no gênero feminino: *σεαυτὴν, ἢ δυναμένη, ἢ πιστεύουσα, ἢ γνωρίζουσα*). Por essa razão, deve-se compreender que a ordem é dada a cada um dos corações dos homens (*ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις*)⁴⁰, pois a palavra *καρδία* é feminina. O pronome *τάδε* (acusativo plural neutro) corresponde a tudo o que é ordenado aos corações dos homens (*ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις*). Assim, essa leitura se enquadra melhor na estrutura: *κελεύω* + dativo pessoal (personificado) + acusativo de coisa. Quem ordena, ordena algo a alguém. E a pergunta que deve ser feita é: se o dativo correspondente à regência de *κελεύω* não é *αὐτῷ*, qual é a função sintática de *αὐτῷ*?

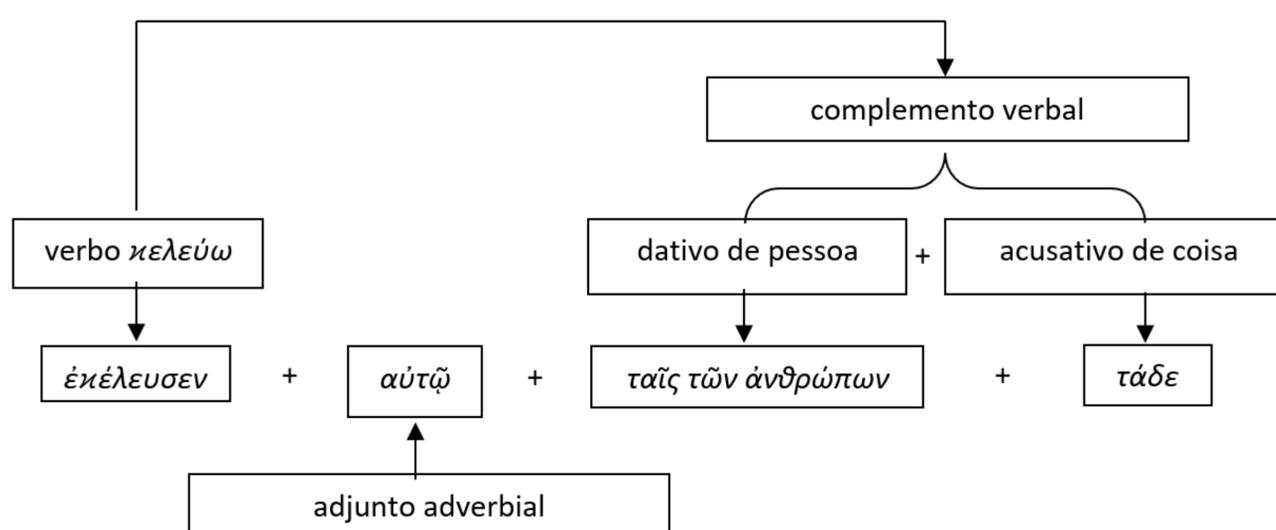
Como já foi visto anteriormente, na conjectura de Nock sobre a omissão, *αὐτῷ* é elemento anafórico de *κρατήρ*. A partir disso, ele faz uma interpolação conjectural da preposição <ἐν> entre *ἐκέλευσεν* e *αὐτῷ*: *καὶ ἐκέλευσεν < ἐν > αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* (e exortou < nela > aos corações dos homens estas coisas). Para Nock, *αὐτῷ* é um adjunto adnominal ou um complemento circunstancial locativo. Essa conjectura, por mais interessante que seja, tenta

39 A estrutura com *κελεύω* + dativo pessoal (personificado) + acusativo (uma coisa) é muito rara e mais difícil na língua grega. Sobre essa estrutura, Cf. Liddell, Scott e Jones (1996, p. 937). Acerca da fraseologia *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ κηρύξαι ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε*, ela também pode ser traduzida: *e ordenou que ele pregasse aos corações dos homens estas coisas*. Sobre a regência do verbo *κελεύω*, Cf. Freire (2001, p. 197). Cf. as acepções desse verbo em Betts (2010, p. 278); Betts e Henry (2010, p. 410); Blass, Debrunner e Funk (2009, p. 101); Rusconi (2003, p. 263); Morwoods e Taylor (2002, p. 30); Pereira (1998, p. 316); Liddell, Scott e Jones (1996, p. 937); Fobes (1959, p. 15, 83, 281, 300, 307, 313).

40 Para Scott, *καρδία*, no sintagma *ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις*, significa *mente* ou *alma*. Segundo ele, o sentido do coração, como está no texto, com a dimensão psicológica (da alma), deve ser egípcia (SCOTT, 1985, v. 2, p. 143). Festugière salienta que a *alma* é convidada a beber da cratera (FESTUGIÈRE, 1938, p. 6). Dodd considera que o convite a mergulhar na cratera é feito à *ψυχή* (DODD, 2005, p. 180; DODD, 1954, p. 236). Porém, existe uma dúvida se a exortação é pronunciada aos corações ou às almas dos homens (COPENHAVER, 2000, p. 135). No entanto, seja a exortação ao coração seja à alma, com certeza, *αὐτῷ* não pode ser o complemento verbal. Sobre *καρδία* e seu sentido no *Corp. Herm.* 4, Cf. Van Den Kerchove (2012, p. 295-297) e Nilsson (1958, p. 57-58).

facilitar a leitura. Mas não há necessidade de conjectura, pois a omissão não gera nenhum equívoco. É possível que, assim como conjectura Nock, *αὐτῷ* seja o elemento anafórico de *κρατήρ* e seja um adjunto adverbial. Mas nada indica que o autor originalmente tenha escrito isso como locativo. Com certeza, *αὐτῷ* se torna complicado à primeira vista porque é apenas um dativo *solto* no meio da frase, sem nenhuma regência verbal, adjetiva ou preposicional. É bem verdade que isso pode dar a indicação de que se trata de um termo acessório da oração como adjunto adverbial. No entanto, pode-se criar dificuldade para designar o tipo de dativo e seu sentido como complemento circunstancial. Por isso, deve-se atentar para os três principais agrupamentos do dativo: o próprio, o instrumental e o locativo. Em outras palavras, definir *αὐτῷ* sintaticamente pode se tornar complexo, já que essa palavra pode ser um complemento circunstancial locativo, de meio, de causa, de ponto de vista e de respeito. Em todo caso, sua função sintática denota ser um adjunto adverbial, evidenciando-se como complemento circunstancial, expresso pelo *dativus commodi et incommodi* (dativo de vantagem e desvantagem). Nas orações, de maneira geral, as palavras constituem termos (unidades sintáticas) que desempenham funções sintáticas. De acordo com o grau de importância, os termos são designados de principais ou essenciais, integrantes e acessórios⁴¹.

Esse dativo tem uma função de complemento circunstancial de finalidade. Geralmente ele é traduzido pela locução adverbial *em honra de, para honra de, em benefício de, pelo amor de, em recompensa a* (daí *commodum*). Assim, a tradução da fraseologia *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* seria: *também exortou, em honra dela, aos corações dos homens estas coisas*. Essa frase também pode ser traduzida: *e disse (ou exortou) estas coisas aos corações dos homens em honra dela*.⁴² A sintaxe da fraseologia *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* pode ser esquematizada da seguinte forma:



41 Sobre isso, Cf. Cegalla (2008, p. 321-322, 362-367). Acerca dos vários usos do dativo, cf. Ragon (2012, p. 185-193); Betts (2010, p. 211-214); Betts e Henry (2010, p. 288-293); Blass, Debrunner e Funk (2009, p. 100-109); Freire (2001, p. 182); Taylor (2001, p. 219-225); Perfeito (1997, p. 146); Jay (1994, p. 183-184); Fobes (1959, p. 153-154).

42 Sobre o complemento circunstancial de finalidade, Cf. Freire (2001, p. 182) e Perfeito (1997, p. 146). *Καί*, além de conjunção, pode incidir, no *Corp. Herm.*, como o advérbio *também* ou *igualmente* (LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 857-858; DELATTE; GOVAERTS; DENOZ, 1977, p. XVII, 97).

Em todo caso, deve-se perceber que as funções sintáticas na frase, com a inclusão ou omissão da palavra *κηρύξαι*, geram uma reorganização em cada uma das leituras. Isso faz pressupor que uma das leituras tentou reorganizar aquilo que parecia ser de difícil compreensão. A mesma dificuldade que incide nessa fraseologia também pode ser encontrada nas *Hellenicas* de Xenofontes: *ἐκέλευε στεφανοῦσθαι πάντας τῷ θεῷ* (**ordenava serem todos coroados em honra ao deus**). A estrutura da oração é *κελεύω* + acusativo pessoal + infinitivo e perceptível que *στεφανοῦσθαι πάντας* é uma oração cujo sujeito é objeto do verbo *κελεύω*, ou seja, *πάντας*. Mas, isso não parece ser tão evidente porque *τῷ θεῷ* pode também se confundir com um objeto do verbo *κελεύω*. No entanto, *τῷ θεῷ* é um *dativus commodi et incommodi*.⁴³

Segundo a avaliação do critério de dificuldade da leitura, a fraseologia *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* tende a ser uma leitura mais difícil. Nesse sentido, pressupõe que, com a inclusão de *κηρύξαι*, o texto passou a ser mais compreensível para a leitura, gerando uma certa harmonia e lógica, e deixando de ser uma leitura rudimentar para dar lugar ao aperfeiçoamento estilístico. Pelo critério de que a leitura mais difícil é preferível, a *lectio* com a omissão de *κηρύξαι* é preferida em detrimento da inclusão pelas razões expostas acima.

c) *Lectio quae alterius originem explicat potior* (a leitura que explica a origem da outra é preferível): Por esse critério, através dos resultados obtidos pelos critérios da *lectio brevior* e *lectio difficilior*, pode-se constatar qual das duas leituras se origina da outra.

A dificuldade que incide com a omissão pressupõe que o compilador buscou facilitar a leitura, acrescentando a palavra *κηρύξαι*. Sobre a *lectio facilior* pesa a suspeita de uma intervenção frente à dificuldade da leitura e com intuito de estabelecer a inteligibilidade do texto. Ao buscar a inteligibilidade do texto, ele procedeu à inclusão de *κηρύξαι*, o que fez com que a frase se tornasse um pouco mais extensa do que a original. Deve-se também suspeitar que a organização da frase fosse contrária aos usos linguísticos da época do compilador. Isso fez com que ele procedesse a uma correção (ROSSETTI, 2006, p. 378). A suspeita é plausível, visto que a estrutura que se apresenta com a omissão de *κηρύξαι* (isto é, o verbo *κελεύω* seguido de dativo pessoal (personificado) e de um acusativo (de coisa)) é rara na língua grega. É possível que o copista não tenha entendido a função sintática de *αὐτῷ* e tentou reconstruir a oração para solucionar o problema dos dativos presentes nela. Além disso, ele pode ter recorrido a uma estrutura semelhante àquela encontrada na *Ilíada*: *αὐτὰρ ὁ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε κηρύσσειν...* (mas ele **ordenou aos arautos claríssonos anunciar...**).⁴⁴

43 Também: “ordenava que todos se coroassem em honra ao deus”. (Xenofonte, *Hellenica*, 4.3.21). Cf. Xenophon. (1961, v. 1, p. 304). Essa construção é mais comum do que *κελεύω* + dativo pessoal + infinitivo (LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, p. 936-937; BLASS; DEBRUNNER; FUNK, 2009, p. 100-109; JAY, 1994, p. 102-103, 211-212; FOBES, 1959, p. 15, 83, 201).

44 Homero (*Ilíada*, 2.50-51). Essa mesma estrutura se encontra em: *κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κελεύων [...] κικλήσκειν...* (ordenou aos arautos claríssonos [...] chamar... HOMERO, *Ilíada*, 9.10-11); e em *αὐτίκα κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσαν ἀμφὶ πυρὶ στήσαι τρίποδα μέγαν* (ordenaram aos arautos claríssonos pôr no fogo uma grande tripode. HOMERO, *Ilíada*, 23.39-40). Cf. Homero (*Ilíada*, v. 1, p. 68-69, p. 328-329; v. 2, p. 390-391). Acerca da rara ocorrência da estrutura *κελεύω* + dativo pessoal (personificado) + acusativo de coisa, Cf. Liddell, Scott e Jones (1996, p. 937). O dativo plural de *κηρυξ* (*κηρύκεσσι(ν)*), com terminação em *-εσσι*, é típico do grego homérico. No grego ático e *koinē*, o dativo plural de *κηρυξ* é *κηρυξι(ν)*. Ademais, o aumento, no grego homérico, é geralmente omitido: *κέλευσε* em vez de *ἐκέλευσε*. Sobre isso, Cf. Betts, (2010, p. 44-45); Betts e Henry (2010, p. 47-48, 316, 317); Freire (2001, p. 26, 251, 253); Fobes (1959, p. 49-50).

O compilador do *Corp. Herm.* deduziu que a presença de *κῆρυξ* e *κῆρυγμα* possibilitaria a solução para a ininteligibilidade da leitura, incluindo, assim, o verbo *κηρύξαι*. Ao acrescentar o verbo *κηρύξαι*, o copista procedeu às seguintes mudanças: *a)* O verbo que deve ser incluído é *κηρύξαι*, justamente porque deve ser harmonizado com *κῆρυξ* e *κῆρυγμα* e porque ao arauto é ordenado executar a função própria de pregar (COPENHAVER, 2000, p. 133). *b)* Ao inserir *κηρύξαι*, *αὐτῷ* deixa de ser um adjunto adverbial e assume uma função de objeto indireto do verbo *κελεύω*. *c)* O dativo *αὐτῷ* deixa de ser um elemento anafórico de *κρατήρ* e passa a ser de *κῆρυξ*. *d)* As palavras *ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* vieram a ser complementos verbais de *κηρύξαι*. Com a inclusão de *κηρύξαι* (ou seja, do infinitivo), o texto veio a ser camuflado e o sentido que ele deveria ter originalmente se perde por causa de sua ambiguidade, com a finalidade de dar uma certa harmonia e lógica.

d) *Usus scribendi* (o uso daquele que escreve): Deve-se levar em consideração o estilo ou a linguagem peculiar da época, do grupo no qual está inserido o escritor e suas características literárias próprias (usos idiomáticos), com a finalidade de apresentar qual leitura deve ser, em maior ou menor grau, aquela que configura uma originalidade. Tanto a *lectio difficilior* como o *usus scribendi* são dois princípios importantes dentre os critérios internos de avaliação das variantes. A palavra *κελεύω* incide uma única vez no *Corp. Herm.* 4.3-6a, o que inviabiliza afirmar qual seria o emprego mais usual do escritor desse tratado. No entanto, existem quatro outras ocorrências do verbo *κελεύω* no *Corp. Herm.*:⁴⁵

* *Corp. Herm.* 1.29: *ἐκέλευσα αὐτοῖς εὐχαριστεῖν τῷ θεῷ* (ordenei-lhes agradecer a Deus).

* *Corp. Herm.* 11.19: *καὶ κέλευσόν σου τῇ ψυχῇ εἰς Ἰνδικὴν πορευθῆναι* (e ordena à tua alma ir à Índia).

* *Corp. Herm.* 11.19: *μετελθεῖν δὲ αὐτῇ κέλευσον ἐπὶ τὸν ὠκεανόν* (e lhe ordena transportar-se sobre o oceano).

* *Corp. Herm.* 11.19: *κέλευσον δὲ αὐτῇ καὶ εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναπτῆναι* (e lhe ordena também voar para o céu).

Segundo essas ocorrências, a opção pela estrutura *κελεύω* + dativo pessoal + infinitivo parece estar em consonância com uso comum no *Corp. Herm.* Nota-se também que, em nenhuma dessas ocorrências, o verbo *κελεύω* rege acusativo com infinitivo, como se encontra no *Korē Kosmou*.⁴⁶ Se assim for, isso depõe a favor da inclusão da palavra *κηρύξαι* entre *αὐτῷ* e *ταῖς καρδίαις*, à semelhança de *εὐχαριστεῖν* na fraseologia *ἐκέλευσα αὐτοῖς εὐχαριστεῖν τῷ θεῷ* (*Corp. Herm.* 1.29). Enquanto esse critério depõe a favor da inclusão, todos os demais supramencionados depõem a favor da omissão da palavra *κηρύξαι*.

⁴⁵ Sobre o *usus scribendi* e o estilo, Cf. Silva (2011, p. 108). Acerca da ocorrência do verbo *κελεύω* no *Corp. Herm.*, Cf. Delatte, Govaerts e Denooz (1977, p. XII, 70).

⁴⁶ *Stobaei Hermetica, Excerptum XXIII.* 9, 30, 63. *Corpus* (2005, p. 1064, 1072, 1088); *Hermetica* (1985, v. 1, p. 462, 474, 490).

e) *Lectio difformis a loco parallelo praestat conformi* (a leitura disforme de um lugar paralelo predomina sobre o que lhe é conforme): Por esse critério, através dos resultados obtidos pelo critério do *usus scribendi*, *lectio brevior* e *lectio difficilior*, pode-se constatar que a leitura mais harmonizada com algum texto paralelo tende a não ser uma leitura original.

Para André-Jean Festugière, existe um paralelo entre o *Corp. Herm.* 4.3-6a e o *Corp. Herm.* 1.27-29 por causa do verbo *κηρύσσω*, e das palavras *κηρυξ* e *κήρυγμα*. Essa observação de Festugière também pode fazer pressupor que o paralelo deve ter conduzido o copista a uma harmonização. Foi visto anteriormente que o copista, para proceder à inclusão da palavra *κηρύξαι*, deve ter recorrido a uma leitura semelhante àquela na *Ilíada* 2.50-51: *ἀντὰρ ὁ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε κηρύσσειν...* (mas ele ordenou aos arautos claríssonos anunciar...). Foi supramencionado que, pelo *usus scribendi*, no *Corp. Herm.* 1.29, *ἐκέλευσα αὐτοῖς εὐχαριστεῖν τῷ θεῷ* (ordenei-lhes agradecer a Deus) segue a mesma estrutura da *Ilíada* 2.50-51. A favor da inclusão, o verbo *κηρύσσω* ocorre duas vezes no *Corpus Hermeticum*: no *Corp. Herm.* 1.27 e no *Corp. Herm.* 4.4.⁴⁷ No primeiro tratado, consta a fraseologia *καὶ ἤργμαι κηρύσσειν τοῖς ἀνθρώποις τὸ τῆς εὐσεβείας καὶ γνώσεως κάλλος* (e comecei a pregar aos homens a beleza da piedade e da gnose). Levando em consideração que a omissão seja original, a inclusão de *κηρύξαι* deve ter sido afetada pela influência do texto do *Corp. Herm.* 1.27. O paralelo entre os textos é plausível, mas nada indica que a inclusão daquele verbo no *Corp. Herm.* 4. seja a leitura mais autêntica.

Conclusão

Pela avaliação formal das variantes, por meio dos princípios externos, constatou-se que a omissão de *κηρύξαι* está melhor atestada, inclusive, pelos manuscritos mais antigos; ademais, tem a maior quantidade de manuscritos a seu favor. No que diz respeito à avaliação do conteúdo, através dos critérios internos, constatou-se que, com a omissão de *κηρύξαι*, a leitura é mais breve e mais difícil, portanto, a mais original. Além disso, ela explica como se deu o processo de inclusão desse verbo e a possibilidade de harmonização do texto de acordo com o *Corp. Herm.* 1.27. Em consideração aos resultados obtidos da avaliação formal e interna, conclui-se que a omissão de *κηρύξαι* tem maior probabilidade em ser a leitura original. Nock estava ciente que o autor havia omitido o verbo, mas optou em incluí-lo no texto de N.-F. Assim como Nock, Walter Scott também preferiu incluir *κηρύξαι*.

Por essa razão, diante das evidências externas e internas, no presente trabalho, optar-se-á pela leitura que omite a palavra *κηρύξαι* do texto que servirá de base para a tradução: *καὶ ἐκέλευσεν αὐτῷ ταῖς τῶν ἀνθρώπων καρδίαις τάδε* seria – *também exortou, em honra dela, aos corações dos homens estas coisas*.

⁴⁷ Sobre o paralelo entre o *Corp. Herm.* 4.3-6a e o *Corp. Herm.* 1.27-29, Cf. Festugière (1938, p. 3) e Copenhaver (2000, p. 133-134). Sobre a ocorrência, Cf. Delatte, Govaerts e Denooz (1977, p. 102).

Depois de ter determinado e ordenado a configuração da unidade textual, deve-se proceder ao reconhecimento das potencialidades axiológicas do *Corpus Hermeticum* IV.3-6a, isto é, o sentido dos fatos, dos usos e dos elementos básicos enquanto valores literários implícitos que se consignam nesse texto. Esse procedimento diferencia-se de um tratamento da crítica textual: enquanto a crítica textual busca ordenar e configurar os elementos textuais, os procedimentos dos valores potenciais analisam os elementos que constituem o texto. No entanto, essa diferenciação é apenas do ponto de vista teórico, visto que a interação entre a crítica textual e as potencialidades axiológicas textuais, como momentos de investigação, seja, por assim dizer, estrutural. Esta é a razão da necessidade de se fazer a interação entre o que foi configurado e as potencialidades dessa configuração como valores literário-textuais. O espaço preferido para essa sinergia é justamente o processo de tradução (ROSSETTI, 2006, p. 243-247).

A tradução tem como objetivo demonstrar a apreensão da sequência de ideias que incidem no texto. Mesmo ciente de que a tradução pressupõe uma execução laboriosa, aqui, para o texto do *Corpus Hermeticum* IV.3-6a, recorrer-se-á a dois expedientes⁴⁸ (ROSSETTI, 2006, p. 243-247):

- Buscar a *exatidão do sentido das palavras* (tanto pelo que se entendeu como para se fazer entendido (inteligibilidade)): por esse meio se busca uma sensibilidade às nuances. Isso porque alguns discursos são subentendidos e parecem resistir à explicitação daquilo que é dito.
- Proceder à *neutralização da polissemia*: por esse meio existe a tentativa de eliminar os sentidos diversos de uma palavra, mesmo que em outro texto (contexto) seja necessário recuperar o sentido que foi excluído antes. Por isso, o que determina o sentido de uma palavra é o contexto, restringindo, assim, seu campo semântico.

Referências

BETTS, Gavin. **Complete New Testament Greek**. 2. ed. London: Hodder and Stoughton; New York McGraw Hill, 2010. (Teach Yourself Books).

BETTS, Gavin; HENRY, Alan. **Complete Ancient Greek**. 3. ed. London: Hodder and Stoughton; New York: McGraw Hill, 2010. (Teach Yourself Books).

BLASS, Friedrich; DEBRUNNER, Albert; FUNK, Robert Walter. **A Greek grammar of the New Testament and other early Christian literature**. 20. print. ed. 1961. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2009.

⁴⁸ Sobre a polissemia e significação contextual, Cf. Fiorin e Savioli (2012. p. 112-114).

CEGALLA, Domingo Paschoal. **Novíssima Gramática da Língua Portuguesa**. 48. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

COPENHAVER, Brian P. Introduction. *In: HERMETICA: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation, with Notes and Introduction – Brian P. Copenhaver*. New York: Cambridge University Press, 2000. p. xiii-lxi.

CROSBY, Henry Lamar; SCHAEFFER, John Nevin. **An Introduction to Greek**. Mineola; New York: Dover, 2009.

DELATTE, L.; GOVAERTS, S.; DENOOZ, J. **Index du Corpus Hermeticum**. Roma: Edizioni dell'Ateneo e Bizzari, 1977. (Lessico Intellettuale Europeo, 13).

DODD, C. H. (Charles Harold). **The Interpretation of the Fourth Gospel**. Reprinted Paperback Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

FESTUGIÈRE, A. J. Hermetica: Le Baptême dans le Cratère C.H., IV, 3-4. **The Harvard Theological Review**, Cambridge (MA): Published by Cambridge University Press on behalf of the Harvard Divinity School, v. 31, issue n. 1, Jan. 1938, p. 1-20.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto: leitura e redação**. 17. ed. 5. impressão. São Paulo: Ática, 2012.

FOBES, Francis H. **Philosophical Greek: An Introduction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1959.

FOWDEN, Garth. **The Egyptian Hermes: A Historical Approach to Late Pagan Mind**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

FREIRE, Antônio, S. J. **Gramática Grega**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GRANT, Robert M. Nock, Arthur Darby. *In: JONES, Lindsay (ed.). Encyclopedia of Religion*. 2. ed. Detroit: Macmillan Reference, 2005. v. 10, p. 6643-6644.

GRESE, William C. **Corpus Hermeticum XIII and Early Christian Literature**. Leiden: Brill Archive, 1979.

HERMETICA: the ancient Greek and Latin writings which contain religious or philosophical teachings ascribed to Hermes Trismegistus. Introductions, texts and translation edited and translation by Walter Scott. Boston: Shambala Publications, 1985. v. 1.

HOMERO. **Ilíada**: de Homero. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização por Trajano Vieira. 5. ed. São Paulo: Arx, 2008. 2 v.

JAY, Eric G. **New Testament Greek**: An Introductory Grammar. 14. impr. London: SPCK (Society for Promoting Christian Knowledge), 1994 (1958 e corr. em 1987).

LIRA, D. P. Crítica Textual do Corpus Hermeticum 4.3-6a: Análise da Variante *ἐδαπίσαντο τοῦ νοός*. **Translatio**, v. 23, p. 1-14, 2022.

LIRA, D. P. Inclusão ou Omissão da Lectio *κηρύξαι* e suas Implicações Textuais no Corpus Hermeticum 4.3-6a. **Revista Philologus**, v. 28, n. 83, p. 194-212, 2022.

LIRA, D. P. **O batismo do coração no vaso do conhecimento**: uma análise do Corpus Hermeticum IV. 3-6a. Tese de Doutorado. São Leopoldo: EST/PPG, 2014.

LIRA, David Pessoa de. **O batismo do coração no vaso do conhecimento**: uma introdução ao Hermetismo e ao Corpus Hermeticum. Recife: Editora UFPE, 2015.

LÜDEMANN, Gerd. Relationship of Biblical Studies to the History of Religions School. **Toronto Journal of Theology**, year 24, n. 2, p. 171-181, 2008.

MIRANDA POZA, José Alberto. **Apontamentos de linguística histórica**: ensaios de filologia românica e filologia clássica. Recife: UFPE, 2019.

MORWOOD, James; TAYLOR, John (ed.). **Pocket Oxford Classical Greek Dictionary**. Great-Bretain: Oxford University Press, 2002. xii.

NILSSON, Martin P. Krater. **The Harvard Theological Review**, Cambridge (MA): Published by Cambridge University Press on behalf of the Harvard Divinity School, v. 51, n. 2, p. 53-58, abr. 1958.

NOCK, Arthur Darby; FESTUGIÈRE, André-Jean. Apparat Critique. *In*: HERMÈS TRISMÉGISTE. **Corpus Hermeticum**. Texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2011. t. 1 e 2.

NOCK, Arthur Darby; FESTUGIÈRE, André-Jean. Préface et Introduction. *In*: HERMÈS TRISMÉGISTE. **Corpus Hermeticum**. Texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2011. t. 1 e 2, p. I-LIII, 259-295.

PERFEITO, Abílio Alves. **Gramática de Grego**. 7. ed. Porto: Porto Editora, 1997.

PLATO. **Lysis, Symposium, Gorgias**. Edited by W.R.M. Lamb. Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 1925. v. 3. (Loeb Classical Library).

REITZENSTEIN, Richard. **Poimandres**: Studien zur Griechisch-Ägyptischen und frühchristlichen Literatur. Unveränderter anastatischer nachdruck. Leipzig: B.G. Teubner, 1922.

ROSSETTI, Livio. **Introdução à Filosofia Antiga**: premissas filológicas e outras “ferramentas de trabalho”. São Paulo: Paulus, 2006.

RUSCONI, Carlo. **Dicionário do Grego do Novo Testamento**. São Paulo: Paulus, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Charles Bally e Albert Sechehaye (orgs.), com a colaboração de Albert Riedlinger. Prefácio à edição brasileira de Isaac Nicolau Salum. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Bliskstein. 28.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHNELLE, Udo. **Introdução à exegese do Novo Testamento**. São Paulo: Loyola, 2004. (Bíblica Loyola 43).

SCOTT, Walter. Introduction. *In*: **HERMETICA**: the ancient Greek and Latin writings which contain religious or philosophical teachings ascribed to Hermes Trismegistus. Introductions, texts and translation edited and translation by Walter Scott. Boston: Shambala Publications, 1985. v. 1. p. 1-111.

SCOTT, Walter. Notes on the *Corpus Hermeticum*. *In*: **HERMETICA**: the ancient Greek and Latin writings which contain religious or philosophical teachings ascribed to Hermes Trismegistus. Volume II: Notes on the Corpus Hermeticum by Walter Scott. Boston: Shambala Publications, 1985. v. 2. p. 1-482.

SHARPE, Eric J. The study of religion in historical perspective. *In*: HINNELLS, John R. (ed.). **The Routledge Companion to the Study of Religion**. London; New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2005. p. 21-45.

SILVA, José Pereira da. O Método em Filologia. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro: CiFEFiL, ano 17, n. 50, p. 91-112, set./dez. 2011.

SOULEN, Richard N. **Handbook of Biblical criticism**. 2nd ed. Atlanta: John Knox Press, 1981.

TAYLOR, William Carey. **Introdução ao Estudo do Novo Testamento Grego**. São Paulo: Batista Regular, 2001. (Esta edição é uma reprodução da 9ª edição publicada em 1990 pela Junta de Educação Religiosa e Publicações (JUERP)).

TROELTSCH, Ernst. **Sobre o Método Histórico e Dogmático da Teologia**. Tradução provisória por Milton Schwantes. São Leopoldo: Faculdade de Teologia, 1984. (Série História, v. 5).

VAN DEN BROEK, Roelof. Hermetic Literature I: Antiquity. *In*: HANEGRAAFF, Wouter J. (ed.). **Dictionary Of Gnosis and Western Esotericism**. Leiden; Boston: Brill, 2006. p. 487-498.

VAN DEN KERCHOVE, Anna. **La voie d'Hermès**: Pratiques rituelles et traités hermétiques. Leiden; Boston: Brill Academic Pub, 2012.

WEST, Martin L. **Textual Criticism and Editorial Technique**: applicable to Greek and Latin texts. Stuttgart: B. G. Teubner, 1973. 155p.

XENOPHON. **Hellenica**: books 1-5. With an English translation by Carleton L. Brownson. Cambridge (MA) Harvard University Press; London: William Heinemann, 1961. v. 1. (Loeb Classical Library).

**Resíduo amoroso e
cristalização de *A Arte
de Amar* em *A escrava
Isaura*: diálogos entre
teoria da residualidade
e teoria da recepção**

Lidiane Barreto Costa Neves

Introdução⁴⁹

Em meados do século XIX, a temática amorosa ganhou forças com o Romantismo, movimento literário que trouxe certas mudanças no fazer poético – temática, valorização da cultura local etc. –, sobretudo com o surgimento e popularização do romance romântico. É nesta época, especificamente na terceira geração romântica, conhecida como “condoreira”, que aparece Bernardo Guimarães (1825-1884), poeta e escritor brasileiro que obteve grande sucesso e repercussão com o romance *A escrava Isaura* (2008), a qual traz à tona a escravidão e o processo de abolição da escravatura no Brasil. Contudo, sabemos que essas temáticas se apresentam de forma distorcida, idealizada; é possível notar que, além das temáticas de cunho social, a obra abrange a temática amorosa, com o amor invencível e improvável de Isaura e Álvaro, personagens divergentes que vivem um romance conturbado pela obsessão e perseguição de Leôncio, senhor de Isaura.

Apesar dos obstáculos sofridos por Isaura e Álvaro, ambos possuem algo que lhes dá esperanças e que os faz persistir na liberdade de Isaura: o amor. Desta forma, vê-se o amor emergir diante das problemáticas sociais pautadas pelo autor e é, indubitavelmente, o foco da narrativa. O comportamento amoroso de Álvaro e os suspiros ingênuos de Isaura remetem ao poeta elegíaco Públio Ovídio Naso (43 a.C. – 17 d. C), conhecido como Ovídio, que recebe a alcunha de poeta do amor⁵⁰.

Não por acaso, Ovídio é uma das principais referências ao se tratar de poemas com temática amorosa e, sobretudo, elegíacos. Sabemos que, muito antes de a Literatura ser entendida como tal, os poetas já “sofriam” com o/de amor, bem como os diversos sentimentos que assolam os amantes, atributos que se apresentam nos poemas, principalmente os elegíacos. Ovídio destaca-se ao nos deixar obras que tratam da temática amorosa, sobretudo a *Ars Amatoria* (Arte de Amar), a qual ensina homens e mulheres, mas principalmente homens, como dominar o amor e a como conquistar seu/sua amante, por meio de ensinamentos que os favorecerão na arte da conquista amorosa.

49 Este estudo é resultado da disciplina Textos Latinos II, ministrada pela Profa. Dra. Patrícia Prata, na Unicamp, e parte da dissertação em andamento, sob orientação da Profa. Dra. Soraya Chain, pelo PPGL da Universidade Federal do Amazonas.

50 Ao longo da narrativa, os comportamentos das personagens Álvaro e Isaura remetem aos comportamentos ingênuos de casais e jovens inexperientes trazidos por Ovídio, em *A arte de amar*. Isso está perceptível ao longo do Livro I, em que Ovídio fala aos homens o que devem fazer e como fazer para conquistar a amada. Da mesma maneira, Álvaro comporta-se, cortejando Isaura: “– Eu vos conto em duas palavras. Passando eu um dia a cavalo por sua chácara, avistei-a sentada em um banco do pequeno jardim da frente. Surpreendeu-me sua maravilhosa beleza. Como viu que eu a contemplava com demasiada curiosidade, esgueirou-se como uma borboleta entre os arbustos floridos e desapareceu. [...]. Todavia continuei a passar todas as tardes por defronte do jardim, mas a pé para melhor poder surpreendê-la e admirá-la” (GUIMARÃES, 2008, p. 73-74), assim como Ovídio diz aos homens que devem expressar sua contínua admiração pela amada, para que, assim, a conquiste: “É o seu manto de púrpura de Tiro?/ O purpurado manto gabará./ Veste um tecido de Cós a tua amiga?/ De que o manto de Cós lhe fica bem/ a convicção terás.” (II, p. 117).

Embora distantes temporalmente, as obras de Ovídio e Bernardo Guimarães trazem à tona releituras a respeito do amor, ora divergindo, ora convergindo. Além disso, pela influência das obras amorosas de Ovídio e de sua repercussão, muitos poetas, assim como os brasileiros, beberam da fonte amorosa das obras do poeta romano, tendo direta ou indiretamente influência nesses autores. As temáticas elegíacas encontram-se também no movimento romântico, fator capaz de aproximar a recepção do amor presente na poesia ovidiana por Bernardo Guimarães. Deste modo, notaremos os resíduos amorosos e as cristalizações presentes n'*A escrava Isaura*, advindos d'*A Arte de Amar*, assim como observaremos, analogamente, a aproximação entre resíduo e recepção, isto é, entre a Teoria da Residualidade e Teoria da Recepção.

1 A *persona* poética em Ovídio

Para que possamos falar em *persona* poética, sobretudo tratando-se das obras ovidianas, é pertinente, contudo, nos debruçar sobre a questão da autoria. Quanto ao poeta romano, Ovídio é conhecido, como dito anteriormente, por suas primeiras obras cujo amor é tratado de maneira irreverente e única; seus títulos, sempre enfatizando a temática amorosa, demonstram a preocupação e o interesse do poeta por esse tema. Como sabemos, é um dos poetas elegíacos, gênero marcado “principalmente pela dor da separação amorosa, já que as amadas cantadas são, normalmente, cortesãs ou mulheres casadas ou divorciadas que mantêm um ou mais amantes, entre eles o eu-lírico representado pelos poetas” (SILVA, 2013, p. 100); a elegia romana, por vezes, pode ser “improvável”, isto é, há um jogo apresentado pelo autor, que se estabelece pelo cruzamento da ficção com a realidade, isto é, de acordo com Propércio (2007 *apud* VASCONCELLOS, 2016, p. 153), a leitura biografista e a leitura sobre o *Ego* do poema, o que leva a pensar a elegia como falaciosa considerando-se a possibilidade de um caráter biográfico.

Conforme Paulo Sérgio Vasconcellos (2016, p. 15-27), durante o século XX, o valor da obra voltada para o autor e a autoria tiveram sua queda com o *New Criticism*, o qual discorda da leitura biografista e de elementos externos à obra, além da ideia de intenção do autor, diferindo-se da análise dos antigos que tomavam o *Ego* da obra como expressão do autor empírico. A Elegia erótica romana, gênero conhecido por poemas em hexâmetro e por ter como tema o sofrimento amoroso, assim como o lamento, tem como referência os poetas romanos Virgílio (70 a.C – 19 a.C.), Propércio (cerca de 49 a. C. – 15 d. C.), Tibulo (54 a. C. – 19 a. C.) e Ovídio.

Sobre a obra autobiográfica, Platão (2000, p. 146-147) acredita que os poetas se passam por suas personagens, tentando ludibriar o leitor de que não é ele, mas, no fundo, o que é retratado na obra diz respeito a ele. Da mesma forma, os poemas elegíacos eram tidos como obras autobiográficas dos autores, por serem escritos em primeira pessoa e, sobretudo, pela

utilização do nome real dos poetas. Todavia, não se sabe, até hoje, se de fato o conteúdo dos poemas era autobiográfico e se as situações vividas pelo *Ego* na obra aconteceram na realidade com os autores. Exemplo disso é o motivo pelo qual Ovídio fora exilado, apresentado em *Tristia* (Tristes) (I d. C.), que permanece um mistério.

Ou seja,

Ego num texto literário não é o autor, mas algo que resulta de uma série de fatores, inclusive a tradição genérica e a cadeia discursiva em que o texto se situa, esteja seu autor consciente disso ou não. Ao assumirmos o discurso, criamos um *ethos*, uma *persona* – em todo discurso, mesmo naquele que é confessional, e nesse sentido a ideia de “despersonalização” de Eliot parece-nos fecunda. Submetemo-nos, nesses atos de fala mediados pela cultura e frutos da cultura, a regras de gênero, adequação da escolha lexical etc. (VASCONCELLOS, 2016, p. 36).

Neste ponto, chegamos ao debate acerca da *persona* poética na elegia romana, sobretudo ovidiana, foco deste trabalho. Ovídio estabelece em suas obras jogos que confundem o leitor, sugerindo que queria dar-lhe a sensação de dúvida quanto ao que é exposto e dito, deixando questionamentos a respeito de sua veracidade. Em *A arte de amar*, temos uma obra didática, em que há ensinamentos sobre o amor a homens e mulheres que desejam se aventurar nos jogos amorosos, na conquista e na permanência do amor, e para isso, Ovídio assume um caráter didático, isto é, de “professor do amor”, ensinando-os sobre este maleável e instável sentimento, que permanece sendo um enigma para muitos. Assumindo esse caráter, Ovídio cria uma máscara, uma *persona* que se adéqua ao conteúdo de sua obra, assim como em *Tristes* teremos uma outra *persona*, uma *persona* que sofre pelo exílio e lamenta seu desterro, em total diferença com o caráter didático em *A arte de amar*.

Desta forma, fica evidente a inviabilidade de afirmar ser Ovídio o professor que ensina os romanos, em *A arte de amar*, sobre como amar e ser amado, na verdade existe uma *persona* poética que assume esse papel, mantendo o jogo estabelecido pelo autor empírico. Esse jogo, ou seja,

A oposição ficção/realidade é demasiado facilmente suposta sem maiores discussões. [...] Na prática, a um olhar mais atento, a questão é mais complexa: essa suposta “máscara”, esse personagem tem, no texto mesmo, traços biográficos que apontam para a realidade extratexto do autor empírico – seu nome próprio, destinatários dos poemas etc. A recusa a ler em chave biografista pode cair no extremo de não levar em consideração certo modo de escrita em chave biográfica, mesmo na elegia erótica romana, que parece comprazer-se com o jogo ficção/realidade, que tendemos a ver como jamais desvendado totalmente, nem mesmo em Ovídio [...] (VASCONCELLOS, 2016, p. 27).

É possível, no entanto, observar aspectos sociais em *A arte de amar*, passíveis de análise, e através dessa “chave biografista” sugerir determinados elementos ligados ao autor empírico, como a discussão a respeito do desterro de Ovídio, em *Tristes*, se de fato aconteceu. Todavia, focaremos aos elementos amorosos apresentados na obra, como os ensinamentos sobre as diversas facetas do amor: o flerte, o comportar-se, a conquista, o “pós” conquista. Todos esses pontos elencados, e outros, são passíveis de observação ao compararmos com *A escrava Isaura*, isto é, há elementos ligados à temática amorosa que geram uma *agnição*, termo cunhado por Gian Biagio Conte (2019, p. 24), gatilhos que nos levam a associar a escrita, a forma como Ovídio traz o amor, com a escrita e a maneira como Bernardo Guimarães traz em *A escrava Isaura*.

2 Diálogo entre teoria da residualidade e teoria da recepção

A aproximação das ideias amorosas, em *Ars Amatoria* por *A escrava Isaura*, nos remete à teoria elaborada por Roberto Pontes (2006), intitulada “Teoria da Residualidade”. Esta teoria surge como uma “colcha de retalhos”, tendo fundamentos em diversas áreas do conhecimento, com o intuito de evidenciar a versatilidade que a teoria tem, podendo tanto ser aplicada aos estudos literários, quanto linguísticos – além de outras áreas possíveis, desde que haja um elemento comum: o *resíduo*.

Em *Linhas Disciplinares da Teoria da Residualidade*, Roberto Pontes (s/d, p. 3-4) explica a dificuldade que pesquisadores têm em aplicar e/ou encaixar autores exógenos a obras endógenas, isto é, nacionais. Pontes segue mostrando que, para um objeto de estudo nacional, é preciso buscar-se autores e teorias também nacionais, uma vez que teóricos exógenos falam e exprimem aquilo que está para sua realidade, para sua cultura, e por isso há tanta dificuldade em “encaixar” tais teóricos – e suas teorias – às obras nacionais. Por isso, ao buscarmos relacionar uma obra exógena – que por sua vez é clássica – a uma endógena – que também é canônica na literatura brasileira – entendemos a necessidade de buscar teorias que sejam possíveis dentro do escopo que pretendemos seguir e que, neste caso, é o *resíduo*, isto é, as ideias amorosas ovidianas que reaparecem em *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. No entanto, observamos que há teorias exógenas que se aproximam da ideia passada pela *residualidade*, uma delas é a Teoria da Recepção, a qual trataremos adiante junto ao resíduo, numa breve comparação.

Iniciaremos, portanto, com a teoria endógena: a Teoria da Residualidade (doravante TR). Tal teoria é sustentada por quatro pilares que são o *resíduo*, elemento fundamental e presente

nos demais “pilares”, a *cristalização*, a *hibridação cultural* e, por fim, a *mentalidade coletiva*. O *resíduo*

[...] é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. O *resíduo* é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. É manifestação dotada da força do novo porque passa sempre por uma *cristalização*. É algo que se transforma como o mineral bruto tornado joia na lapidação. (PONTES, 2006, p. 3).

Ou seja, o *resíduo* é tudo aquilo que permanece vívido de uma época para outra, aquilo que perpassa o tempo, se modificando, ou melhor, se adequando de um momento para outro, mas sua essência permanece a mesma, sendo possível identificar os *resíduos* de determinada cultura, sociedade, época para outra. Contudo, de acordo com Pontes (2006, p. 3) o *resíduo* não está para o morto, para o antigo, mas é algo que *remanesce*, ele possui vida porque a difunde em uma obra nova; o *resíduo* e a *residualidade* são importantes uma vez que, a partir deles, novas obras – novos elementos – são construídos, com maior veemência em sua mesma forma e temática. O caráter *residual* do *resíduo*, ou ainda a *residualidade*, “seria tudo aquilo formado no passado, mas passível de ser constantemente retomado, de forma inconsciente, por indivíduos de um grupo ou camada social, de modo a ser tido como algo próprio mesmo das épocas posteriores ao seu surgimento” (TORRES, 2010, p. 98).

A *cristalização*, por sua vez, é aquilo que supera as ações do tempo, isto é, faz-se presente de épocas em épocas, mas se adéqua conforme os fatores socioculturais e do ambiente em que se encontra, e isso quer dizer que “a gente apanha aquele *remanescente dotado de força viva* e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma” (PONTES, 2006, p. 4). Por conseguinte, *mentalidade coletiva* é a presença de uma *mentalidade* existente em outras sociedades e que apresenta na nossa, por exemplo, e ela é transmitida “através da História” (PONTES, 2006, p. 5-6), enquanto a *hibridação cultural* é entendida como o cruzamento de culturas, o ato de absorver elementos – sejam pensamentos, comportamentos, concepções – de outras culturas à nossa, gerando a *hibridação*, e isso significa que “as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. [...] São rumos convergentes” (PONTES, 2006, p. 2).

Desta forma, a TR estuda, a partir do *resíduo*, elementos que possam estar presentes em nossa época, cultura, sociedade, *mentalidade coletiva*, e isso implica nas diversas obras, sejam literárias ou artísticas, os quais *remanescem* de épocas, culturas, sociedades e *mentalidades* posteriores, mas que se reinventam, ou melhor, se *cristalizam* ao longo do tempo. Essa característica do *resíduo*, ou ainda da TR, de perceber elementos semelhantes e/ou iguais de um momento para outro, remete-nos à *teoria da recepção*, a qual também dialoga com textos, obras, de épocas passadas, percebendo como são lidos e interpretados hoje.

A teoria da recepção

[...] rejeita a existência de um texto único, original, objetivo e fixo que tem de ser examinado como uma forma de arte pura, como argumentariam o neocriticismo e muitos teóricos pós-modernos. Em vez disso, na recepção, nós falamos em ‘textos’, no plural, porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira. (BAKOGIANNI, 2016, p. 115).

A recepção, assim como a TR, visa a *recepção* e a forma como obras, como a *Ars Amatoria*, são recebidas por outro público, diferente do qual recebera-as, como os romanos receberam a obra didática de Ovídio, por exemplo. Da mesma forma, busca-se perceber a *recepção* de *Ars Amatoria* na obra de Guimarães, no entanto, sob a visão do *resíduo* de Pontes; as teorias se aproximam por, justamente, aproximarem aquilo que há de uma época em outra, no caso, de uma obra para outra, ou, no caso da *recepção*, de um entendimento para outro. Sendo assim, “por ‘recepções’ entendemos a maneira em que o material grego e romano foi transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado” (HARDWICK; STRAY, 2008, p. 1 *apud* BAKOGIANNI, 2016, p. 115).

Para além dessas questões, a recepção

[...] chama a atenção para a transmissão de algo dos produtores para os receptores, em uma metáfora da teoria da comunicação: recepção do som, da imagem, de informações. Há, pois, uma ênfase na emissão, e isso explica toda a atenção com a recuperação ou reconstrução dos textos e monumentos originais. (SILVA; FUNARI; GARRAFFONI, 2020, p. 44).

E por isso, conseguimos ver a aproximação existente entre a TR e a recepção. Como fora dito, a TR parte desse mesmo pressuposto de algo – *resíduo* – que perpassa o tempo e se adéqua à época em que está inserido, isso, em outras palavras, também expressa essa transmissão de algo para alguém, isto é, os receptores, a forma como isso chega e é percebido e recebido pelos leitores, por exemplo.

Tratando-se de obras literárias, entendemos que seu maior receptor será o leitor, foco da teoria da recepção, e esse leitor é quem percebe as aproximações que há entre um texto e outro, cuja referência se faz presente em uma obra moderna, por exemplo. Deste modo, “os usos do passado atuam para criação e consumo de uma narrativa que, produzida no presente, não deixa de estabelecer expectativas para o futuro” (SILVA; FUNARI; GARRAFFONI, 2020, p. 45).

Hans Robert Jauss (1979), com seus estudos e ensaios, traz à tona – ou melhor, envereda e traz luz aos estudos receptivos – e buscou compreender como a experiência estética e a recepção se ligam ao leitor, deixando em segundo foco, ou ainda fora de foco, o autor e a obra.

Conforme vimos, o *New Criticism* “baniu” o autor de seu reinado dando atenção à obra, isto é, a análise e interpretação do texto pelo texto, contudo, há um outro elemento nesta tríade que se tornou invisível, ou ficou por muito tempo apagado: o leitor.

E é pensando nisso que Jauss se debruça sobre seus estudos relacionados à estética da recepção, pondo como foco o leitor. Para tal, o autor se volta para questionamentos complexos sobre a ideia de estética e beleza, uma vez que “a estética se concentrava no papel de apresentação da arte” e, além dela, “a história da arte se compreendia como história das obras e de seus autores” (JAUSS, 1979, p. 44). Por isso,

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com [...] seu efeito estético, i. e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. (JAUSS, 1979, p. 46).

Deste modo, percebemos que a teoria da recepção nasce com o propósito de discutir a leitura dessas obras, levando em consideração o processo histórico e o olhar dos leitores sobre elas, de acordo com a época em que eles se encontram. Ademais, Jauss defende que se deve haver um diálogo entre texto e leitor, ou seja, observar de que maneira essas leituras se entrelaçam com as obras. Uma forma concreta de pensar nisso é este trabalho. A relação entre *Ars Amatoria* e *A escrava Isaura* parece inexequível, uma vez que são obras distantes e, na maioria das vezes, analisadas isoladamente, do texto pelo texto, ou do autor para o texto e vice-versa; propomo-nos, de forma diferente, observar e, provar, a aproximação entre essas duas obras por meio do *resíduo* de Pontes, contudo, sabemos que para comprovar a recepção ou fazer uma releitura receptiva de uma obra para outra, é preciso que se comprove a leitura de um autor pelo outro ou, no mínimo, uma referência. Esse obstáculo – procura e provação da recepção de uma obra ou um autor por outro/outra – é delicado, pois entra no quesito ficcional da obra literária, já que “A complexidade do ficcional [...] não se encontra necessariamente em ser uma leitura mais difícil, mas no fato de que ela pode receber uma variedade de leituras, desde a ingênua, pragmaticamente orientada [...] passando pela quase pragmática até à propriamente ficcional” (LIMA, 1979, p. 33).

Por esse motivo, e pelas múltiplas interpretações, para que possamos verificar a recepção de um autor por outro é preciso, sobretudo, que verifiquemos se, de fato, há tal receptividade. Como dissemos, nosso trabalho pode ser um exemplo concreto disso, entretanto, baseamo-nos na Teoria da Residualidade que, neste ponto, converge com a Teoria da Recepção, uma vez que não é preciso haver relação ou referência direta de um autor por outro, mas a *reminiscência* de qualquer aspecto ou elemento do texto, seja um pensamento, um fator linguístico ou cultural. No entanto, podemos entender a permanência dos discursos amorosos como uma possível recepção de Ovídio por Bernardo Guimarães, que faz alusão a Ovídio em seu poema intitulado “A origem do mênstruo” (1875), porém, podemos entender este fenômeno como um *resíduo*, ou, ainda, como comportamentos e pensamentos *cristalizados*, adequados ao contexto da narrativa do romance de Guimarães, conforme a época e a sociedade em que o autor brasileiro estava inserido, mas trazendo a mesma essência dos aspectos comportamentais e do pensamento apresentados na obra ovidiana.

Um bom exemplo de recepção é dado por Charles Martindale (1993) ao observar a *recepção* de Ovídio em pinturas de Ticiano. Martindale (1993, p. 60) afirma que as pinturas podem representar muito bem textos, assim como também podem ser lidas tais como esta. Neste caso, temos dois elementos diferentes em que ocorre a recepção, do texto para a pintura. Em diversas telas, apresentadas por Martindale, Ticiano faz referência à obra – assim como ilustra sua interpretação – *Metamorfoses* (8 d. C.), de Ovídio, evidenciando como é possível, de diversas formas, apresentarmos um “mesmo” texto e reinterpretá-lo. Do mesmo modo, é perceptível uma aproximação nas obras de Ovídio e de Guimarães, sendo possível atestar uma *recepção* do romântico pelo elegíaco.

Desta forma, a interpretação não pode, de forma alguma, ser separada de como os textos são, uma vez que isso implica na forma como eles serão recebidos pelos leitores, assim como o *resíduo* não se separa de seus pilares e da *residualidade*, percebemos como a TR é um tipo de recepção, em que elementos, que nesse caso é o *resíduo*, são percebidos e recebidos, mesmo que inconscientemente, e se apresentam em sociedades, culturas e obras.

3 O resíduo amoroso e a cristalização de *A arte de amar* em *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães

Como dito anteriormente, a obra de Ovídio e de Bernardo Guimarães, apesar de serem de épocas, sociedades, culturas diferentes, possuem aproximações. Enquanto uma ensina a homens e mulheres a arte de amar, na outra as personagens parecem seguir o manual amoroso ovidiano.

É a partir do *resíduo* que notamos a reprodução, a retomada, a releitura da obra ovidiana, ou seja, algo feito de novo, e de novo, mas com uma nova forma, um novo vigor. Contudo, é válido voltarmos-nos para trechos das obras de Bernardo Guimarães e Ovídio em que é pertinente o resíduo.

Ovídio, no segundo livro de *Ars Amatoria*, apresenta um pensamento pertinente sobre o prazer sexual de casais e como o sexo apenas é “completo” quando ambos se satisfazem igualmente:

Para que jorre a fonte do prazer
é necessário que o homem e a mulher
igualmente o partilhem.

Odeio o coito quando não é mútua
a desvairada entrega dos amantes
(eis por que encontro menos atrativos
no amor praticado com rapazes).

Abomino a mulher que se entregou
apenas porque tem de se entregar
e que nenhum prazer experimentando
frigidamente faz amor pensando
no novelo de lã.

[...]

O dever não me agrada na mulher.
Quero ouvir as palavras que traduzem
a alegria que sente a minha amante
quando me pede para ir mais devagar
e o ímpeto suster.

Quero ver a mulher de olhos rendidos,
a exausta mulher que desfalece
e que por muito tempo não consente
que lhe toquem no corpo dorido de prazer (II, p. 153-155).

E finalizando seu pensamento ordena que “[...] a meta seja atingida ao mesmo tempo” (II, p. 159). Isso revela que, para o ego ovidiano, não basta conquistar a mulher, cortejá-la e enchê-la de mimos, é preciso que o parceiro também a satisfaça e vice-versa. Para que uma relação tenha êxito, isto é, para que o tratado de Ovídio possa, de fato, ter seu resultado, é preciso que homens e mulheres igualmente sintam prazer e gozem em suas relações íntimas. Este

mesmo princípio é encontrado n'*A escrava Isaura*, na forma de um *resíduo* moral: Leôncio teve relações extraconjugais com uma de suas escravas, Rosa, a qual possui intensos sentimentos por ele e, por causa disso, odeia imensamente Isaura, sua rival.

As outras escravas a contemplavam todas com certo interesse e comiseração, porque de todas era querida, menos de Rosa, que lhe tinha inveja e aversão mortal. [...]. Não era só pura inveja; havia aí alguma coisa de mais positivo, que convertia essa inveja em ódio mortal. Rosa havia sido de há muito amásia de Leôncio, para quem fora fácil conquista, que não lhe custou nem rogos nem ameaças. Desde que, porém, inclinou-se a Isaura, Rosa ficou inteiramente abandonada e esquecida. A gentil mulatinha sentiu-se cruelmente ferida em seu coração com esse desdém, e, como era maligna e vingativa, não podendo vingar-se de seu senhor, jurou descarregar todo o peso de seu rancor sobre a pessoa de sua infeliz rival. (GUIMARÃES, 2008, p. 51-52).

A personagem Rosa não é tão explorada por Bernardo Guimarães como Isaura – que é a heroína da obra –, mas, pelo pouco apresentado, entende-se que a escrava se entregou a Leôncio por pura vontade, isto é, houve o consenso e o prazer de ambos, e, por causa dessa relação apenas de prazeres, Rosa nutre esse ódio por Isaura, que trouxe para si – mesmo sem querer – a atenção de seu senhor, Leôncio. Embora a relação de Leôncio e Rosa seja problemática por causa de diversos motivos – pelas descrições dadas pelo narrador ao longo da obra, Rosa é uma moça próxima da fase adulta, em torno de 17 e/ou 18 anos, e que, por isso, é ludibriada e usada por seu senhor –, mas é pertinente a visão de que houve, por ambos, o consenso e o “afeto sexual”, notadamente um *resíduo* moral.

Além disso, outro *resíduo* encontrado de uma obra na outra, é a negação de atos adúlteros por parte do parceiro, o qual o *ego* ovidiano apresenta instrução:

[...]. Há mulheres
que a arte tem de ler certas palavras
que não foram escritas.
[...]
Se os teus atos ainda que escolhidos
são por fim descobertos, mesmo assim
nega-os até o fim.
Não sejas mais submisso do que costuma ser
nem mais acariciante do que habitualmente.
São estes os sinais de um coração culpado.
Mas não poupes os rins (II, p. 127).

O ato de negar, até que a parceira se sinta confusa a ponto de achar que está enganada, é um forte argumento e solução dada aos seguidores ovidianos, quando seus planos adúlteros e adultérios são descobertos. Do mesmo modo, Leôncio age ao ter seus atos libidinosos e assédios para com Isaura descobertos por Malvina, sua esposa, que o confronta em seguida:

– Quero dizer-lhe – exclamou a moça em tom severo, e fazendo vãos esforços para dar ao seu lindo e mavioso semblante um ar feroz –, quero dizer-lhe que o senhor me insulta e me traiçoa em sua casa, da maneira a mais indigna e desleal!...

– Santo Deus!... Que estás aí a dizer, minha querida?... Explica-te melhor, que não compreendo nem uma palavra do que dizer...

– É debalde que o senhor se finge surpreendido; bem sabe a causa do meu desgosto. Eu já devia ter pressentido esse seu vergonhoso procedimento; há muito que o senhor não é o mesmo para comigo, e me trata com tal frieza e indiferença...

[...]

– Dê um destino qualquer a essa escrava, a cujos pés o senhor costuma vilmente prostrar-se: liberte-a, venda-a, faça o que quiser. Ou eu ou ela havemos de abandonar para sempre esta casa; e isto hoje mesmo. Escolha entre nós.

– Hoje?!

– E já!

– És muito exigente e injusta para comigo, Malvina – disse Leôncio depois de um momento de pasmo e hesitação. – Bem sabes que é meu desejo libertar Isaura; mas acaso depende isso de mim somente? É a meu pai que compete fazer o que de mim exige. (GUIMARÃES, 2008, p. 39-40).

Indubitavelmente, ao compararmos os excertos, Leôncio parece seguir piamente o tratado de Ovídio, negando até o fim, mesmo sabendo que Malvina o vira assediando Isaura. Mesmo com tal situação inegável, o rapaz continua copiosamente negando e afirmando não saber do que a esposa está a se queixar, com o propósito de que ela ou desista de confrontá-lo ou de que fique confusa e esqueça o que aconteceu: é a mesma receita dada pelo *ego* ovidiano aos seus discípulos.

Além disso, o *ego* ovidiano alerta aos homens que não sejam demasiadamente atirados, isto é, que não demonstrem tanta experiência, dado que esse passo pode ser a ruína da conquista, afugentando as moças.

Se te mostrares demasiado experiente
junto de uma noviça,
se à jovem recatada ofereceres
o espetáculo da tua petulância,
ficará ela com a desconfiança
de que contigo não será feliz (I, p. 85).

Em *A escrava Isaura*, notamos esse *resíduo* comportamental quando o narrador apresenta aos leitores os pensamentos e sentimentos mais profundos de Isaura por Álvaro.

Mas essa tal ou qual tranquilidade só durou até o dia em que pela primeira vez viu Álvaro. Amou-o com esse amor exaltado das almas elevadas, que amam pela primeira e única vez, e esse amor, como bem se compreende, veio tornar ainda mais crítica e angustiosa a sua já tão precária e mísera situação.

Álvaro tinha na fisionomia, nas maneiras, na voz e no gesto um não-sei-quê de nobre, de amável e profundamente simpático, que avassalava todos os corações. O que não seria ele para aquela que única até ali lhe soubera conquistar o amor? Isaura não pôde resistir a tão prestigiosa sedução; amou-o com o ardor e entusiasmo de um coração virgem; e com a imprevidência e cegueira de uma alma de artista, embora não visse nesse amor mais do que uma nova fonte de lágrimas e torturas para seu coração. (GUIMARÃES, 2008, p. 91).

A descrição feita pelo narrador dos sentimentos de Isaura por Álvaro evidencia as inseguranças que a heroína sente ao amá-lo: ele é um rapaz belo, educado e faz parte da alta sociedade de Recife. Em contrapartida, Isaura é uma escrava, não possui riquezas como o amado, no entanto seus medos e angústias se dão muito mais pela atração que o rapaz causa nas moças em geral, por sua elegância e gentileza, gerando isso tristeza em Isaura ao pensar que esse amor é – duplamente, já que ela é escrava e há um número considerável de pretendentes de Álvaro – impossível, ou ainda desgastante. Apesar de Álvaro não apresentar petulância ao cortejar Isaura, conforme o que o *ego* ovidiano adverte, é notório que sua popularidade e beleza trazem insegurança à Isaura, que se vê como mais uma dentre as tantas moças que se apaixonaram pelo rapaz.

Apesar dos atributos e beleza ímpar de Álvaro causar insegurança na heroína de Guimarães, Isaura possui igualmente beleza e características singulares, a qual gera ódio – como vimos no excerto sobre Rosa – e admiração, paixão. Nas primeiras páginas da obra, o narrador nos apresenta Isaura, que está sentada tocando piano, como uma moça bela e encantadora:

Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas que fascinam os olhos, enlevam a mente e paralisam toda análise. A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabereis dizer se despenham caracolando pelos ombros em espessos e luzidios rolos, e como franjas negras escondiam quase completamente o dorso da cadeira a que se achava recostada. [...].

Os encantos da gentil cantora eram ainda realçados pela singeleza, e diremos quase pobreza, do modesto trajar. (GUIMARÃES, 2008, p. 11-12).

A partir do excerto, constatamos que o valor dado à beleza feminina é demasiado, isto é, há um prestígio para aqueles ou aquelas que são esbeltos. Embora saibamos que a beleza, num cortejo ou conquista, é supérflua, no entanto, por outro lado, o *magister amoris*, ego ovidiano, explicita que este ponto é essencial, ou seja, é necessário que a mulher seja bela e se mantenha bela para que encontre o amor, explicitado no trecho abaixo:

É a beleza da mulher um dom divino
[...]
Essas riquezas com que procurais
os homens encantar
quantas vezes os fazem afastar.
Pela elegância somos conquistados.
Não deixeis os teus cabelos em desordem.
Tiram as mãos e aumentam
da cabeleira a formosura.
Dos vários penteados escolhe
o que melhor te assenta
e antes de tudo o espelho consulta. (III, p. 173-175).

Apesar de apresentar para os homens a mesma exigência sobre a aparência, o *magister* enfatiza esse ensinamento para as mulheres, suas belezas devem ser constantemente ressaltadas, uma vez que a partir disso que serão notadas – além dos demais atributos. Embora saibamos que na Antiguidade não havia questionamentos sobre essa espécie de conduta, conseguimos notar que há, sem dúvida, uma pressão social perante a mulher quanto aos cuidados estéticos. Esse *resíduo* é notoriamente reincidido de *Ars Amatoria* em *A escrava Isaura*.

Além desses *resíduos*, há ainda a repetição dos ensinamentos sobre a conquista feminina, especificamente para quando o discípulo é descoberto pela amada, seja por uma mentira, por planos adúlteros ou pelo próprio adultério. O ego ovidiano reitera, complementando o excerto que analisamos acima sobre negar acusações, que os homens são capazes de enganar as mulheres, através da negação e persuasão, e que essas, por sua vez, são facilmente ludibriadas, mas somente aquelas que o ego considera frágeis, isto é, ingênuas, apaixonadas e jovens. Em suma, frágeis e suscetíveis às desilusões e enganos são aquelas mulheres na flor da idade, inexperientes. Da mesma forma, Leôncio engana Malvina ao arquitetar e inventar situações sobre seu sumiço, afirmando que Isaura teria fugido com um amante:

Mostrou-se envergonhado e arrependido do modo por que a havia tratado, e jurou apagar com o seu futuro até a lembrança de seus passados desvairados. Confessou, com uma sinceridade e candura de anjo, que por algum tempo se deixara enlevar pelos atrativos de Isaura, mas que isso não passara de passageiro desvario, que nenhuma impressão lhe deixara na alma. [...], e por fim fez Malvina acreditar que Isaura fugira de casa seduzida por um galã, que há muito tempo a requestava, sem que eles o soubessem; que fora este quem fornecera ao pai dela os meios de alforriá-la, e que, não o podendo conseguir, combinaram de mãos dadas e efetuaram o plano de rapto [...] (GUIMARÃES, 2008, p. 147).

Apesar de Leôncio já ter revelado sua verdadeira natureza à Malvina, a moça acredita que o marido se arrependeu verdadeiramente, dadas as descrições que o narrador faz de Leôncio ao pedir desculpas a Malvina, criando o cenário perfeito para que a moça, já fragilizada por tantos episódios tenebrosos e provas de atos libidinosos do marido, acredite piamente nele. Malvina é jovem e inocente, é exatamente como o *ego* ovidiano descreve mulheres frágeis, dado que ela “é moça ingênua e crédula, com um coração sempre propenso à ternura e ao perdão” (GUIMARÃES, 2008, p. 147) e acabou acreditando em “tudo quanto aprovou a Leôncio inventar não só para justificar suas faltas passadas, como para predispor o comportamento que daí em diante pretendia seguir” (GUIMARÃES, 2008, p. 147).

Além disso, nota-se a cristalização de comportamentos e pensamentos que podem ser percebidos quando Álvaro conta aos seus companheiros a primeira vez que viu Elvira (Isaura):

– Eu vos conto em duas palavras. Passando eu um dia a cavalo por sua chácara, avistei-a sentada em um banco do pequeno jardim da frente. Surpreendeu-me sua maravilhosa beleza. Como vi que eu a contemplava com demasiada curiosidade, esgueirou-se como uma borboleta entre os arbustos floridos e desapareceu. [...]. Todavia continuei a passar todas as tardes por defronte do jardim, mas a pé para melhor poder surpreendê-la e admirá-la. (GUIMARÃES, 2008, p. 73-74).

Neste fragmento, é possível perceber o jogo amoroso que há entre as duas personagens, em que Álvaro, apesar das esquivas de Elvira, não hesita em tentar aproximar-se dela, para conhecer a bela moça e, como Ovídio ensina em seu Livro I:

Trata depois, então,
de conquistar o coração
da jovem que elegeste entre as demais mulheres.
E trata finalmente, em último lugar,
de esse amor prolongar
o mais que tu poderes (I, p. 11-13).

O poeta elegíaco instrui seus leitores que não basta escolher a mulher amada, tem que cativá-la e conquistá-la, e da mesma forma Álvaro faz, persistente para se aproximar da jovem misteriosa que conhecera ao passear nos arredores da chácara onde ela mora. Encantado por sua beleza, ficou motivado a conhecê-la.

Além disso, ao dizer que continuou a “passar todas as tardes” na frente do jardim, Álvaro arranja pretextos para que possa, mais uma vez, ver e encontrar com Elvira assim como Ovídio (1997, p. 23) ensina, até que surgisse, como surgiu, a oportunidade perfeita para conhecer a moça:

Um dia, porém, quando eu passava, caiu-lhe o lenço ao levantar-se do banco; [...]; tomei a liberdade de penetrar o jardim, apanhei o lenço e corri a entregar-lho, quando já ela punha o pé na soleira de sua casa. Agradeceu-me com um sorriso tão encantador, que estive em termos de cair de joelhos a seus pés. (GUIMARÃES, 2008, p. 74).

Vemos nesses fragmentos ações, isto é, comportamentos de Álvaro que parecem ter partido da leitura do manual do amor de Ovídio, como se o rapaz seguisse os ensinamentos amorosos do poeta do amor, a fim de obter êxito na conquista amorosa. Vê-se a *crystalização* dessa lição ovidiana por meio das ações e falas de Álvaro, ao relatar seu primeiro contato com Elvira.

Da mesma forma, Ovídio (1997, p. 43) diz que as moças “quer cedam, quer resistam/gostam sempre de ser solicitadas”, e que, além disso, “ao fascínio do amor a alma não resiste” se da mesma forma percebemos o efeito das investidas de Álvaro alcançarem Elvira, que agora já se sabe ser “Isaura”:

Com sua natural perspicácia e penetração, bem depressa convenceu-se de que o afeto que o mancebo lhe consagrava não era simples e superficial homenagem rendida a seus encantos e talentos, nem tampouco passageiro capricho de mocidade, mas verdadeira paixão, sincera, enérgica e profunda. Era isso para ela motivo de um orgulho íntimo, que a elevava a seus próprios olhos, e por momentos a fazia esquecer-se que era uma escrava. (GUIMARÃES, 2008, p. 97).

Álvaro inicia o jogo amoroso e da conquista, conforme o “passo a passo” dado por Ovídio e, como bem o poeta afirma, os efeitos de tais comportamentos, de fato, despertam a atenção e o amor naquela a qual se cativa e corteja, bem como acontece com Álvaro e Elvira. Além disso, Ovídio (1997, p. 99) alerta que, além da beleza, é preciso que haja “conteúdo”, isto é, a beleza corporal não é o suficiente para conquistar aquela que se quer, igualmente vemos que ambos os jovens, Isaura e Álvaro, ademais de serem esbeltos, possuem inteligência e atributos dignos de atenção (GUIMARÃES, 2008, p. 12-80); por onde passam, Álvaro e Isaura inspiram admiração àqueles que os conhecem, e aos que desconhecem, aliando, como frisa Ovídio, beleza e “espírito”, isto é, alguém que enriquece a mente e a alma, possui talentos, em suma, é por completo admirável, interior e exteriormente.

Além disso, o poeta romano instrui que os elogios são necessários para cativar e ganhar a atenção da amada; o cortejo é preciso no jogo do amor e da conquista, porque, através do cortejo, o amante mostra à amada que ela possui grande influência sobre ele.

[...] Deixa-a estar convencida
que sobre ti exerce poderosa influência.

[...]

É o seu manto de púrpura de Tiro?

O purpurado manto gabarás.

Veste um tecido de Cós a tua amiga?

De que o manto de Cós lhe fica bem
a convicção terás.

Se a tua amante está carregada de ouro,
diz que aos teus olhos é ela o único tesouro.

Se um estofo com peles escolheu,
louva a pele escolhida.

[...]

se só com a túnica aparecer vestida
mas suplica-lhe com tímido cuidado
que ao frio não se exponha. Se o cabelo
estiver por uma risca separado
elogia-lhe então o penteado.

[...]

Admira os seus braços quando dança
e a sua voz, se canta; e assim que ela acabar,
que tenha terminado deverás lamentar.

[...]

Se mais esquiva que a Medusa for,
logo terna a mulher se volverá

na benévola imagem do amor. (OVÍDIO, 1997, p. 117).

Fora do amor e da conquista, Ovídio (1997, p. 167-169) traz ensinamentos a respeito da brevidade da vida e da juventude, por isso, alerta às mulheres que a aproveitem enquanto podem, uma vez que, como a água, ela “corre” e passa rapidamente e não mais volta. Concomitante a esse ensinamento, a fala de Malvina para Isaura, a respeito de sua mocidade e de aproveitá-la, reflete exatamente o mesmo conselho dado por Ovídio:

– Qual longe!... Não me enganas, minha rapariguinha!... Tu amas, e és mui linda e bem prendada para te inclinares a um escravo; só se fosse um escravo como tu és, o que duvido que haja no mundo. Uma menina como tu bem pode conquistar o amor de algum guapo mocetão, e eis aí a causa da choradeira de tua canção. Mas não te aflijas, minha Isaura; eu te protesto que amanhã mesmo terás a tua liberdade; deixa Leôncio chegar; é uma vergonha que uma rapariga como tu se veja ainda na condição de escrava. (GUIMARÃES, 2008, p. 14).

Apesar da fala de Malvina ter como ponto principal arranjar alguém para que Isaura se case, percebe-se que, em diversos momentos, a senhora de Isaura fala sobre a juventude e a beleza da escrava, que manter-se escrava com tais talentos e atributos, os quais são explanados ao longo de toda a obra e nos fragmentos observados, seria um “desperdício” e, por isso, deve ter sua liberdade o quanto antes.

Desta maneira, percebemos que as falas e os comportamentos das personagens em *A escrava Isaura* parecem seguir os ensinamentos do manual amoroso de Ovídio, como se partissem de tal instruções para se posicionar, agir e falar. Ademais, as personagens Álvaro e Isaura, especificamente, parecem ser o ideal perfeito de rapaz e moça que se deve conquistar/ amar, possuindo beleza e atributos dos quais o poeta romano fala ao longo dos três livros da *arte de amar*.

Considerações finais

É sabido que são necessárias muitas outras evidências de que, de fato, Ovídio fora lido por Bernardo e sua possível influência na obra do romancista, no entanto, entendemos que o *resíduo*, isto é, a TR, pode ser entendida como uma forma de recepção, uma vez que há uma “releitura”, uma aproximação entre autores e obras distantes, releitura e recepção esta capaz de ser realizada por meio do *resíduo cristalizado*, cujo princípio busca elementos que perpassam o tempo e se reinventam, se modificam e se adéquam conforme a sociedade e o momento em que está inserido, e, da mesma forma, vemos esse paralelo, essa aproximação entre as obras objeto de estudo deste texto.

Os fragmentos apresentados evidenciam como, em diversos momentos, as personagens seguem e aplicam os ensinamentos ovidianos no seu jogo amoroso e de conquista, no reflexo de seus pensamentos e concepções, revelando uma *cristalização* de uma obra para outra, como bem exemplificou Pontes, um mineral bruto que é lapidado, mas que permanece sendo mineral. Do mesmo modo, os elementos são *cristalizados*, são de outras culturas, sociedades, de outra época, mas sua essência, seu *resíduo* permanece e perpassa o tempo e o espaço, chegando aos nossos dias e tornando possível a aproximação de obras tão longínquas como as de Ovídio e de Bernardo Guimarães.

Referências

- BAKOGIANNI, Anastasia. O que há de tão 'clássico' na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. **Codex – Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/3341>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- CONTE, Gian Biagio. Memória dos poetas e arte alusiva (a propósito de um verso de Catulo e de um de Virgílio). In: PRATA, Patricia; VASCONCELLOS, Paulo Sérgio (org.). **Sobre a intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019. p. 23-33.
- GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. São Paulo: Saraiva, 2008.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Robert Hans *et al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-60.
- MARTINDALE, Chales. **Redeeming the text: Latin poetry and the heremeneutics of reception**. Cambridge University Press: New York, USA, 1993.
- OVÍDIO. **Arte de Amar = Ars Amatoria**. Tradução de Natália Correia e David Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1997.
- PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.
- PONTES, Roberto. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeografado) [s/d].
- PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EdUFPA, 2000.
- SILVA, Márcia Regina de Faria da. Ovídio e as inovações na elegia latina. **Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras – LECO**, n. 26, p. 99-104, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/7686>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- SILVA, Glaydson José da; FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. **Revista Brasileira de História** [online]. v. 40, n. 84, p. 43-66, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-93472020v40n84-03>.

TORRES, José William Craveiro. **Além da cruz e da espada**: acerca dos resíduos clássicos d'*A demanda do santo graal*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. **Persona Poética e autor empírico na poesia amorosa romana**. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

Diana em *Metamorfoses*: o que virgindade e caça têm a ver com estupro?

Amanda Lisbôa Marinho da Silva

Ana Thereza Basilio Vieira

Introdução

Este trabalho surge da necessidade de nos voltarmos para a representação do feminino na literatura latina. É conhecido que a mulher, na Antiguidade Grega e Romana, exercia, literariamente, um papel bastante pequeno e recluso, sendo relegada principalmente ao círculo familiar. Dificilmente ela ocupava uma posição central, excluindo umas poucas poetisas femininas – como Safo e Sulpícia –, não havendo um espaço onde o feminino pudesse se desenvolver plenamente na literatura. Não percorreremos, neste momento, a seara de discussões a respeito da autenticidade de autoria das obras que circulam sob o nome das referidas autoras. Apesar de aparecer como personagem, a mulher – de linhagem divina ou humana – desempenhava papéis extremamente tipificados, como a matrona exemplar, a escrava, entre outras, quando comparada a papéis conferidos aos homens.

Desse universo feminino, as deusas – figuras divinas equivalentes às mulheres humanas – são algumas das poucas mulheres a ocuparem papéis importantes, atuando como divindades detentoras de algum aspecto da vida humana ou de determinado elemento natural. Essas, sim, foram e são figuras fundamentais na literatura antiga, uma vez que uma parte dos textos literários poderia se servir da mitologia para exemplificar seus temas e reproduzir histórias míticas, em sua maioria já em grande circulação desde tempos inomináveis.

Com o avanço dos estudos sobre o feminino na contemporaneidade, torna-se imprescindível buscar na história da literatura as funções e os valores atribuídos às personagens que primeiro impulsionaram a participação desse grupo. Atualmente, há pesquisas voltadas totalmente para o estudo das mulheres, como o Projeto “Mulheres que traduzem clássicos”, desenvolvido na UFF, a título de exemplo.

A literatura estava intimamente ligada à vida social e política na Antiguidade, mantendo uma relação estreita com estas atividades, cujos valores se viam refletidos na literatura; e a própria literatura, por sua vez, influenciava a transformação social. É devido a isto que optamos por observar o modo de desenvolvimento de uma personagem feminina dentro da literatura, intuindo o papel que lhe é atribuído e a forma como essa mesma é apresentada. Para tanto, selecionamos Diana – uma das principais deusas do panteão romano –, conhecida por sua virgindade e separação do masculino. Pesquisamos sua figura a partir da literatura de Ovídio, mais especificamente em *Metamorfoses*, obra que pode ser entendida como uma epopeia mitológica, onde se encontram as narrativas de diversos mitos.

Ovídio foi um dos principais poetas elegíacos e escreveu durante o primeiro principado, período governado por Augusto. Autor de diversas obras – uma parte produzida em Roma –, correspondentes ao gênero elegíaco, mas não só. Dentre suas obras, *Metamorfoses* se revelou

como um grande projeto, voltado para a épica e inspirado em autores antecessores, como Homero e Virgílio. O texto confronta assuntos sociais e políticos, levando-nos a questionar ações e ideias implementadas à época de sua escritura. A obra foi eleita para nossos estudos por possibilitar uma análise comparativa entre os mitos escolhidos para o pressuposto desta pesquisa.

As *Metamorfoses* se propõem a contar a origem das coisas e do mundo, em uma narrativa pautada numa progressão temporal, iniciando com a origem do mundo e finalizando durante o período augustano. Iniciamos esse capítulo com um levantamento de trechos e mitos referentes a Diana, a fim de selecioná-los em posterior análise. Com esse inventário, deparamo-nos com um tema bastante recorrente: o estupro de seguidoras de Diana. Enquanto o poema, como um todo, apresentava poucas informações e eventos referentes à deusa propriamente dita, havia uma variedade de mitos de estupro a ela relacionados, levando-nos a considerar o tema como componente na construção de tal personagem. Assim, selecionamos para uma análise mais profunda esses mitos com tema abordando o estupro, a fim de entender a relação com a deusa Diana. São eles os mitos de 1) Io, 2) Pã e Siringe, 3) Calisto e 4) Aretusa. Há ainda dois outros mitos na obra que se encaixam dentro do mesmo perfil, os mitos de Apolo e Dafne e de Acteão, que serão referidos aqui apenas de forma sucinta.

A análise destes mitos é feita através da intercomparação – visando averiguar de que forma tais histórias se relacionam, e se compõem uma unidade temática de fato – e da leitura semântica-estrutural – evidenciando a construção dos mitos e o léxico empregado na composição de cada narrativa. Antes da análise, apresentamos um breve comentário sobre a presença da deusa no poema e expomos suas características básicas como deusa, importantes para a leitura e análise dos mitos.

1 Diana em *Metamorfoses*

É verdade que as *Metamorfoses* não se ocupam de trabalhar um deus específico, mas os eventos que levam à fundação de Roma e ao governo de Augusto. Pode-se dizer que há uma narrativa dupla: da ancestralidade “divina” de Augusto e das divindades que ajudam a traçar essa história. Assim, através de alguns mitos, somos capazes de reconhecer a caracterização de um deus recriada dentro do poema.

Estes mitos trazem não só histórias tradicionalmente contadas, por várias gerações e mesmo por diferentes povos, sobre os deuses a que se referem, mas também inovações que auxiliam no desenvolvimento do tema central da obra. Tomemos como exemplo Júpiter. O deus – que já era conhecido por várias traições a Juno –, além de infiel, é retratado na obra como

um ser mais preocupado com suas relações amorosas do que com o governo do Olimpo e da Terra, seus deveres primordiais, posto que era conhecido sob o epíteto de “pai dos deuses e dos homens”.

Todas estas caracterizações aplicadas a um deus recriam sua figura, construindo uma imagem nova, que opera perfeitamente dentro do poema. Desta forma, ainda que faça referência a mitos da tradição e a um deus específico, essa nova personalização é inteiramente inédita, pois é concebida e trabalhada de forma a que sustente o motivo do poema e revele também a sua inserção no momento histórico-político. Vale lembrar que Augusto implementa duras políticas sobre regulamentação de casamentos, leis contra adultérios, restauração da antiga religião romana etc. Assim, os mitos recontados irão se coadunar com as novas estratégias políticas. Com isso, a Diana que aparece em *Metamorfoses* é uma criação ovidiana, inspirada em antigas representações de Diana, porém com novas configurações. A partir dessa ideia, faremos um levantamento do que é apresentado sobre a deusa no poema.

Em geral, a obra não apresenta mitos específicos relacionados à deusa, que tem apenas algumas aparições em mitos de outras divindades ou junto a humanos. Contudo, mesmo com suas breves aparições, é possível notar características básicas em sua figura: Diana é representada, principalmente, como deusa virgem da caça, como apontam alguns de seus adjetivos e epítetos: *dictynna* (senhora das redes), *innupta* (casta), *dea silvarum* (deusa das florestas), *iaculatrix* (a que lança o dardo) e *virgo* (virgem).

Alguns mitos, porém, esclarecem melhor a representação de Diana, por apresentar personagens associados a ela. Os mitos de Apolo e Dafne, Io, Pã e Siringe, Calisto e Aretusa trazem divindades menores devotadas à deusa, enquanto os mitos de Acteão, Hipólito e Ifigênia apresentam humanos com alguma relação com Diana.

Dos mitos que possuem uma relação mais estreita com Diana – devido à associação das figuras principais com a deusa –, cinco são os relacionados à ideia ou ato de estupro e um mito que deduz um estupro. Nestes, ninfas dedicadas a Diana e, conseqüentemente, virgens, são perseguidas por deuses em tentativas de violação, nem sempre levadas a cabo. Assim, a partir da relação entre as ninfas nomeadas e Diana, é construída uma *persona* da deusa, que se baseia em seus atributos de virgindade e caça, se servindo do tema do estupro como parte dessa construção.

2 Os atributos de Diana: a virgindade e a caça

Antes de seguirmos para a análise dos mitos, é preciso esclarecer algumas características de Diana ao longo das *Metamorfoses*, que são, no entanto, mais largamente empregadas nos

mitos de suas seguidoras: a virgindade e a relação com a caça. Esses elementos constituem a base da caracterização e da divindade de Diana, mas se aplicam igualmente a suas ninfas seguidoras. A investigação acerca destas características auxiliará na análise dos mitos, assim como possibilitará entender até que ponto todas essas mulheres se assemelham.

A virgindade de Diana é descrita como sua característica mais básica, ou seja, Diana é uma das deusas reconhecidas por sua virgindade – além dela, Minerva e Vesta também são elencadas como deusas-irgens. Porém, sua virgindade qualifica apenas uma virgindade heterossexual, que é definida pela ausência de interação sexual entre um homem e uma mulher. As definições para o termo virgindade podem mudar de uma cultura para outra, de um tempo a outro. Apesar de estar popularmente relacionada a questões físicas – em referência à presença ou não de hímen –, não constitui uma condição biológica, mas sim uma construção social, que se refere muito mais a preceitos morais e religiosos. Por isso, a definição mais básica atribuída à virgindade – e também a mais aceita – é a ausência de interação sexual entre seres de diferente sexo, isto é, um homem e uma mulher, pois esta seria o tipo de interação que propiciaria a geração de filhos (BLANK, 2016, p. 10).

Portanto, esta é a definição de virgindade que aplicamos a Diana, uma vez que a deusa aparece sempre em contextos nos quais nega qualquer tipo de interação com o masculino. É possível notar tal negação no mito de Calisto, quando a deusa expulsa a ninfa da fonte e de seu séquito por ter se relacionado com Júpiter, e no mito de Acteão, que é transformado em cervo por ter vislumbrado a nudez da deusa.

Entretanto, este não é o único aspecto da virgindade de Diana, há também a virgindade do tipo “negação ao sexo”. Blank aborda pelo menos quatro tipos diferentes de virgindade encontradas socialmente. São elas: 1) a virgindade *by default*, quer dizer, “de fábrica”, inerente a bebês e crianças que, devido à idade, estão completamente isentos de interação sexual; 2) a virgindade temporária, que se refere a pessoas que se mantêm irgens até o casamento; 3) a virgindade religiosa, que decorre de um voto de castidade ou celibato; e, por fim, 4) a virgindade do tipo “negação ao sexo”, na qual a pessoa se mantém virgem por escolha própria, sem nenhum motivo religioso (*ibid.*, p. 13-14).

Ao comparar a virgindade de Diana aos tipos de virgindade acima descritas, percebemos que a virgindade da deusa é fundada em uma decisão própria, classificando-a então como uma “negação ao sexo”. Enquanto a virgindade das ninfas se assemelha à virgindade de Diana no aspecto da orientação sexual, esta se difere no aspecto do tipo de virgindade. As ninfas apresentam uma virgindade religiosa, haja vista que sua virgindade existe em dedicação a Diana. Por outro lado, a virgindade de Diana, apesar de divina, não acontece em dedicação a um deus, distinguindo-a das ninfas.

É necessário ressaltar ainda que, apesar de a virgindade de Diana ser uma escolha própria, ela teve de ser aprovada por um ser do sexo masculino. No mito de Apolo e Dafne, o poeta-narrador apresenta a prova da virgindade de Dafne em um trecho no qual a ninfa solicita ao pai que lhe permita continuar virgem. Dafne, para convencer o pai, usa como argumento que este pedido já havia sido feito antes por Diana a seu pai, o deus Júpiter:

“da mihi perpetua, genitor carissime,” dixit

“virginitate frui! dedit hoc pater ante Dianae.”

(OVÍDIO, *Met.* I, 486-487)

Disse “concede-me fruir de perpétua virgindade, caríssimo pai!

Antes o pai de Diana já concedeu isso.”

Esse pedido feito ao pai pode ser lido como um pedido ao *pater familias* de Dafne, que deteria o direito sobre a filha. Pomeroy (2011) relata que, na Antiguidade da Grécia e de Roma, a mulher – em especial aquela pertencente a uma família de uma *ordo* superior, como a aristocrata ou equestre – não possui direitos políticos e econômicos, estando sujeita aos cuidados de um homem e dependendo dele economicamente.

Ao nascer, a mulher estaria sujeita a seu pai ou a algum outro familiar masculino, chamado de *pater familias*, a pessoa que representava a família, o responsável por cuidar dos membros familiares tanto política quanto economicamente. Toda a família – esposa, filhos, escravos e outros – estava sujeita ao seu poder, denominado de *patria potestas*. Por conta deste poder de decidir pela família, era o *pater familias* quem acordava o casamento das mulheres de sua casa. Enquanto fosse jovem, a mulher estaria sob os seus cuidados; porém, em Roma, por volta dos 12 anos – idade propícia para os enlaces –, era esperado que a mulher se casasse e cumprisse seu papel social, tornando-se uma matrona. Como tal, a mulher poderia continuar sob o poder do seu *pater familias* de origem, ou ainda, mudar para o poder do *pater familias* de sua nova família, que poderia ser seu marido ou alguma outra figura masculina. Para isto, o acordo de casamento deveria ser *cum manu*, no qual o *pater familias* da noiva renuncia ao direito sobre ela, entregando-a para o noivo.

O único papel social esperado de uma mulher era tornar-se uma matrona e, para isso, era necessário se casar. Ao pedir a seu pai para se manter virgem, Dafne – e conseqüentemente, Diana – está se recusando a desempenhar o papel esperado, recusando a formar uma nova família. Este pedido a distancia do masculino, uma vez que a única maneira socialmente viável de a mulher se relacionar com um homem era através do casamento, e a distancia também da principal função esperada de uma mulher na Antiguidade: ser mãe. Assim, apesar de a

virgindade de Diana ser uma escolha própria, ela ainda está subordinada a uma decisão masculina.

Por fim, seguimos para a caça, que está relacionada não só com Diana, mas também com seu irmão, o deus Apolo. Entretanto, por mais que Apolo cace e seja descrito sempre acompanhado de seu arco e flecha – o principal instrumento de caça –, este se distancia de Diana já que, diferente de sua irmã, o deus é apenas **caçador** e não deus **da** caça. Como deusa da caça, Diana preside tudo que se relaciona a esta atividade, sendo então deusa das florestas – **onde** se caça –, deusa dos caçadores – **quem** caça –, deusa das armas de caça – **com o que** se caça – e deusa dos animais selvagens – **o que** se caça.

Esta atividade é o atributo mais importante para a construção de Diana, uma vez que se encontra na origem das especificidades da deusa. Porém, a caça não é originalmente uma atividade feminina. Ainda Pomeroy (2011, p. 199-200) relata como atividade feminina o ato de fiar. Na Atenas Clássica, onde as mulheres eram proibidas de sair ao ar livre e deveriam permanecer em casa, uma das principais atividades domésticas realizadas por ela era a confecção de roupas para os membros da família. Em Roma, mesmo que a mulher possuísse mais direitos e liberdades que a antiga mulher ateniense, ainda era esperado que a mulher casada fiasse; pois fazia parte do imaginário romano que a boa mulher era aquela que permanecia em casa fiando.

É possível encontrar referências à atividade do fiar como parte do trabalho feminino em inscrições de lápides – como a epígrafe da matrona Cláudia: *domum seruavit, lanam fecit* (“cuidou da casa, produziu lã”) – e na literatura – em *Heroides*, na carta que Penélope endereça a Ulisses, a rainha se descreve como uma esposa simples, que sabe apenas produzir lã: *Forsitan et narres, quam sit tibi rustica coniunx,/ quae tantum lanas non sinat esse rudes* (OVÍDIO, *Heroides* I, 77-78) (“Talvez narres que tens uma esposa rústica, que não deixa as lãs se tornarem rudes”). Já a mulher que rejeita suas obrigações familiares e não participa da confecção de lã e roupas é considerada uma mulher “masculina”: “Lembramos também que o grego Plutarco notou a masculinidade de Fúlvia, apontando que ‘ela não se importava com o fiar’”⁵¹ (POMEROY, 2011, p. 199). Em *Metamorfoses*, Calisto é descrita como uma caçadora, soldado de Febe. Devido à sua relação com a caça – e com a deusa –, a ninfa se afasta dos trabalhos considerados femininos e o poeta-narrador diz sobre ela: *non erat huius opus lanam mollire trahendo* (OVÍDIO, *Met.* II, 411) (“não era trabalho dela amaciar a lã fiando”).

O fiar é uma atividade doméstica (da *domus*, isto é, da casa) e por isso, uma atividade feminina, concedida às mulheres desde o início da história de Roma, como o único trabalho verdadeiramente feminino e, portanto, considerado como um privilégio. Lembremo-nos de outro

51 We also recall that the Greek Plutarch noted Fulvia's masculinity, pointing out that “she did not care for spinning”.

exemplo da importância do ato de fiar: a narrativa de Tito Lívio associada a Lucrecia, abordada dentro da literatura latina como a mulher exemplar, ideal do feminino. Enquanto o marido saía para a guerra, ela ficava até altas horas, sentada junto às suas servas fiando, enquanto as demais mulheres se regozijavam em lautos banquetes.

Ao negar fiar e escolher uma atividade extradomiciliar, Diana e suas ninfas estão se afastando de tudo aquilo que se espera do feminino e se aproximando do masculino. A vida social e política – bem como a liberdade de ir e vir – pertence ao universo masculino e a caça, atividade ao ar livre, representa este universo. Mesmo que mulheres “biologicamente”, Diana e suas seguidoras ocupam um espaço masculino por serem caçadoras e Diana, como deusa **da** caça, se conecta ainda mais profundamente com o masculino.

Esta ambiguidade de tratamentos em relação ao masculino – devemos lembrar que, como deusa virgem, Diana está se ausentando de uma relação física e emocional com seres do sexo masculino – produz uma figura complexa que, enquanto rejeita homens, tenta se parecer com eles.

3 Análise dos mitos

Cada um dos mitos selecionados em *Metamorfoses* desenvolve o tema do estupro de maneira bastante específica. Assim, a leitura e análise destes mitos devem ser feitas em conjunto, comparando os elementos trazidos por cada um. Para isto, examinaremos a forma estrutural de cada mito, bem como o léxico empregado durante as narrativas, comparando-os entre si.

Os mitos serão analisados através de cinco tópicos que expõem elementos importantes para a construção da narrativa. São eles: 1) a ambientação – onde se passa o mito? Como é descrito o ambiente? –, 2) o padrão – em que momento acontece o mito? quem é a vítima? –, 3) o foco – qual o foco do mito? –, 4) o estupro – há estupro no mito? como acontece? – e 5) a metamorfose – em quê a vítima se metamorfoseia? A metamorfose acontece como forma de salvação ou punição?

A ambientação e o padrão são os únicos tópicos desenvolvidos progressivamente, de forma que, a cada novo mito, uma nova informação sobre estes é acrescentada. Dessa forma, os primeiros mitos do conjunto são os responsáveis por introduzir paulatinamente estas informações, que serão cristalizadas em um certo mito e, a partir daí, não precisarão mais ser completamente referidas, pois estarão subentendidas. Estes tópicos explicarão, respectivamente, o ambiente mais propenso para o estupro e o padrão de vítima seguida pelo estuprador.

O tópico referente ao foco intenciona esclarecer qual o ponto central do mito, ou seja, onde a atenção do narrador se encontra – e para onde a atenção do leitor é levada.

Os demais tópicos – o estupro e a metamorfose – constituem o tema dos mitos e o mote da própria obra, e por isso verificaremos de que forma acontecem.

3.1 Ambientação

A ambientação, como dissemos, é apresentada de forma progressiva pelos mitos. Desta maneira, no primeiro mito por nós estudado – que seria o mito de Apolo e Dafne –, ela é apresentada de forma bastante elementar, com poucas especificações de espaço e tempo.

No mito de Io, além das referências ao bosque sagrado (*nemus*) e ao rio-pai (*unda*, “onda”; *flumen*, “rio”; *amnis*, “rio”; e *aqua*, “água”, todas referindo um grupo de rios aos quais se integra o rio-pai de Io), apresentados pelo mito anterior, há a introdução de dois elementos: as sombras e o calor. As sombras, anunciadas pela locução *umbras/ aliorum nemorum* (“sombras dos bosques altos”, *Met.* I, 590-591), aparecem como uma característica das florestas e bosques que oferecem proteção contra o sol e o calor, trazidos pelo período *dum calet et medio sol est altissimus orbe* (“enquanto está quente e o sol está no alto do céu”, *Met.* I, 592). As sombras e o calor são elementos fundamentais para o desenvolvimento da trama e estão intrinsecamente ligados, posto que é devido ao calor que a ninfa buscaria as sombras do bosque, as quais serão usadas como esconderijo contra o olhar alheio.

Em Pã e Siringe, que faz parte da narrativa do mito de Io, não há novos elementos de ambientação. As referências trazidas são as mesmas: *umbrosa que silva* (“a umbrosa floresta”, *Met.* I, 693) e *impedientibus undis* (“ondas que impedem”, *Met.* I, 703).

O mito de Calisto é o responsável por estabelecer a ambientação dos mitos. Além de trazer os elementos apresentados nas narrativas anteriores, como o bosque sagrado (*nemus*) e o calor (*medio spatium sol altus habebat*, *Met.* II, 417, “o sol alto tinha espaço ao centro”), o mito elabora um elemento que havia sido apenas referido rapidamente, o rio. Anunciado através de palavras como *rivus* (“rio”), *unda* (“onda”), *lympha* (“água”) e *fons* (“fonte”), o rio é o local onde ocorre o banho de Diana e de suas ninfas. Junto da floresta e do bosque – repletos de sombras frescas que protegem do calor do sol alto –, o rio funda o espaço onde ocorrerá o estupro, espaço até então conhecido como *locus amoenus*. Trata o *locus amoenus* tradicional, digamos assim, de um espaço típico da poesia pastoril, conhecida por se passar no campo, ambiente simples e calmo. Já o *locus amoenus* produzido nos mitos de estupro se refere a um espaço associado à floresta, calmo, acolhedor e, acima de tudo, sagrado. Ele é o espaço exclusivo de Diana, deusa das florestas, e, por isso, espaço procurado por suas ninfas. No mito

seguinte, o de Acteão, a ambientação não sofre nenhum acréscimo, uma vez que já estava completamente desenvolvida. É neste mito, entretanto, que se encontra a narrativa do banho de Diana.

Por fim, o mito de Aretusa encerra o tópico da ambientação com referências à floresta (*silva*), ao calor (*aestus erat*⁵², *Met.* V, 586, “fazia calor”), ao rio (*flumen*, “rio”, *aqua*, “água”; *unda*, “onda”; *gurges*, “redemoinho”; *fons*, “fonte”) e às sombras (*umbra*).

3.2 Padrão

As mesmas questões reveladas acerca do tópico da ambientação podem ser aplicadas ao padrão. O mito de Apolo e Dafne introduz superficialmente o padrão de vítima idealizado e o momento mais propenso para o ataque. Estas informações, somadas às informações referentes ao ambiente onde comumente ocorre o estupro, formam uma espécie de *modus operandi*, como destaca Heath (1991, p. 238). Estes elementos descrevem perfeitamente o perfil de ataque seguido pelos estupradores e determina quando e onde é possível que ele ocorra. E é justamente através do reconhecimento deste *modus operandi* que, por exemplo, Diana assume que Acteão seja um estuprador.

No mito de Apolo e Dafne, o padrão está sendo iniciado e o pouco que é dito sobre Dafne é apenas que ela é uma ninfa virgem, caçadora e “imitadora de Diana”. Já em Io, diferente do mito anterior, a única referência ao padrão de vítima é que esta é virgem, informação esta que apreendemos através do discurso que Júpiter endereça à ninfa: *o virgo love digna* (“Ó virgem, digna de Júpiter”, *Met.* I, 589). Apesar de Io não ser de forma alguma relacionada a Diana durante o mito, sua aproximação das demais vítimas – tanto em relação ao perfil de personagem, quanto em relação ao evento vivenciado e à aproximação espacial – torna possível a comparação entre ela e as demais vítimas, admitindo, então, sua conexão com Diana.

Em Pã e Siringe, há a introdução de uma nova informação; Siringe não só é dedicada a Diana como também poderia se passar pela própria deusa:

Ortygiam studiis ipsaque colebat
virginitate deam; ritu quoque cincta Dianae
falleret et posset credi Latonia, si non
corneus huic arcus, si non foret aureus illi.
(OVÍDIO, *Met.* I, 694-697)

⁵² Esta mesma expressão temporal foi retomada por Ovídio de *Amores* I, 5, 1 quando, pela primeira vez, o narrador apresenta sua amada, descrevendo a ambientação em que se dá esse encontro. A diferença é que, naquele ambiente elegíaco, não se dá um estupro, mas um consentimento, ainda que resistido em um primeiro momento, de a amada “ceder” às investidas do amante.

A própria honrava a deusa Ortígia em dedicação e virgindade; cingida como Diana, também se disfarçara e poderia ser tida como filha de Latona; se esta não tivesse um arco de chifre, se aquela não tivesse um de ouro.

Aqui torna-se evidente a relação entre a ninfa e Diana: aquela não só imita a deusa, mas também a honra religiosamente. Esta “imitação” da deusa, construída a partir da aceitação da virgindade e da caça como parte de sua identidade, permite à ninfa se passar pela deusa, com exceção de pequenos detalhes. Não fosse a diferença de material dos arcos, Siringe poderia muito bem ser confundida com Diana.

Enquanto os mitos anteriores trataram apenas do padrão de vítima, o mito de Calisto introduz uma informação acerca do momento escolhido para o ataque. A ninfa, como as demais personagens, é virgem (*virgo*, *Met.* II, 426, “a virgem Nonácrina”), caçadora (*caede superba ferarum*, *Met.* II, 442 “soberba caçadora de feras”) e dedicada a Diana (*miles erat Phoebes*, *Met.* II, 415, “era soldado de Diana”). Porém, além de encaixar-se no perfil de vítima, Calisto está exatamente no local e momento propenso para o estupro: seu momento de descanso.

A escolha da virgindade marca a decisão de se distanciar do masculino, o que não é suficiente para manter o predador sexual longe. Já a caça identifica a ninfa com o masculino, tornando-a “invisível” ao predador, ou melhor, “inviolável”. Uma das características principais do masculino em *Metamorfoses* é sua natureza inviolável⁵³ e é por isso que a caça, atividade relacionada ao masculino, funciona como instrumento para manter ataques indesejados longe. Ao incorporar a caça a sua identidade, Diana se torna quase masculina e, assim, pode se manter virgem. Entretanto, suas ninfas – que apenas caçam e devem fazer pausas da caça – estão em movimento entre seu lado masculino e seu lado feminino. Ao parar a caça durante sua pausa, representada pelo ato de “colocar suas armas de lado” (*exuit hic umero faretram lentosque retendit/arcus*, “ali despojou a aljava do braço e descansou os arcos flexíveis”, *Met.* II, 419-420), Calisto retorna à sua condição feminina de “violável”, e torna-se suscetível ao estupro.

No mito de Acteão, o padrão já está completo, assim como foi em relação à ambientação. Já em Aretusa, o padrão é pouco referido, visto que pode ser facilmente retomado pelos conhecimentos adquiridos nos mitos supracitados. Aretusa é caçadora (*nec me studiosius altera saltus/ legit nec posuit studiosius altera casses*, “e nenhuma outra percorreu as florestas mais aplicadamente que eu e nem estendeu redes mais aplicadamente que eu”, *Met.* V, 578-

⁵³ O mito de Cenis, presente na obra, retrata uma mulher que, após ter sido estuprada por Netuno, pede ao seu agressor que lhe transforme em um homem para que nunca mais ela possa ser violada. Isto indica que, no universo do poema, como mulher a violação é inevitável; como homem, absolutamente impossível.

579) e dedicada a Diana (*armigerae, Diana, tuae*, “em benefício de tua guerreira, Diana”, *Met.* V, 619; *divae/... meae*, “de minha deusa”, *Met.* V, 640-641).

3.3 Foco

Assim como no mito de Apolo e Dafne – que havia focado inteiramente na visão e experiência masculina –, no mito de Io o foco está concentrado no pai da vítima e na tentativa de manter a traição de Júpiter escondida. O mito é introduzido através da relação entre o pai de Dafne e o pai de Io, uma vez que ambos, de certa forma, sofrem por uma filha (*nescia gratentur consolenturne parentem*, “não sabem se parabenizam ou consolam o pai”, *Met.* I, 578; *imoque reconditus antro/ fletibus auget aquas natamque miserrimus Io/ luget ut amissam*, “escondido ao fundo da gruta com as lágrimas aumenta as águas e o mais infeliz chora pela filha Io como se a filha estivesse perdida”, *Met.* I, 583-585). O fato enfatizado é o sofrimento do pai que desconhece o paradeiro da filha. Quando o mito inicia propriamente a narrativa do estupro de Io, pouco é dito sobre a ninfa e o foco recai sobre Júpiter (*Viderat a patrio redeuntem Iuppiter illam/ flumine*, “Júpiter a vira retornando do rio do pai”, *Met.* I, 588-589). Após a concretização do estupro, a história de Io se volta para a briga de egos entre Júpiter e Juno, e o sofrimento da ninfa feita vaca é tratado em segundo plano.

Já em Pã e Siringe, o foco é inteiramente a repetição de história. O mito é narrado por Mercúrio em discurso direto, com o intuito de causar tédio em Argos, o monstro incumbido de guardar Io. Para causar tédio, Mercúrio traz um mito compacto, porém extremamente similar ao mito de Apolo e Dafne, narrado um pouco antes. Os mitos apresentam características em comum, como a fuga da ninfa antes mesmo do discurso do *amator*, o pedido para ser transformada e a escolha do *amator* de manter a ninfa metamorfoseada consigo. Ao narrar esta “cópia”, o deus induz Argos ao tédio – e ao sono – devido à familiaridade da história.

No mito de Calisto, o foco inicia em Júpiter e, após o estupro, passa para Calisto. Júpiter é responsável pela introdução do mito, que acompanha o deus em seu curso pela Arcádia (*At pater omnipotens ingentia moenia caeli/ circuit*, “mas o pai onipotente percorre os vastos muros do céu”, *Met.* II, 401-402). O deus encontra Calisto durante seu percurso e decide se aproveitar dela. Após o ato, o deus segue seu caminho e deixa a ninfa para trás e o foco muda para Calisto (*superum petit aethera victor/ Iuppiter; huic odio nemus est et conscia silva*, “o vitorioso Júpiter se dirige ao alto dos céus; ela tem raiva do bosque e da cúmplice floresta”, *Met.* II, 437-438). Pela primeira vez, a vítima e seu sofrimento são evidenciados, uma vez que o mito acompanha integralmente a ninfa em seus momentos pós-estupro.

Na narrativa sobre Acteão, o elemento focalizado é o erro cometido pelo caçador, ao observar acidentalmente Diana em seu banho, e a sua punição desmerecida.

No mito de Aretusa, o foco recai inteiramente sobre a ninfa. Pela primeira – e também única – vez, uma vítima é capaz de contar sua própria história (*'pars ego nympharum quae sunt in Achaide' dixit/ 'una fui, nec me studiosius altera saltus/ legit'*, “eu mesma fui parte das ninfas que vivem na Acaia”, disse, ‘e nenhuma outra percorreu as florestas mais aplicadamente que eu’”, *Met.* V, 577-579). Antes dela, nenhuma ninfa teve chance ou mesmo lhe foi dada a voz, uma vez que todas ou foram transformadas em objetos possuídos por seus agressores ou não lhes foi permitido falar – como no caso de Io, que só podia mugir para seu pai. Porém, neste mito é Aretusa quem narra seu ataque para Ceres, em uma rede de narrativas quase inteiramente femininas. O mito de Aretusa está inserido em um grupo complexo de narrativas, formadas, em sua maioria, por personagens femininas, como Minerva, as Musas, as Piérides, Ceres e Aretusa. Com exceção de Ovídio, supranarrador do poema, todas as demais narrativas deste trecho são apresentadas por mulheres, tornando o ambiente predominantemente feminino, o que realça a importância da história de Aretusa. Assim, a ninfa é uma vítima feminina que conta para outras mulheres sua história e o perigo de ser mulher dentro do universo do poema.

3.4 Estupro

Ao longo deste estudo, vimos que as seguidoras da deusa Diana são suscetíveis a um ato de violência: o estupro. Como já sinalizamos, desde a fundação de Roma, as mulheres eram relatadas como vítimas, como Lucrecia, ao mesmo tempo exemplo de mulher ideal, por desempenhar o papel esperado de uma matrona – fiar a lã, cuidar da casa e da família – e de vítima de estupro, que prefere a morte a macular a honra de sua família com sua existência, mesmo tendo sido ela vítima de uma atrocidade.

Lembra-nos Prado (2023) que a matrona romana, mesmo tendo sofrido um abuso, uma violência, se sente maculada pelo homem e, portanto, não pode suportar carregar essa sina. Assim se explicaria o suicídio de Lucrecia. Estaria, então, a mulher fadada por sua beleza a se sujeitar sempre ao masculino, a ser uma presa em suas mãos? Em verdade, o mito supramencionado nos revela que não apenas a beleza, mas a honra feminina está associada ao despertar do desejo masculino, pois Lucrecia fora vítima apenas porque ela se destacava das demais por sua honorabilidade, pelo fato de ela parecer inatingível ao homem, despertando, assim, seus instintos mais profundos e horríveis.

Assim sendo, podemos iniciar este tópico sinalizando que nem todos os mitos revelam um estupro efetivo, como vislumbramos. Entretanto, sua concretização não é necessária para afetar profundamente a vítima, como deixa claro o narrador, ao demonstrar a perda de identidade que se mantém, mesmo quando o estupro não se realiza.

O mito de Apolo e Dafne, como primeiro mito de estupro de toda a obra⁵⁴ – e primeiro mito de estupro de seguidoras de Diana – é o que apresenta uma descrição maior do evento; não da violação em si, mas da tentativa de seduzir a vítima e da perseguição que se segue. Os demais mitos, apesar de permanecerem longos em tamanho, diminuem a abundância de descrição e os ataques acontecem mais rapidamente.

O mito de Io, assim como o mito anterior, apresenta uma tentativa de *petite rape* e, em seguida, parte para o *grand rape*. Greer (*apud* CURRAN, 1978, p. 220) delimita dois tipos de assalto sexual: o *petite rape*, quando não há uso de força e, por isso, torna-se difícil enquadrar como um caso típico de estupro, e o *grand rape*, que se utiliza da força e consiste na forma mais óbvia do assalto. No mito de Apolo e Dafne, o deus utiliza como forma de *petite rape* o que chamamos de “autopromoção”, o discurso com intuito de impressionar e seduzir a vítima, utilizando-se de elementos como as qualidades, os domínios e as forças do deus. Quando Apolo vê que seu discurso não impressiona a ninfa, ele parte para a perseguição, já considerada uma forma de *grand rape*. Entretanto, no mito de Io, Júpiter rapidamente abandona a tentativa de induzir a ninfa a aceitá-lo e segue logo para o ataque, tornando seu discurso inferior ao de Apolo. A perseguição de Io é tão curta que, em apenas quatro versos, Júpiter alcança a ninfa e a estupra (*tenuitque fugam rapuitque pudorem*, “parou sua fuga e tomou a força seu pudor”, *Met.* I, 600).

Como cópia do mito de Apolo e Dafne, o mito de Pã e Siringe segue a mesma progressão do mito original. Em uma versão simplificada, Pã tenta iniciar seu discurso a Siringe quando a ninfa foge, deixando o deus para trás, sem ao menos ter dito uma única palavra (*talia verba refert – restabat verba referre,/ et precibus spretis fugisse per avia nympham*, “e profere tais palavras – restava proferir as palavras, e a ninfa, com desprezo às preces, fugira pela via”, *Met.* I, 700-701). Pã a persegue e, quando lhe alcança, agarra a ninfa já metamorfoseada em caniços. O deus, ouvindo o som produzido pela ninfa, decide mantê-la consigo como instrumento musical. Com isso, não há um estupro literal, mas um de ordem metafórica, com a ninfa tornando-se um objeto a ser possuído pelo deus.

No mito de Calisto, é introduzido o estupro através de um disfarce. Até então, todos os mitos haviam apresentado o discurso de “autopromoção” como tentativa de convencer a ninfa a ter relações sexuais e, em seguida, o uso da força. Em Calisto, Júpiter decide tentar uma nova técnica para o ataque e se transforma em Diana. A ninfa, ao notar a presença da “deusa”, mantém-se calma e receptiva, o que facilita o ataque de Júpiter. O estupro é concretizado em

54 Curran salienta em seu artigo que há, em *Metamorfoses*, “cerca de 50 ou mais ocorrências de estupro à força, tentativas de estupro, ou extorsão sexual dificilmente distinguível de estupro” ([...] *there are some fifty or so occurrences of forcible rape, attempted rape, or sexual extortion hardly distinguishable from rape [...]*, 1978, p. 214). O mito de Apolo e Dafne, por sua vez, é o primeiro mito da obra com esta temática e já aparece no livro I, logo “após o Caos, a Criação, o Dilúvio e Deucalião e Pirra” (*After the Chaos, the Creation, the Flood, and the Deucalion and Pyrrha [...]*, 1978, p. 216).

um único verso (*impedit amplexu nec se sine crimine prodit*, “ele lhe impede com o abraço e não se demora o crime”, *Met.* II, 433) e Calisto é abandonada sozinha.

Diferente dos demais, o mito de Acteão não apresenta nem ao menos uma tentativa de estupro, apesar do ambiente e padrão de vítima indicar um estupro. A causa evidente é que a suposta vítima é do gênero masculino, portanto, não passível de sofrer esse tipo de ataque, pois jamais um romano deve ser submisso. Cantarella (2011) nos lembra que, segundo a ética romana, o jovem é preparado desde sua infância a pensar que deve agir sempre como o dominador: do lar, do direito, do mundo. A ele pertence o *imperium*, ou seja, o comando, o poder, sem jamais ceder a ninguém, demonstrando suas *vires*, suas forças, e, daí, sua virilidade. Remetendo às palavras de Veyne, a autora aborda brevemente o mito da sexualidade masculina, definida como a “virilidade do estupro”.

Com relação a Aretusa, pode-se dizer que o estuprador omite a tentativa de *petite rape* e segue direto para o *grand rape*, perseguindo a vítima. Enquanto Alfeu tenta falar com Aretusa, este se mostra um locutor de poucos recursos, ainda mais quando comparado a Apolo e seu longo discurso (*quo properas, Arethusa?.../ quo properas?* “para onde te apressas, Aretusa? Para onde?”, *Met.* V, 599-600). A ninfa foge e o deus lhe persegue, mostrando-se um bom corredor, quando não bom locutor. A perseguição termina com Aretusa se escondendo de Alfeu, que tenta encontrá-la como um lobo que caça a cordeira ou como um cão que fareja a lebre. Novamente, a vítima é comparada a animais de natureza indefesa, enquanto o estuprador é comparado a animais de natureza violenta. Antes que o deus encontre Aretusa, Diana transforma a ninfa em água, evitando que o estupro seja concretizado literalmente. Porém, a união entre as águas de Alfeu e de Aretusa, referida pela oração *et se mihi misceat* (“para que se misturasse a mim”, *Met.* V, 638), indica um estupro metafórico, não por sinalizar uma posse – como aconteceu nos mitos de Dafne e Siringe –, mas por atestar uma combinação de dois corpos. Ao final, Diana socorre Aretusa, conduzindo suas águas para a cidade de Ortígia.

3.5 Metamorfose

A metamorfose das vítimas, diferentemente dos outros tópicos, não possui um padrão específico, mas flutua entre salvação e punição, com transformações e desfechos diversos. Os únicos traços em comum das metamorfoses é que todas derivam de um estupro – ou de um evento que sugeriria um estupro – e que todas manifestam a perda de identidade da vítima.

No primeiro mito, Dafne é transformada em louro por seu pai, a fim de salvá-la do ataque de Apolo. Após a transformação, Dafne permanece com Apolo em sua nova forma.

Na narrativa do mito de Io, a ninfa é transformada por Júpiter em vaca com o intuito de enganar Juno. Quando o deus pressente a chegada de sua esposa no local onde havia estuprado a ninfa, este Ihe transforma em vaca para que Juno não descubra sua traição (*coniugis adventum praesenserat inque nitentem/ Inachidos vultus mutaverat ille iuvenecam*, “ele pressentira a chegada da esposa e transformara a filha de Ínaco em uma brilhante novilha”, *Met. I*, 610-611). Assim, a transformação de Io não acontece nem como salvação – pois ela não escapou e foi mesmo estuprada –, nem como punição, mas como um mero recurso masculino de enganar.

A perda de identidade de Io ocorre com sua transformação, quando a ninfa se percebe diferente em sua nova forma. O mito introduz o horror de não reconhecer a si mesma – durante o trecho em que Io observa sua imagem refletida no rio do pai – e as consequências que um ataque sexual traz – através de sua gravidez. A ninfa é a única a voltar à sua forma original, depois de Juno perdoar Júpiter e o deus liberá-la de sua forma de vaca.

Em Pã e Siringe, observamos os mesmos desfechos presentes em Apolo e Dafne. Siringe é transformada em caniços por suas irmãs como forma de salvação e, após a transformação, Siringe permanece com Pã. Novamente, esta narrativa configura um mito etiológico, o que aproxima ainda mais os mitos. Não há uma descrição detalhada da perda de identidade da ninfa, porém pela ligação que esse mito possui com o mito de Dafne, podemos deduzir que a referência ao suspiro “semelhante a lamentos” (*similemque querenti*, *Met. I*, 708) se compara ao modo de “agitação” (*est agitasse*, *Met. I*, 567) de Dafne, indicando seu novo estado temeroso.

Somos apresentados à metamorfose como forma de punição no mito de Calisto, que é transformada em urso por Juno. A deusa pune a ninfa ao descobrir o nascimento do bebê de Calisto, consequência do estupro sofrido. Por mais que a transformação em urso gere horror na ninfa, a perda de identidade já havia iniciado logo após o estupro, quando Calisto passa a odiar a floresta e esquece de suas próprias armas:

*huic odio nemus est et conscia silva,
unde pedem referens paene est oblita faretram
tollere cum telis et quem suspenderat arcum.*
(OVÍDIO, *Met. II*, 438-440)

ela tem raiva do bosque e da cúmplice floresta,
donde retorna, quase esquecida de levar a aljava
com as setas e o arco que suspendera.

Após a transformação, Calisto sente mais intensificada a perda de identidade ao perder a capacidade de fala e ao se transformar em caça a partir do medo incutido. A ninfa, em sua nova forma, sente-se excluída tanto dos seres conscientes quanto dos seres inconscientes, fugindo de cães de caça – que representam a reversão de caçadora em caça –, dos lobos – que representam o afastamento da família, visto que o pai de Calisto havia sido transformado em lobo – e até mesmo dos ursos – raça da qual agora faz parte. Com isso, Calisto não apenas sofre com a perda de identidade e com a gravidez, mas também com a exclusão que o estupro gerou em sua vida.

No mito de Acteão, novamente a metamorfose acontece como forma de punição, porém não devido a um estupro. Diana transforma Acteão em cervo como punição por tê-la visto nua e por dessacralizar seu bosque sagrado.

No mito de Aretusa, a metamorfose volta a ser uma forma de salvação e, desta vez, propiciada por Diana. Até então, Diana não havia interferido em nenhum dos ataques, deixando suas ninfas para protegerem a si mesmas, à própria sorte. A sua atitude, aparentemente ignorante da situação, muda apenas após os mitos de Calisto – quando a deusa tem seu primeiro contato com uma vítima de estupro – e Acteão – quando a deusa figura uma possível vítima de estupro –, indicando que, antes destes episódios, os ataques sexuais nunca foram nem ao menos ocorrências virtuais para Diana.

Com o conhecimento dos ataques, a deusa se torna mais acessível a suas seguidoras e finalmente auxilia Aretusa, quando a ninfa recorre a ela (*fer opem, deprendimur [...] armigerae, Diana, tuae*, “estou sendo interceptada, Diana, usai seu poder em benefício de tua guerreira”, *Met.* V, 618-619). Diana transforma Aretusa em águas – possivelmente para facilitar a fuga da ninfa, caso esta fosse aprisionada – e lhe conduz para longe do estuprador, salvando a ninfa. Assim terminam os mitos de estupro relacionados a Diana, com a deusa, finalmente, consciente dos perigos que suas ninfas correm e acessível aos pedidos de ajuda delas.

Considerações finais

A presente pesquisa empenhou-se em estudar a deusa Diana a partir de Ovídio, com enfoque na obra *Metamorfoses*. Para isso, selecionamos mitos que apresentavam personagens relacionados à deusa, uma vez que a obra, apesar de compilar eventos míticos diversos, não apresentou mitos relativos exclusivamente a Diana. Enquanto não diretamente relacionados à deusa, estes mitos relataram os fados de suas seguidoras que, por causa de sua devoção, apresentavam características em comum a ela. Suas histórias trágicas, manchadas pelo tema do estupro, auxiliaram na percepção da deusa e possibilitaram entender a relevância do tema do estupro em sua personalização.

Os mitos de estupro relacionados a Diana, ainda que parte de um grupo maior de mitos, apresentam um funcionamento bastante específico, com um molde quase exclusivo. Todos os elementos formadores destes mitos seguem um sistema minucioso, criando um formato de mito de estupro particular, reservado apenas para as ninfas seguidoras de Diana. Os tópicos sugeridos – ambientação, padrão, foco, estupro e metamorfose – levam em consideração estes elementos responsáveis por sustentar e dar forma aos mitos, servindo para categorizá-los e fixá-los como parte indispensável do mito.

Os tópicos “ambientação” e “padrão” fazem referência direta a Diana, uma vez que tanto o local onde ocorre o estupro quanto o modo como ele ocorre são próprios da deusa: o ambiente é sempre um bosque sagrado ou uma floresta, locais onde vive Diana, e o padrão é sempre uma virgem caçadora no seu momento de descanso, características pertencentes ao universo de Diana. Já os tópicos “estupro” e “metamorfose”, ainda que não ocorrências particulares a Diana e suas seguidoras, representam de certa forma o rompimento da ligação entre as ninfas e a deusa e a destruição da identidade feminina. Assim, por mais que o tema do estupro seja mais amplo, quando narrado neste formato faz referência apenas às devotas a Diana, indicando que pelo menos um aspecto deste tema tem relevância para a caracterização e desenvolvimento da deusa como personagem em *Metamorfoses*.

Diana, diferentemente de outros deuses, não possui uma grande relevância literária dentro do poema, uma vez que não há nem mesmo um único mito pessoal, aparecendo apenas através de citações breves. Porém, ainda que sua participação nos eventos míticos seja limitada, sua figura é apresentada, mesmo que de forma dispersa, através dos mitos de ataque a suas seguidoras. Porquanto devotas, as ninfas vítimas de estupro compartilham das mesmas características e atributos que Diana, tornando possível uma investigação acerca da deusa por meio destas. Assim, através da análise destes mitos, identificamos que os atributos mais básicos e relevantes de Diana são sua virgindade e a caça. Porém, ainda que apresentem atributos em comum, Diana e suas ninfas possuem condições diferentes.

A virgindade, atributo comumente relacionado ao feminino, é um estado considerado temporário na vida da mulher. Esta se mantém virgem só até o casamento, ato que configura uma declaração de posse do homem em relação à mulher. Ao escolher permanecer virgem, a mulher nega essa relação de submissão ao homem, tornando-se livre dos papéis esperados do feminino. Neste aspecto, a mulher se distancia do masculino manifestado e se mantém em sua forma original, sem avançar para o que seria a próxima fase da vida feminina. Por outro lado, a relação com a caça aproxima a mulher do masculino, uma vez que esta atividade participa do universo masculino. Entretanto, a mulher caçadora não se aproxima do masculino numa relação interpessoal, mas sim numa relação pessoal: ela está num papel masculino, portanto, quando caça, ela é um homem.

Porém, o que diferencia Diana de suas ninfas é exatamente sua relação com a caça. Tal relação em Diana é muito mais profunda, constituindo um atributo originário: Diana **é** a caça. Enquanto suas ninfas meramente receberam a caça como parte de uma identidade criada a partir de Diana, a deusa sempre foi e sempre será a caça. Com isso, enquanto suas ninfas ocasionalmente ocupam um espaço masculino, Diana é também o próprio masculino. Por ser o masculino, Diana nunca poderia ser realmente uma vítima de estupro, já que, em Ovídio, o masculino é o gênero impenetrável, indestrutível. Suas ninfas, por outro lado, ao deixarem suas armas e, com elas, a caça de lado, voltam a sua forma original e tornam-se as verdadeiras vítimas, o feminino “penetrável” e destrutível.

Assim, o estupro é a principal ferramenta de diferenciação entre Diana e suas ninfas, e está em relação direta com a virgindade e a caça. Para haver um estupro, é necessário a virgindade e a caça, mas os de um tipo específico, os “corrompíveis”, os que figuram um estado, uma identidade criada. O estupro, então, não é apenas uma coincidência temática em torno de Diana, mas um fato que persegue suas ninfas tanto por serem mulheres quanto por não serem Diana.

Em síntese, Diana é uma deusa complexa, que flutua entre o feminino e o masculino, exatamente porque tem em sua origem os atributos da virgindade e da caça. Apesar de se relacionar com suas ninfas e emprestar-lhes suas características, Diana está numa posição acima delas devido a sua condição impenetrável. Por fim, o estupro é uma das maneiras de tornar evidentes as diferenciações entre Diana e suas ninfas, além de ser o maior horror que o feminino pode sofrer dentro do universo ovidiano.

Referências

BLANK, Hanne. **Virgin**: the untouched history. New York: Bloomsbury, 2016.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia e religião romana**. Petrópolis: Vozes, 1993.

CANTARELLA, Eva. **Dammi mille baci**. Veri uomini e vere donne nell’antica Roma. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2011.

CURRAN, Leo. Rape and rape victims in the Metamorphoses. **Arethusa**. Women in the Ancient World. The Johns Hopkins University Press, v. 11, n. 1/2, p. 213-241, 1978.

HEATH, John. Diana’s Understanding of Ovid’s “Metamorphoses”. **The Classical Journal**, The Johns Hopkins University Press, v. 86, n. 3, p. 233-243, 1991.

KEITH, Alison. Sources and genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5. In: BOYD, Barbara Weiden (ed.). **A Brill's Companion to Ovid**. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002. p. 235-270.

KENNEY, E. J. The *Metamorphoses*: a poet's poem. In: KNOX, Peter (ed.). **A companion to Ovid**. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2009. p. 140-153.

POMEROY, Sarah. **Goddesses, whores, wives and slaves: women in Classical Antiquity**. New York: Schoeken Books, 2011.

SANTOS, Elaine C. P. A figura feminina de Lucrecia e sua violação – representatividade da mulher como ideal de virtude. In: SANTOS, Elaine C. P. dos; AZEVEDO, Katia Teonia C. de; SILVA, Maria Aparecida O. (org.). **O feminino na literatura grega e latina**. Teresina: EdUFPI, 2023. p. 311-327.

OVID. **Heroides**. Translated by Harold Isbell. London: Penguin Books, 2004.

OVID. **Metamorphoses**: Books 1-8. Translated by Frank Justus Miller. 3rd Ed. Harvard: Harvard University Press, 1916.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

Elementos descritivos no Livro I do *De Raptu Proserpinae*, de Claudiano

Robson Rodrigues Claudino

Introdução

Por muito tempo, a literatura latina da Antiguidade Tardia esteve excluída do interesse dos críticos. Esses estudiosos acusaram a produção poética tardoantiga de “buscar uma preciosidade estéril e uma dificuldade retorcida que não favorecia o pouco vigor poético que poderia ter” (NÚÑEZ, 1994, p. 293). A busca pela preciosidade levou a poesia dessa época a um desvio do padrão posto como ideal e belo, ou seja, o clássico. Por isso, uma grande parte dos críticos atribuiu a essas manifestações poéticas o *status* de “decadente”, uma vez que eram consideradas incapazes de atingir o mesmo nível da sua predecessora:

A poesia latina antiga não tem sido, em geral, apreciada pelos críticos, porque é entendida como fortemente dependente da poesia clássica, sem nunca ter atingido o seu elevado nível de conteúdo e forma. Além disso, os poetas tardoantigos têm-se deixado muitas vezes tentar por uma preciosidade estéril, ou melhor, por um virtuosismo criativo em que a forma se sobrepôs aos limites absurdos do conteúdo: não há, portanto, nele aquele equilíbrio saudável que deveria caracterizar o clássico, o exemplar, se se quiser. Mas parece-me que este tipo de avaliação é mais o resultado de um preconceito segundo o qual o que é belo para nós é o melhor; por outras palavras, ao situar a arte clássica como o exemplo arquetípico do belo, tudo o que excede os seus limites recai no campo da arte não clássica, ou o que é a mesma coisa, da arte de segunda classe. (EZQUERRA, 1992, p. 3).

Essa ideia de decadência atribuída à literatura tardoantiga está intimamente vinculada a uma tese da queda do império postulada pelo historiador inglês Edward Gibbon, no século XVIII, em seu livro *Declínio e queda do Império Romano*. Gibbon (1974, p. 134 *apud* MCGILL, 2012, p. 336), ao dizer que “a fama poética de Ausônio condena o gosto de sua época” traz à luz o preconceito que já existia em relação à poesia tardia, que era constantemente comparada ao *corpus* clássico, posta em oposição às produções de Virgílio, Ovídio, e até mesmo Catulo. O desvio e os contrastes entre ambas as épocas por muitas vezes foram usados para “validar a fala do declínio e queda romana” (MCGILL, 2012, p. 335).

Contudo, nos últimos quarenta anos, um seleto grupo de pesquisadores voltou sua atenção para a poesia tardoantiga, examinando essas produções dentro de seus próprios contextos “não criticados de acordo com as normas clássicas hipostasiadas” (MCGILL, 2012, p. 336). Assim, esses críticos se distanciaram do olhar preconceituoso sobre as produções da Antiguidade Tardia e se debruçaram sobre a investigação do estilo poético desse período.

Os principais traços estéticos e estilísticos da época são dados por McGill (2012, p. 336) de forma resumida:

Das tendências e traços estilísticos gerais do período, os estudiosos destacaram a subordinação da continuidade narrativa ao episódio individual, a tendência à descrição visual, o gosto pelo espetáculo, o gosto pela justaposição verbal e paradoxo e a frequência de enumerações ou catálogos. A predominância desses elementos diferencia a poesia da Antiguidade Tardia da poética clássica.

Na década de 80, Jean-Louis Charlet escreveu um artigo no qual discorreu sobre as principais tendências estéticas da poesia da Antiguidade Tardia. O autor aponta que as produções desse período são fortemente influenciadas pelo neoclassicismo e pelo neoalexandrianismo, impregnadas pelo triunfalismo dos governos de Constantino e Teodósio (CHARLET, 1988, p. 74).

Dentre as principais tendências estéticas abordadas, Charlet aponta que a técnica da miniaturização contribuiu para o aumento da poesia descritiva na Antiguidade Tardia: “a poesia latina tardia prefere um modo de composição fragmentada que quebra o todo em pequenos quadros independentes, como medalhões epigramáticos” (CHARLET, 1988, p. 78), e esses medalhões podem ser épicos, elegíacos ou descritivos. Dessa forma, os eventos agora passaram a ser fragmentados em vários quadros descritivos que juntos compõem o todo da narrativa, como acontece com o épico mitológico *Gigantomachia Latina* (CLAUDINO, 2022, p. 16).

Além disso, outra tendência ligada à estética tardoantiga abordada por Charlet (1988, p. 79) é o gosto pela exibição, pelo ver e por mostrar, o que fomentou uma maior intenção e interesse pela exibição pura e pelo prazer estilístico.

Assim, este capítulo tem por objetivo abordar como Claudiano trabalha os elementos de descrição no primeiro livro do seu épico mitológico *De Raptu Proserpinae* por meio da análise dos símiles, das écfrases e do uso da linguagem colorida. Como aporte teórico, vamos nos valer dos trabalhos de Charlet (1988), Catherine Ware (2012), Coombe (2017) e Peruzzo (2021) para entendermos como era trabalhada a construção de imagem na Antiguidade Tardia e como esse processo estava ligado com as tendências estéticas da época.

1 Claudiano e o *De Raptu Proserpinae*

O poeta de Alexandria deixou para a posteridade uma vasta produção literária ainda desconhecida por grande parte dos acadêmicos aqui no Brasil e, entre essas obras, encontra-se o épico mitológico *De Raptu Proserpinae*.

Pagão, até onde se sabe, e nascido em Alexandria, como grande parte dos claudianistas renomados apontam, por volta de 370 E.C., Cláudio Claudiano, um egípcio de língua grega, fez seu nome ao chegar a Roma em 394 E.C. para tentar a sorte como poeta profissional.

Sim, diz-se poeta profissional, pois sua formação em sua terra natal possibilitou que ele se especializasse na manipulação dos gêneros poéticos.

Em virtude disso, o poeta foi responsável por dar um novo brilho ao panegírico e à épica, que era praticamente inexistente na Antiguidade Tardia: Claudiano compôs panegíricos em versos e fundiu a eles os diversos elementos da poesia épica. Essa mistura de gêneros marca uma das principais tendências poéticas de sua época, ligada à *poikilia* alexandrina.

Iniciou-se, em 395 E.C., sua carreira poética com a recitação do panegírico que o poeta compôs para enaltecer seus amigos, Olíbrio e Probino Anício, que ascenderam ao consulado conjunto e, no mesmo ano, com a morte do imperador Teodósio, o Grande, nosso poeta foi convidado para residir em Milão, onde ele exerceu importante papel de poeta e propagandista na corte de Honório Augusto, imperador do Ocidente.

A partir daí, Claudiano se dedicou à composição de suas obras de cunho político, com as quais enaltecia tanto o imperador quanto o general Estilício, quem, de fato, governava por trás do jovem Honório, ou atacava os inimigos políticos do general, como Rufino e Eutrópio. Entretanto, suas obras não se limitaram apenas a essa temática. Claudiano nos deixou uma vasta herança poética sob diversos gêneros: epigramas, escritos em latim e em grego, cartas, idílios, invetivas, o hino cristão *De salvatore* e dois épicos mitológicos incompletos: o *Gigantomachia Latina*, do qual nos chegaram apenas 128 versos, e talvez a sua obra mais conhecida, o *De Raptu Proserpinae*.

O rapto de Prosérpina é um poema épico mitológico incompleto, cuja data de composição é desconhecida. Da obra, sobreviveram apenas três livros, compostos de 288, 372 e 448 hexâmetros respectivamente (COOMBE, 2017, p. 243). A narrativa gira em torno do mito do rapto da deusa Prosérpina, filha de Ceres e Júpiter, pelo tio Dite, ou Plutão que, por viver isolado nos infernos, desconhecia os prazeres do matrimônio.

A construção do poema é, por si só, interessante. Cada livro contém um personagem central: “no primeiro livro, seguindo um prefácio sobre o primeiro marinheiro a aventurar-se no oceano” (COOMBE, 2017, p. 243), Dite ameaça abrir as prisões do Tártaro e libertar os Titãs para iniciar uma guerra contra os céus, pois o deus infernal acha injusto seus irmãos, Júpiter e Netuno, gozarem de uma vida conjugal, enquanto ele se encontra fadado a uma eternidade sem uma esposa e uma prole. Para aplacar a ira da divindade, as Parcas suplicam para que o senhor dos mortos encaminhe uma mensagem ao irmão súpero para que realize o seu desejo.

Ainda no livro I, Júpiter, ao receber o recado por Mercúrio, convoca Vênus de imediato para arquitetar o rapto: a Citereia deve chamar Prosérpina para brincar entre as flores, com as irmãs Palas e Diana e, neste ínterim, inflamar todo o local com seu ardor, preparando a saída de Dite do submundo.

O livro II, também precedido por um prefácio em dístico elegíaco, tem como personagem central a futura raptada, Prosérpina. Desobedecendo às ordens maternas, a deusa sai da fortaleza da mãe, seu palácio de bronze no Etna, e se lança a brincar com as irmãs colhendo flores. No subsolo, Dite fende as rochas e abre caminho para a superfície e, ao fazê-lo, agarra a sobrinha. Palas e Diana instantaneamente se preparam para enfrentar o tio, mas Júpiter manda um raio com o qual ele deixa explícito que o rapto deve acontecer, pois foi permissão dele. Prometendo maravilhas no submundo, Dite leva a sobrinha e logo o casamento é preparado. A ordem natural das coisas é alterada por causa do evento: os castigos são cessados nos infernos, enquanto na terra, a prosperidade reina e a morte se retira. É uma ocasião celebrativa.

O último livro, desprovido de prefácio, tem Ceres como personagem central e se inicia com uma cena de um concílio divino. Júpiter reúne todas as divindades e tece ameaças para que não revelem a Ceres, que no livro I fora visitar a mãe Cibele, onde está a filha e o que houve com ela. Neste intervalo de tempo, Ceres passa a ter pesadelos com a Prosérpina, nos quais ela sofria imensamente ou morria. A deusa volta ao Etna e encontra seu palácio destruído. Eléctra, a mais antiga das Ninfas do oceano, relata à deusa sobre o ocorrido, e Ceres, tomada pela dor, corta as árvores do bosque sagrado para usá-las como tochas que a ajudariam na busca pela filha.

O mito de Ceres e Prosérpina foi amplamente difundido na Antiguidade Clássica e é até os dias atuais. A narrativa é tema do Hino Homérico a Deméter e aparece nas obras *Fastos* e *Metamorfoses*, do poeta Ovídio, entretanto, a epopeia mitológica composta por Claudiano é a versão mais extensa do mito que chegou até nós. A construção feita pelo alexandrino de um mito clássico, com uma linguagem igualmente clássica, reflete ainda assim as tendências da época à qual o poeta pertence.

Sobre a elaboração da obra, Coombe (2017, p. 243) nos diz: “O poema é construído a partir de uma série de episódios – discursos, écfrases e seções de narrativa linear, muitas vezes pontuados por longas similitudes – dentro dos quais certos elementos, tais como objetos ou personagens descritos, parecem ser privilegiados”.

Afinal, a abundância descritiva por meio de cores e imagens é um fenômeno bastante conhecido não apenas na poesia de Claudiano, mas na tardoantiga como um todo. As construções de imagens por meio da écfrase, do símile e do uso de cores é um mecanismo que vai além da mera ornamentação: serve para unir os quadros aparentemente desarticulados que compõem o poema. Assim, o poeta conecta os diferentes episódios para formar uma narrativa coerente.

2 Os principais mecanismos descritivos no *De Raptu Proserpinae*: a écfrase e o símile

A écfrase é um recurso retórico bastante utilizado nas poesias grega e latina. Peruzzo (2021, p. 7) comenta que Frank J. D'Angelo apresenta uma tripartição na classificação do termo: écfrase enquanto estratégia retórica, descrição de obra de arte, cujo conceito converge com a écfrase retórica, ou como gênero literário. A partir do século XX, o termo passou a ter o sentido restrito de descrição de obra de arte, que compreende, basicamente, uma descrição detalhada de objetos ou paisagens, de acordo com uma definição discutida por Hansen (2016, p. 87). Entretanto, sabe-se que este procedimento vai além da simples aceção apresentada, e é importante que comentemos mais amplamente sobre a écfrase.

No âmbito retórico, o termo designava um dos mais difíceis exercícios preparatórios contidos nos *Progymnasmata*. Com o ensino de retórica estabelecido no império, esses manuais preparatórios para oradores (*Progymnasmata*) passaram a ser difundidos na sociedade romana. A écfrase era um dos últimos exercícios catalogados nesses manuais, definida como “um discurso descritivo que traz o assunto mostrado diante dos olhos com vivacidade visual” (PERUZZO, 2021, p. 8).

Ligada à écfrase está a enargeia, que atribui uma potência visual que permite ao leitor “ver” os mínimos detalhes da cena, objeto ou pessoa descritos. Além disso, é a enargeia que difere a écfrase da narração. Se a narração simplesmente conta, a écfrase conta totalmente.

Enquanto mecanismo retórico, a écfrase constitui uma técnica capaz de persuadir, atrelada a um discurso ou a uma digressão descritiva mais ampla. A écfrase, também segundo os *Progymnasmata*, pode ser mista, com dois ou mais elementos no centro da descrição. Vale apontar também que a écfrase não se restringe a objetos estáticos, podendo ser aplicada à descrição de qualquer coisa animada ou inanimada.

Além disso, como aponta Rodolpho, a écfrase pode ser classificada de acordo com o objeto que ela descreve:

[...] cronografia – descrição de tempo; topografia – descrição de lugar; prosopografia – descrição física de uma personagem; etopeia – descrição moral de uma personagem; prosopopeia – descrição de um ser imaginário ou alegórico; retrato – descrição física e moral; paralelo – combinação de duas descrições, por meio de semelhança ou antítese, de objetos ou personagens; hipotipose – descrição vivaz de ações, paixões, eventos físicos ou morais. (RODOLPHO, 2010, p. 112).

Na poesia claudiana, a écfrase é um recurso amplamente utilizado, e se pode até falar que o poeta possui um estilo “ecfrástico”. No *De Raptu Proserpinae*, Claudiano trabalha a figura

como uma forma de comentar a cena a ponto de levar o leitor a ter acesso à ótica onisciente que deixa explícita a ignorância da personagem em relação aos eventos que acontecem na narrativa (WARE, 2012, p. 37), como, por exemplo, na écfrase do bordado de Prosérpina, que será abordada mais adiante. Dessa forma, nota-se que a écfrase não é um elemento alheio aos episódios narrados, mas os completa, além de estabelecer uma interação com o leitor do texto. É a partir do século IV E.C. que a figura se torna elemento essencial para a composição poética, servindo como meio não apenas de descrição, mas também de análise e narração.

No que diz respeito ao símile, essa figura retórica é considerada como um dos ornamentos poéticos mais originais e importantes presentes na poesia épica, usado amplamente desde a epopeia grega. Já na antiguidade, a figura foi objeto de estudo por filósofos e oradores.

Consta-se que um dos primeiros escritos que se preocuparam em definir o símile é de autoria de Aristóteles, sua obra chamada *Retórica*. O filósofo aproxima o símile da metáfora, pois para ele “O símile é também uma metáfora” ou “[o símile] deve ser utilizado como as metáforas, pois no fundo não passam de metáforas, diferenciando-se no que foi dito” (PINHEIRO, 2018, p. 67). Entretanto, diferente desta, aquele não gera a transferência de significado por se valer de um elemento que estabelece a comparação.

Para Cícero, o símile não deve estabelecer uma comparação que tenha uma relação distante com o objeto com o qual ele se relaciona. Já Quintiliano coloca o símile como um elemento de adorno que atribui virtude à oração, sendo útil para conferir vivacidade ao discurso e melhorar o argumento.

Embora tenhamos visto que a figura funciona como um mecanismo que estabelece comparações, devemos considerar que o símile não tem apenas uma função. Podemos entendê-los primeiramente como elemento ilustrativo, que apontam séries de ações ou situações concretas, o estereótipo de personagens ou características psicológicas de um indivíduo ou de uma comunidade.

Ademais, os poetas épicos se valem da figura como elemento estruturador do relato, com o qual eles iniciam ou encerram cenas específicas, marcam pausas ou introduzem uma mudança na ação. Outra função, a decorativa, é responsável por conferir beleza e introduzir variações ao poema, sendo o ornamento do qual Quintiliano se refere.

Apesar das supracitadas serem, segundo Miguel Castillo Bejarano, as mais importantes funções exercidas pelo símile, elas não são as únicas e, segundo o pesquisador, “não é difícil descobrir mais funções em uma comparação determinada dependendo das características gerais da obra em que aparece das pretensões e finalidades do autor” (BEJARANO, 1994, p. III).

Se, inicialmente, ocupava um número reduzido de versos, com o passar do tempo o símile tornou-se uma figura de dimensão mais ampla dentro da poesia épica. Entretanto, acredita-se que em seus primórdios, assim como as fórmulas e as cenas-tipos, o símile tenha sua origem na tradição oral, passando posteriormente para o texto escrito, tornando-se, assim, elemento indispensável para a poesia épica de toda a literatura ocidental, cultivado não apenas na épica grega, mas também na latina, desde a república até a época de Claudiano.

Tanto o símile quanto a écfrase estão vinculados a um terceiro mecanismo de descrição e formação de imagens: as cores. O uso de linguagem colorida em Claudiano, como será abordado nas seções seguintes, está estritamente ligada a essas duas figuras. Entretanto, observaremos passagens nas quais a linguagem colorida se faz presente como um mecanismo autônomo.

3 Elementos descritivos no Livro I

Como já comentado em seção anterior, o canto I se inicia com a fúria de Plutão por não gozar dos mesmos privilégios dos irmãos, Júpiter e Netuno. Temendo a ira do rei do submundo, as Parcas suplicam a Plutão para que mande uma mensagem ao irmão súpero solicitando uma esposa. Ao término da súplica, o espírito de Plutão amolece e, por meio de um símile, Claudiano constrói a imagem do deus subterrâneo:

vv. 69b-75

<i>ceu turbine rauco</i>	
<i>cum grauis armatur Boreas glacieque niuali</i>	70
<i>hispidus et Getica concretus grandine pennas</i>	
<i>disrumpit, pelagus, siluas camposque sonoro</i>	
<i>flamine rapturus, si forte aduersus aenos</i>	
<i>Aeolus obiciat postes, uanescit inanis</i>	
<i>impetus et fractae redeunt in claustra procellae.</i>	75

como quando, com um rouco turbilhão,
o impetuoso Bóreas se arma, eriçado, com o gelo
da neve e congelado pelo granizo gético, rompe
as asas, prestes a arrastar o mar, florestas e campos
com um sopro sonoro, se por acaso Éolo coloque
diante portas de bronze, desaparece o ímpeto
vão, e as tempestades enfraquecidas voltam para as prisões.

Este excerto contém o primeiro símile que aparece no livro I do *De Raptu Proserpinae* e é classificado por Bejarano como “símile de força da natureza” (1994, p. 231). A figura é introduzida pelo termo *ceu* (assim como), no verso 69, que estabelece diretamente a comparação entre uma e outra divindade. O cerne do símile gira em torno da descrição das características do deus: ele é o *gravis Boreas* (Bóreas impetuoso, v. 70), que se arma com o *glacie niuali* (gelo da neve, v. 70). Estes termos relacionados ao inverno, às tempestades, são colocados para se referir ao estado no qual se encontra Plutão, objeto do símile. Além disso, nos versos 69 e 70, notamos a presença de aliteração em /r/ e um acúmulo das oclusivas /k/, /t/, /b/, como se mimetizasse a rouquidão do turbilhão do vento que é usado como arma pelo deus: “*ceu turbine rauco/cum gravis armatur Boreas*”.

Mais adiante, o particípio futuro *rapturus*, diretamente ligado ao sujeito *gravis Boreas*, denota a intenção de realizar uma ação, de “arrastar”, tendo sua característica verbal mais acentuada por meio de seus complementos *pelagus*, *siluas* e *campos* (mar, florestas e campos). Observe que o acúmulo da sibilante /s/ em “*pelagus, siluas camposque sonoro/flamine rapturus*” sugere a representação do sopro de Bóreas, capaz de devastar tudo em seu caminho. Assim, da mesma forma que o vento Bóreas está prestes a arrastar tudo o que vê pela frente com o seu sopro, Dite está prestes a libertar os titãs do tártaro. Tal evento ocasionaria uma devastação nos mundos superiores. A súplica das Parcas que abrandou o espírito do rei infernal é comparada, desse modo, às portas de bronze que Éolo, senhor dos ventos, coloca diante de Bóreas.

Ouvindo o clamor das Parcas, Dite convoca Mercúrio para que encaminhe sua solicitação a Jove. Em um longo discurso, o deus repreende o rei dos deuses por privá-lo de ter uma esposa, lamenta a parte que lhe coube por sorteio, além de criticar todas as glórias de Júpiter, o matrimônio de Netuno e o fato de ele, enquanto rei dos infernos, estar fadado a governar uma corte deserta. Dizendo que não suportará tamanha quietude, Plutão ameaça abrir o Tártaro, libertar os Titãs aprisionados e mover uma guerra contra os céus, como mostra o excerto seguinte:

vv. 111b-116.

[...] *primordia testor*

noctis et horrendae stagna intemerata paludis:

si dictis parere negas, patefacta ciebo

Tartara, Saturni ueteres laxabo catenas,

obducam tenebris solem, conpage soluta

lucidus umbroso miscebitur axis Auerno.

115

[...] Invoco como testemunha os primórdios
da noite e os lagos intemeratos do horrendo pântano:
se negas obedecer às ordens, moverei o Tártaro
aberto, afrouxarei as antigas cadeias de Saturno,
cobrirei com sombras o sol, solta a prisão, **115**
o luminoso céu misturar-se-á com o umbroso Averno.

O jogo de claro/escuro está ligado às tendências estéticas da poesia tardoantiga, mais especificamente ao nealexandrianismo do século IV E.C. (CHARLET, 1988, p. 78), e se mostra como um dos elementos principais para a construção de imagem no *De Raptu Proserpinae*. Essa técnica compreende a mistura de tons e está diretamente vinculada à *poikilia* (variedade) alexandrina.

Por meio do contraste, o poeta cria uma atmosfera de ameaça e tensão. No verso 115, o complemento circunstancial em ablativo, *tenebris* (com sombras), é o termo que se opõe à ideia de brilho, claridade, expresso pelo acusativo *solem* (o sol). O acúmulo de /r/ e /s/ e das oclusivas /p/, /t/ e /d/ em “*primordia testor/noctis et horrendae stagna intemerata paludis*” sugere essa tensão, como se representasse um falar explosivo do deus, repleto de raiva.

Além disso, essa dualidade entre escuridão e claridade está diretamente ligada aos infernos, morada de Plutão, à terra e aos céus, morada de Jove, ou seja, os mundos que Claudiano constrói em seu épico mitológico (COOMBE, 2017, p. 244). É recorrente, na poesia claudiana, esse tópico da ameaça do submundo contra o mundo superior, sempre acompanhado por essa relação entre claro e escuro, associada à ideia de harmonia e instabilidade.

No verso seguinte, esse contraste é novamente enfatizado: com um verso áureo, o poeta representa a imagem da mistura entre luz e sombras. No primeiro hemistíquio, encontramos os qualificadores *lucidus* (luminoso, v. 116) e *umbroso* (umbroso, sombrio, v. 116), realçando a diferença de tons, enquanto no segundo hemistíquio, os substantivos *axis* (céu, v. 116) e *Averno* (Averno, v. 166) ressaltam esse contraste claro/escuro por meio da oposição entre céu e inferno, reino súpero e reino subterrâneo. Observe que o verbo se encontra na posição central do verso, separando os qualificadores, à direita, dos substantivos, à esquerda, como se mimetizasse essa mistura de mundos e o caos ameaçado por Plutão.

Ao receber a ameaça do irmão, Júpiter começa a pensar na possível esposa para o deus infernal, mas considerando que nenhuma divindade aceitaria tal união e viver longe da luz do dia. Neste ínterim, ele se lembra da própria filha que tivera com Ceres, a jovem Prosérpina, a quem a mãe protege demasiadamente, a ponto de recusar Marte e Febo como pretendentes.

O cenário da narrativa muda para o local onde Ceres fixou morada e onde mantém a filha afastada de possíveis pretendentes ou raptos. Após a apresentação do local, é narrado que a deusa deixou Prosérpina em seu palácio e se dirigiu à morada de Cibele, a grande Mãe Frígia. Para se deslocar, Cibele usava um carro guiado por serpentes, cujas cores se destacam na narrativa:

vv. 184-190a

*frontem crista tegit; pingunt maculosa uirentes
terga notae; rutilum squamis intermicat aurum. 185
nunc spiris Zephyros tranant, nunc arua uolatu
inferiore secant. cano rota puluere labens
sulcatam fecundat humum: flauescit aristis
orbita; surgentes condunt uestigia culmi;
uestit iter comitata seges. 190*

uma crista cobre a fronte; manchas esverdeadas pintam
o dorso sarapintado; rútilo ouro brilha entre as escamas. 185
Ora atravessam os Zéfiros em espirais, ora fendem os campos
com voo mais baixo. A roda, deslizando, com branca poeira
fecunda o solo lavrado: o curso enlourece
com espigas; os colmos nascentes cobrem os rastros;
o fruto que acompanha reveste o percurso. 190

O excerto nos mostra uma rápida descrição não só das serpentes que puxam a carruagem da deusa, mas do efeito da passagem de Ceres. Por meio das cores, o poeta constrói o visual do que está sendo narrado. As cobras apresentam o dorso matizado (*maculosa terga* v. 185-186), pintado por manchas esverdeadas (*uirentes notae* v. 185-186). Os termos *maculosa* e *uirentes* acentuam o colorido da descrição: o primeiro, o adjetivo *maculosus*, a, um, se refere a algo manchado de cores, matizado, enquanto o particípio presente *uirentes*, do verbo *uireo*, está ligado à cor verde, e é frequentemente empregado na descrição de paisagens verdejantes que denotam abundância.

No verso 185, vemos que entre as escamas das serpentes reluz o dourado por meio da expressão *rutilum... aurum* (rútilo... ouro). O adjetivo *rutilus*, a, um significa “brilhante, ardente”, e “transporta conotações de vermelho até o amarelo dourado, dá uma imagem tanto da luminosidade do sol como da sua cor” (COOMBE, 2017, p. 247). Por meio dele, a vivacidade da cor dourada nas escamas é reforçada. Note também a sintaxe do verso: o sintagma *rutilum...*

aurum se encontra separado pelo ablativo *squamis* (escamas) e pelo verbo *intermicat* (brilha entre, através), como se a disposição dos termos mimetizasse os espaços preenchidos pela cor dourada das escamas.

A noção de claridade que está presente nos versos anteriores (*rutilum, intermicat*) é agora corroborada, no verso 187, por *cano... puluere* (com branca poeira). Conforme o texto coloca, a cor branca, atribuída à poeira, está relacionada à fecundação, à vida, pois é com isso que a deusa fertiliza o solo por onde a sua carruagem passa. A partir da fecundação, o caminho feito pela deusa se torna louro, amarelo (*flauescit*). Assim, por meio do uso dessas cores, o texto nos sugere um cenário de abundância e fartura trazidas pela passagem da deusa.

Enquanto Ceres se desloca até a Frígia, Júpiter e Vênus arquitetam o rapto de Prosérpina. O pai dos deuses aconselha que a Citereia leve a jovem filha de Ceres a brincar nas vastas planícies sicanas, onde ocorrerá o evento, acompanhada das irmãs Minerva e Diana. A passagem das divas em direção à morada da futura Juno subterrânea torna o caminho brilhante, e é comparada com a passagem de um cometa que traz consigo maus presságios.

v. 230b – 235

diuino semita gressu **230**
claruit, augurium qualis laturus iniquum
praepes sanguineo delabitur igne cometes
prodigiale rubens: non illum nauita tuto,
non inpune uident populi, sed crine minaci
nuntiat aut ratibus uentos aut urbibus hostes. **235**

o caminho brilhou com a divina **230**
passagem, qual um cometa prestes a levar o infeliz
presságio cai veloz com sanguíneo brilho
prodigiosamente matizado: o navegante não o vê em segurança,
impunemente não o veem os povos, mas com sua cauda ameaçadora
anuncia os ventos para os barcos ou os inimigos para as cidades. **235**

O símile, contido no excerto, também é classificado por Bejarano como “símile de força da natureza” (1994, p. 231) por se valer de um corpo astral para determinar a comparação. O termo relativo *qualis* (qual, v. 231), ligado ao sujeito *cometes* (cometa v. 232), é o elemento responsável por estabelecer a comparação. O caráter ilustrativo do símile se evidencia por meio dos termos que remetem à cor/brilho, como o verbo *claruit* (brilhou v. 231), a expressão

amoleceu o fundido metal, fatigada a fornalha.

Marfim reveste os átrios; por traves de bronze é fortificada a cumieira, e nas excelsas colunas se elevam os electros.

No verso 236, destacamos o verbo *nitebant* (reluziam, brilhavam), que traz em si a noção de claridade, de luz. Termos relativos ao claro são frequentemente associados, no *De Raptu Proserpinae*, aos deuses que habitam não apenas os céus, mas também a terra, como forte contraste ao negrume do reino de Dite.

Ao longo da passagem, é mencionada a matéria da qual o palácio é composto: *ferro* (com ferro, v. 237), *ferrati* (de ferro, v. 238), *ebur* (marfim, v. 243), *aenis* (de bronze, v. 243) e *eletra* (electros, v. 244). A partir desses termos, podemos considerar que se trata, de fato, de uma fortaleza, erguida pelos poderosos ciclopes para proteção da filha. Além disso, notamos também a noção de tamanho da morada da deusa: *immensa... claustra* (imensas portas, vv. 238-239) e *celsas... columnas* (excelsas colunas, v. 244).

A imagem apresentada sugere a visão do palácio de fora para dentro. Inicia-se com a descrição mais geral, por meio do vocábulo *tecta* (morada), no verso 236. A palavra *tectum* também pode ser traduzida por “teto”, “cobertura”, o que sugeriria uma visão de cima da casa da deusa, literalmente da cobertura. Entendemos, entretanto, que aqui o termo se refere ao teto enquanto lar, como uma metonímia. Passada a vista geral, somos apresentados às altas muralhas (*ardua moenia*, v. 237-238) aos portões de ferro (*ferrati postes*, v. 238) e às imensas portas (*immensa claustra*) que são sustentadas, unidas, por aço. Esses três elementos completam a descrição da parte exterior do palácio.

Na segunda parte da écfrase, a partir do verso 243, temos a descrição parcial da parte interior do palácio. Os átrios (*atria*) são totalmente cobertos por marfim, enquanto o telhado (*culmen*) é sustentado por barras feitas de bronze (*trabibus aenis*), além dos electros (*electra*), liga de ouro, prata e outros metais, que revestem as grandes colunas. A presença de tais matérias, ouro, marfim, bronze, ferro, sugere que a moradia da deusa não era apenas o seu lar, mas uma espécie de “prisão” onde a mãe superprotetora mantinha a filha trancada. Dessa forma, estes termos, combinados com adjetivos que remetem à grandeza e à altura, reforçam a imagem de um lugar fortificado, de difícil acesso.

Após a apresentação do palácio, o foco da narrativa passa a ser Prosérpina, que está em seu interior tecendo um presente para ofertar à sua mãe, quando retornasse:

vv. 245-273

Ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu **245**
irrita texebat rediturae munera matri.

Hic elementorum seriem sedesque paternas
insignibat acu: ueterem qua lege tumultum
discreuit Natura parens et semina iussis
discessere locis: quidquid leue, fertur in altum, **250**

in medium grauiora cadunt, incanduit aer,
egit flamma polum, fluxit mare, terra pependit.

Nec color unus erat: stellas accendit in auro,
ostro fundit aquas. Attollit litora gemmis
filaque mentitos iam iam caelantia fluctus **255**

arte tument. Credas inlidi cautibus algam
et raucum bibulis inserpere murmur harenis.

Addit quinque plagas. Mediam subtegmine rubro
obsessam feruore notat; squalebat inustus
limes et assiduo sitiebant stamina sole: **260**

uitales utrimque duas, quas mitis oberrat
temperies habitanda uiris; in fine supremo
torpentes traxit geminas brumaque perenni
foedat et aeterno contristat frigore telas.

Nec non et patru pingit sacraria Ditis **265**
fatalesque sibi Manes. Nec defuit omen;
praescia nam subitis maduerunt fletibus ora.

Cooperat et uitreis summo iam margine texti
Oceanum sinuare uadis; sed cardine uerso
cernit adesse deas imperfectumque laborem **270**

deserit et niueos infecit purpura uultus
per liquidas succensa genas castaeque pudoris
illuxere faces.

A própria Prosérpina, encantando a casa com tenro canto, **245**
tecia vão presente para a mãe que há de retornar.

Nesta ocasião, a série dos elementos e a morada paterna

desenhava à agulha: com qual lei a mãe Natureza
 o antigo tumulto discerniu, e as sementes se dispersaram
 nos lugares impostos: tudo que é leve, é levado ao alto, **250**
 no meio as coisas mais pesadas caem, o ar incandesceu,
 a chama se dirigiu ao céu, emanou o mar, a terra pendeu.
 Não havia uma só cor: ilumina as estrelas em ouro,
 espalha águas com púrpura. Ergue litorais com joias
 e fios em bordados enganosas ondas agora, **255**
 com arte, intumescem. Creias que a alga se atira contra rochedos
 e rouco murmúrio rasteja em ávidas areais.
 Acresce cinco regiões. Com fio escarlate designa
 a central, pelo calor acometida; ásperos estavam os limites
 queimados, e os fios de tecer estavam secos por um sol incessante: **260**
 de ambos os lados, duas vitais, nas quais percorre a suave
 temperatura que deve ser habitada pelos homens; no limite mais alto
 teceu duas entorpecidas e com bruma perene
 suja-as, e entristece as teias com eterno frio.
 Além disso, pintou o santuário do tio Dite **265**
 e os Manes para si fatais. Nem faltou o presságio;
 pois a face profética se molhou com súbito pranto.
 E já começara a fazer ondular o Oceano, na borda superior
 do tecido, com vítreas ondas; mas, aberta a porta,
 percebe que as deusas chegaram, abandona o trabalho **270**
 inacabado e a púrpura tingiu o níveo rosto
 afogueando pela límpida face e brilharam as tochas do
 casto pudor.

O excerto nos traz a mais importante écfrase do canto I. Desconhecida de seu futuro iminente, Prosérpina tecia um bordado. A écfrase, de modo detalhado, nos apresenta a descrição do mundo e de seus elementos. Apontamos, inicialmente, para o uso do adjetivo *irrita* (vão, frustrado, inútil v. 246), usado não apenas para qualificar o presente manufato pela deusa, mas para alertar o leitor de que o momento do rapto se aproxima ao mesmo tempo que evidencia a ignorância de Prosérpina em relação ao próprio futuro. A única certeza que a deusa tinha era que a mãe haveria de retornar (*rediturae... matri* v. 246), por isso ela fabricava o presente.

A descrição se inicia de forma geral, sendo destacados os elementos (*elementorum seriem* v. 247) e a casa do pai, Júpiter (*sedes paternas* v. 247). Aqui temos a descrição de eventos passados, da origem das coisas, as quais a filha de Jove desenhava com agulha (*insignibat acu* v. 248).

A partir do verso 248, vemos a mãe Natureza, com sua ordem, separando os elementos: *ueterem... tumultum discreuit* (distinguiu o antigo tumulto vv. 248-249) sugere a ideia de caos e ordem, como se a bagunça, a mistura dos elementos fosse harmonizada pela Natureza, que atribuiu lugares específicos a cada coisa. Essa noção é corroborada nos versos seguintes.

A partir do verso 249, vemos que a Natureza segue com seu trabalho: espalha as sementes em seus devidos lugares (*semina iussis discessere locis* vv. 249-250), leva tudo que é leve para o alto (*quidquid leue fertur in altum* v. 250), enquanto tudo que é mais pesado cai no meio (*in medium grauiora cadunt* v. 251). A criação do sol é sugerida nos versos 251-252 em *incanduit aer, egit flamma polum* (o ar incandesceu, a chama se dirigiu ao céu) e, por meio dos vocábulos *incanduit* e *flamma*, o texto nos sugere a ideia de claridade, de luz.

A oração *nec color unus erat* (não havia uma só cor), no verso 253, acentua a linguagem colorida que também compõe a éfrase. As estrelas são iluminadas com cor de ouro (*stellas accendit in auro*) e a cor púrpura é atribuída às águas (*ostro fundit aquas*). Entre os versos 254 e 257, temos a descrição do litoral que a deusa faz com joias (*attollit litora gemmis* v. 254). O uso do vocábulo *gemmis* (joia, pedra preciosa, objeto precioso ou brilhante) também sugere o tom colorido e iluminado presente na descrição. As falsas ondas (*mentitos... fluctus* v. 255) são bordadas, tamanho o poder da arte da deusa. O verbo *credas* (creias v. 256), no presente do subjuntivo, convence a audiência do poder visual da cena, a ponto de sugerir ser possível ver as algas se baterem contra os rochedos (*inlidi cautibus algam*). Por fim, apontamos a presença de aliteração em /r/ e /s/ e nasais /n/ e /m/, além da assonância em /u/ em *et raucum bibulis inserpere murmur harenis* (v. 257) como se, combinados, mimetizassem o som do murmúrio rouco da água do mar rastejando pela areia seca.

Novamente encontramos uma microdescrição dentro da éfrase: as cinco regiões (*quinque plagas* v. 258). Com um fio escarlate, vermelho (*subtegmine rubro*), a deusa delimitou a região central. Tal lugar é acometido pelo calor (*obsessam feruore* v. 259), apresenta caminhos queimados (*inustus limes*) e os fios com os quais a deusa desenhava estavam secos (*sitiebant stamina* v. 260). O vermelho do fio, assim como a presença de palavras referentes aos efeitos do sol (*obsessam feruore, inustus, sitiebant, sole*), estendemos, pode estar ligado à *secura*, à ação do sol nessa região bordada pela deusa, revelando, assim, uma zona inóspita à vida, como um deserto.

Após a primeira região, mais duas nos são apresentadas, sendo elas habitáveis (*habitanda uiris* v. 262) e são descritas como tendo temperatura agradável (*mitis... temperies* v. 261-262). A seguir, para fechar as cinco zonas, mais duas, na parte superior do tecido (*in fine supremo* v. 262) foram bordadas. Nelas há um inverno perene (*bruma perenni* v. 263) e a deusa atribui a ambas um tom frio e sujo, com frio eterno (*foedat et aeterno contristat frigore telas* v. 264).

Observe-se que podemos ler essa éfrase em três partes, como se ela fosse dividida em três momentos: a primeira parte, a menção breve à morada paterna, ou seja, os céus, depois a Natureza organizando os elementos e dando forma ao mundo e suas regiões e, por fim, a descrição do seu futuro reino subterrâneo, da qual trataremos agora.

No verso 265 é dito que Prosérpina pintou o santuário de Dite (*patrui pingit sacraria Ditis*). O termo *Manes*, no verso 266, pode se referir aos infernos, reino destinado à deusa. O tom profético da descrição se faz explícito por meio do adjetivo *fatales* (v. 266) que se refere aos manes e que também pode significar “do destino”, “profético”, “designado pelo destino”. No mesmo verso encontramos outra palavra que sugere o tom profético da éfrase: *omen* (presságio), além de *praescia* (profético), no verso 267. Todos os sinais do destino imediato de Prosérpina foram tecidos por ela mesma, que permaneceu ignorante. Dessa forma, observamos que a principal função dessa éfrase, além de apresentar uma descrição vívida de um objeto, é estabelecer uma relação de cumplicidade com a audiência, que passa a saber do destino da jovem divindade antes dela mesma.

Para finalizar a análise desse excerto, apontamos a ocorrência de cores nos versos 271 e 272. A deusa é brevemente descrita como tendo *niueos... uultos* (nível rosto, v. 271), que logo é tingido pela purpura, pelo *rubor* (purpura, 271). O enrubescer do rosto da deusa após o pranto causado pelos presságios desenhados no tecido pode ser entendido como uma transição de estado, uma vez que a cor volta à sua face após Prosérpina perceber a presença das irmãs. Além disso, o particípio *succensa* (afogueado v. 272) reforça o vermelho do rosto da deusa em contraste com o tom pálido anterior.

A linguagem colorida, além de ornamentar discursos, também marca transições dentro da narrativa, como no excerto que segue:

vv. 276-277

*merserat unda diem; sparso nox umida somno
languida caeruleis inuexerat otia bigis*

O mar tinha afogado o dia; a noite úmida, dispersado o sono,
trouxera o preguiçoso descanso com cerúleas bigas

Apontamos novamente a presença da oposição claro/escuro presente em *diem* (dia) e *nox* (noite). Ao passo que o mar afoga o dia (*merserat unda diem*), ou seja, o sol se põe, a noite chega. A forma *caeruleis* (cerúlea), relacionada com o substantivo *bigis* (biga), pode ser traduzida, segundo o Saraiva (s.d., p. 165), como azul carregado, escuro, e até mesmo, negro. Assim, torna-se evidente a passagem do claro para o escuro.

O caráter transitório do uso das cores, por fim, fica ainda mais evidente no início do canto II. Se nos excertos analisados, vimos que Claudiano usou a linguagem colorida para mostrar a transição de estado da deusa ou a passagem da noite para o dia, o começo do livro seguinte nos mostra que o poeta recorreu ao uso das cores como forma de juntar quadros aparentemente desconexos e como forma de marcar o início de um novo quadro da narrativa, como nos mostra os primeiros versos do livro II:

Impulit Ionios praemisso lumine fluctus
nondum pura dies, tremulis vibratur in undis
ardor et errantes ludunt per caerulea flammae.

O dia claro, anunciada a luz, ainda não
tocou as águas jônicas, o brilho se agita nas
ondas trêmulas e as chamas errantes brincam pelo azul.

Considerações finais

A partir desse estudo breve, buscamos refletir sobre como o poeta de Alexandria trabalha os elementos descritivos em seu principal e mais conhecido poema. O épico mitológico *De Raptu Proserpinae* é o texto mais completo que aborda, com riqueza de detalhes e de personagens, o mito de Prosérpina que chegou até nós. O poema se mostra uma obra abundante em diversos aspectos e ainda pouco explorada aqui no Brasil. Com estilo clássico e refinado, ao mesmo tempo que resgata a antiga tradição da época de Virgílio, brilha enquanto exímio representante de toda experimentação e sofisticação estética e estilística da Antiguidade Tardia. É um poema colorido, com tons justapostos e dotado de vivacidade narrativa.

Essa vivacidade se faz explícita, além do uso da linguagem colorida, por meio do emprego de símiles e de écfrase, figuras retóricas que compõem o requintado ornamento presente ao longo da obra. O Rapto de Prosérpina é um texto que dispõe de variadas descrições e, muitas vezes, supervaloriza os episódios individuais à continuidade narrativa. Entretanto, o uso desses recursos não se limita, como visto, ao plano ornamental.

Diante disso, vimos que Claudiano recorre às figuras e à linguagem colorida como estruturadores da narrativa, elementos capazes de organizar os quadros narrativos que podem parecer desconexos dentro da história tecida pelo poeta, e essa técnica está diretamente ligada à estética de sua época e ao seu estilo.

Referências

BEJARANO, Miguel Castillo. **Los símiles en la poesía de Claudiano**. 1993. Tese (Doutorado em Filologia Latina) – Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993.

CHARLET, Jean- Louis. Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325–410). **Philologus**, v. 132, p. 74-85, 1988.

CLAUDINO, Robson Rodrigues. A Gigantomaquia latina de Claudiano: uma análise. *In*: SOUZA, Adílio Junior de (org.). **Estudos clássicos: desdobramentos**. Araraquara: Letraria, 2022. cap. 1, p. 11-40. Disponível em: <https://www.letraria.net/wp-content/uploads/2022/01/Estudos-classicos-desdobramentos-Letraria.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2022.

COOMBE, Clare. Colourful language in Claudian's de Raptu Proserpinae. **Habis**, v. 48, p. 241-260, 2017.

EZQUERRA, Antonio Alvar. Realidad e ilusión en la poesía latina tardoantigua: notas a propósito de estética literaria. **Emerita**, v. 60, p. 1, 1992.

MCGILL, Scott. Part II: Literary and philosophical cultures: Latin poetry. *In*: JOHNSON, Scott Fitzgerald (org.). **The Oxford handbook of late antiquity**. New York: Oxford University Press, 2012. p. 335-360.

NÚÑEZ, Manuel Mañas. Aproximación al De Narciso de Pentadio. Fortunatae: **Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas**, n. 6, p. 293-306, 1994.

PERUZZO, Marta. **Luxurient gemmata monilia: Ekphrasis e mirabilia nei Carmina minora di Claudio Claudiano (carm. min. 2, 4, 5, 18, 24, 42, 45-48)**. 2022. Tesi di laurea (Laurea magistrale in Filologia Moderna) – Dipartimento di studi linguistici e letterari, Dipartimento di scienze storiche, geografiche e dell'Antichità, Università degli Studi di Padova, Padua, 2021.

PINHEIRO, Joaquim. O uso do símile no poema “A tomada de Troia de Trifiodoro”. **Humanitas**, v. 72, p. 65-82, 2018.

RODOLPHO, Melina. **Écfrase e Evidência nas Letras Latinas:** doutrina e práxis. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

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

WARE, Catherine. **Claudian and the roman epic tradition.** Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Dido encenada: da ópera ao *podcast*

Isadora Lima Ramalho

Introdução

O que atrai nas adaptações? Ou melhor, o que faz as pessoas assistirem e se deleitarem com a mesma história sendo contada tantas vezes? Uma das características principais do teatro elisabetano era ter como base temas da mitologia greco-romana e da história, sem esquecer que os poetas romanos costumavam traduzir obras gregas encaixando-as nos seus contextos socioculturais. Dessa forma, porque essas práticas, já tão antigas, não se esgotaram? Talvez a resposta desse questionamento responda os anteriores: não importa a história ou quantas vezes ela é contada e sim o modo, o novo olhar e a criatividade dos seus realizadores. A partir disso, vem à mente uma das histórias de amor mais trágicas da literatura latina e, para os mais românticos e emocionados, uma das mais injustiçadas: o amor de Dido e Enéias. O enredo do casal é apresentado ao grande público nos cantos I e IV da obra *Eneida* de Virgílio, entretanto, ela teve inúmeras adaptações ao longo dos séculos, como a de Henry Purcell (*Dido e Enéias*) em 1689 e a de Isadora Ramalho (*A Eneida é uma fanfic*) em 2021.

Na ópera de Purcell, existem modificações significativas; não existindo presença divina como elemento sobrenatural, são inseridas as três bruxas (*weird sisters*), enquanto isso, na *Eneida é uma fanfic*, Enéias e Dido terminam juntos em um final feliz. Seria possível afirmar, então, que Purcell e Ramalho não foram fiéis à epopeia Virgiliana? Segundo Stam (2000), considera-se que “fidelidade” é uma palavra inadequada dentro de uma adaptação, dessa maneira, a palavra “tradução” seria mais apropriada, pois sugere que houve um esforço de transposição intersemiótica, com inevitáveis perdas e ganhos. Vale ressaltar que tradução intersemiótica não significa apenas a passagem de um meio de expressão para outro, cada produto está inserido em gêneros textuais, cujas particularidades levam a alterações em seu modo de contar as narrativas, sem falar nos contextos sócio históricos, que influenciam nas composições. Para Huetcheon (2013), os adaptadores costumam buscar “equivalências” em diferentes sistemas de signos para vários elementos da história. Destarte, que “equivalências” existiriam entre as adaptações e o texto fonte, levando em consideração suas diferenças de recepção, público-alvo e, sobretudo, contexto histórico e cultural?

Algo importante a ser lembrado é que um dos temas abordados por Virgílio dentro da *Eneida* é a rivalidade entre Roma e Cartago, que teria durado mais de um século. Dessa forma, a relação entre Dido e Enéias “torna-se, assim, o mito etiológico das Guerras Púnicas e justifica a sua inclusão numa obra que pretende ser o louvor das origens de Roma” (PINHEIRO, 2010, p. 43).

A partir desse ponto, o presente capítulo tem como objetivo traçar um elo entre as trajetórias das “Didos”, levando em consideração as diferenças mencionadas acima.

1 A μανια do amor

Para Seger (2007), é no teatro onde os textos mantêm o foco no elemento humano, isto é, o desenrolar dos acontecimentos não é tão importante quanto a psicologia humana e as ações dos personagens. Todavia, essa característica não é exclusiva do teatro, pois, além de o texto base ser uma epopeia, nas adaptações que foram vistas até aqui, a trajetória da Dido segue a jornada de uma heroína trágica, seja na ópera, seja no *podcast*. O que difere é a recepção e o público-alvo, sem esquecer os fatores mencionados anteriormente. Como foi dito, o que importa para quem vai consumir o produto final não é a narrativa em si, e sim a forma que ela é contada. Mas qual o critério de escolha? Aí entra o “elemento humano”, o público precisa se ver, se identificar com os personagens. Dessa maneira, os adaptadores/tradutores preferem tocar em temas universais, e o amor, por exemplo, envolve diferentes épocas e culturas. O drama de Dido toca vários pontos: o amor, a rejeição e o sofrimento.

No primeiro momento, Dido encontra ao lado de Enéias o prazer e o amor ilícito e destruidor. Para Guimarães (2013), esse foi o seu erro trágico: colocar em primeiro lugar a paixão em detrimento do seu cargo de soberana e condutora de um povo. Nos primeiros versos, a rainha tília expõe seus sentimentos para sua irmã e confidente Ana.

Já traspassada, em veias cria a chaga,
E se fina a rainha em cego fogo.
O alto valor do herói, sua alta origem
Revolve; estampou n'alma o gesto e as falas;
Do cuidado não dorme, não sossega.
(VIRGÍLIO, *Eneida*, vv. 1-5; trad. Odorico Mendes)

Dido, tomada pelo feitiço do Cupido, é descrita como se estivesse traspassada por uma flecha, quase uma fera abatida. O amor é comparado a uma ferida e ao fogo. Em Rodrigues (2017), o amor é representado no campo semântico do *ignis* e evolui para o sentido de doença e/ou loucura: “Com tais razões lhe atija o interno incêndio” (v. 56), “Arde insana, e infeliz vaga a cidade” (v. 73), “Ai! Que incendida as fúrias me arrebatam!” (v. 411). Ainda nos primeiros versos, Dido menciona o juramento nupcial feito a seu marido Siqueu que, futuramente, elevará o seu sentimento de culpa.

Se em grilhões nupciais jamais prender-me
Fixo não fosse em mim, dêz que traiu-me
Com morte o amor falaz; ao toro e fachtas
Tédio, se eu não tivesse, talvez, Ana,

A esta só culpa sucumbir pudera.

(VIRGÍLIO, *Eneida*, vv. 15-19; trad. Odorico Mendes)

O troiano é lembrado por Mercúrio da sua missão de ir para a Itália e prontamente resolve ir embora de Cartago. Nesse momento, Dido toma conhecimento do destino de Enéias e, conseqüentemente, do seu, logo, “em termos aristotélicos, a intervenção final de Mercúrio leva a uma efetiva mudança inesperada de direção da ação” (TEIXEIRA, 2008, p. 8). Destarte, essa mudança de *status* de ignorância para o conhecimento completo, a ruptura do *fides amoris*, que foi realizado através de matrimônio ou relação sexual e o sentimento de culpa culminam em *pathos*. Para Dido, o amor “é uma ferida aberta, ferida psicológica que, como o fogo, evoluirá também no sentido da materialização” (PINHEIRO, 2010, p. 29). Staiger (1997, p. 121) ao definir o *pathos*, também define a rainha de Cartago nos últimos versos do canto IV.

[*Pathos*] é *morbus* (doença) ou *perturbatio* (perturbação). Uma desgraça pode suscitar cenas patéticas num drama em que a paixão é geralmente expressa por palavras e gestos patéticos. [...]. Enfim, o objetivo do ritmo mais complicado no *pathos* não é contagiar-nos com a “disposição anímica”, e sim purificar a atmosfera com pancadas rudes como as de uma tempestade.

A partir daí, temos a ruptura do *fides amoris*, que foi realizado através de matrimônio e/ou relação sexual: “Vão-se à mesma caverna Dido e Enéias/ Télus sinal deu logo e Juno prónuba Corisca, e o éter sabedor das bodas/ Fulge, e no cimo as ninfas ulularam” (VIRGÍLIO, *Eneida*, vv. 185-188; trad. Odorico Mendes). A quebra do pacto e o sentimento de rejeição levam à *μανία* (loucura), que tem como consequência a morte.

[...] Fundei clara cidade, vi meus muros;
No truculento irmão vinguei o esposo.
Feliz, ah! Mui feliz, se as quilhas teucras
Aqui nunca aportassem!” Disse, e o rosto
No leito impresso: “inulta morreremos?...
Pois morramos”, sussurra; “Assim aos manes.
Assim desço contente. O cru dardânio
Do mar embeba os olhos nestas chamas,
E estes mortais agouros o acompanhem.

(VIRGÍLIO, *Eneida*, vv. 710-718; trad. Odorico Mendes)

Na rainha cresce o sentimento de vingança, ela não morre sem antes de amaldiçoar as tropas troianas e entregando sua alma como sacrifício: “[...] Dos ossos tu me nascas,/ Tais colonos persegue a fogo e ferro, / Ó vingador: já logo, em todo o sempre” (VIRGÍLIO, *Eneida*,

vv. 676-678; trad. Odorico Mendes). “O ‘vingador’ não é outro senão o famoso general Aníbal Barca, que, durante a segunda Guerra Púnica (218 a.C. – 201 a.C.), invadiu Itália e fez perigar a própria sobrevivência de Roma” (MANSO, 2012, p. 403).

Percebe-se a maneira como ocorre a jornada de Dido como heroína trágica: amor/ furor/ morte e de que forma a trajetória é realizada, de acordo com o contexto no qual a *Eneida* se encaixava. A seguir, serão analisadas as jornadas nas duas adaptações do canto IV, levando em consideração os fatores extratextuais.

2 *Dido e Enéias* de Henry Purcell (1689)

A ópera *Dido and Aeneas* teve sua primeira montagem em 1689, no internato feminino Josias Priest em Chelsea. Ainda que tenha como ponto de partida a epopeia virgiliana, a principal referência da produção foi a peça *Brutus of Alba* (1678) de Nahum Tate, que também foi o libretista da ópera. A peça narra o romance de Dido e Enéias, só que sob a perspectiva inglesa, isto é, Enéias seria o fundador da Grã-Bretanha. Vale ressaltar que a peça foi reduzida ao passar para a ópera: personagens masculinos foram subtraídos (como Ascânio e a tropa de Enéias), os versos foram encurtados, dirigindo o foco para a emoção da pronúncia de cada vogal: “Como os personagens passam seu tempo cantando, eles usam relativamente poucas palavras, e assim enredos e sentimentos têm de ser condensados: o texto fonte é às vezes tão comprimido que se torna ridículo quando retirado do ambiente da ópera” (ABBATE; PARKER, 2012, p. 33).

A peça analisada é a montagem feita no Teatro Comunale Luciano Pavarotti Moderna, dirigida por Stefano Monti e realizada no dia 8 de novembro de 2020 no formato *on-line* em decorrência da pandemia. Para Harris (2018), a ópera de Purcell está longe da origem clássica da *Eneida* de Virgílio, entretanto, na ópera, a protagonista segue a mesma jornada da obra fonte. No primeiro ato da peça, Dido confidencia à Belinda seus sentimentos por Enéias. Belinda tem a mesma função de Ana, entretanto não fica claro se ela é sua irmã ou criada.

Dido: Ah! Belinda, I am prest
With torment not to be confest.
Peace and I are strangers grown.
I languish till my grief is known,
Yet would not have it guess't.
(TATE, 1689, Act I v. 3).

Dido: Ah! Belinda, sou a presa
de um tormento que não me atrevo a confessar
A paz e eu somos estranhas uma a outra
Vou definhar até que minha dor seja conhecida,
E ainda sim, eu gostaria que ninguém soubesse.
(TATE, 1689, Ato I, v. 3).

A rainha também admite estar sendo consumida pelo *ignis*, e ele a sufoca de tal maneira, que ela se sente como uma presa. Vale ressaltar que, na ópera, não há qualquer menção a Siqueu, muito menos a outros pretendentes, como o rei Iarbas. Portanto, a culpa por “romper” um juramento nupcial não a preenche.

Enéias e Dido selam a união através do matrimônio, para Ugartemendia (2016) esse pacto que é reforçado pela imagem das mãos dadas agrava o peso da traição de Enéias. Antes disso, ele a corteja e ela é encorajada pela sua corte a seguir os seus desejos.

Aeneas: If not for mine, for Empire's sake,
Some pity on your Lover take.
Ah! make not, in a hopeless fire,
A Hero fall, and Troy once more expire.
(TATE, 1689, Act I, v. 10).

Enéias: Senão por mim, mas pela causa do Império
Tenha alguma piedade de seu amante.
Não permita que em chamas desesperadas,
o herói caia, e que mais uma vez Troia se extinga.
(TATE, 1689, Ato I, v. 10).

O que chama a atenção é a frase “não permita que em chamas desesperadas o herói caia” (*make not, in a hopeless fire a hero fall*). Ela pode ter duas interpretações: Enéias pode estar se referindo ao incêndio de Troia, narrado no canto II da *Eneida*, assim como ele pode sugerir que também está sendo consumido pela paixão. Tal ideia é reiterada pela fala seguinte de Belinda: “Pursue thy Conquest, Love/her Eyes Confess the Flame, her Tongue denies”⁵⁵ (TATE, 1689, Act I, v. 11). Portanto, percebe-se que, assim como Virgílio, Purcell também usou o fogo como símbolo da paixão desmedida.

55 “Persiga sua conquista, Amor/ que seus olhos confessem a chama que a sua língua nega” (TATE, 1689, Ato I, v. 11).

No segundo ato, as bruxas, antagonistas da história, fazem com que um elfo disfarçado de Mercúrio convença o troiano a se afastar das terras tárias. Kuhl (2010) levanta hipóteses a respeito da função das bruxas na ópera inglesa. Há a possibilidade de a bruxa principal ser o alter ego de Dido que conspira contra si mesma: a dúvida, a suspeita e a desconfiança a corroem. Entretanto, há dúvidas a respeito desse pensamento, pois vale a pena ressaltar que Purcell teve como ponto de partida Shakespeare, considerado o precursor do teatro elisabetano. Shakespeare adicionava bruxas como elemento sobrenatural (só lembrar das *weird sisters* de Macbeth), e não só Dido e Enéias aproveitou esse artifício: *The Witch* (1616) de Thomas Middleton e *The Lancashire Witches* (1681) de Thomas Shadwell.

A feiticeira principal convoca as tempestades para que o rei dos teucros fique sozinho e o elfo consiga falar com ele, desta forma, a tempestade separa os amantes ao invés de juntá-los. A princípio, Enéias decide ir embora, posteriormente desiste e resolve seguir os seus sentimentos. Contudo, apenas o pensamento em partir foi o suficiente para atizar a ira da rainha.

Dido: No, faithless Man thy course pursue,
I'm now resolved as well as you.
No Repentance shall reclaim
The Injur'd Dido's slighted Flame.
For 'tis enough what e'er you now decree,
That you had once a thought of leaving me.
(TATE, 1689, Act III, v. 34).

Dido: Não, homem infiel, siga o seu caminho,
Estou tão decidida quanto você
Nenhum arrependimento cultivarei
A chama desprezada da ofendida Dido
Foi o suficiente, seja qual for sua decisão
O fato de que em algum momento pensou em me deixar.
(TATE, 1689, Ato III, v. 34)

Aqui, Dido não se arrepende de ter se entregado à paixão. Como foi dito anteriormente, ela não é descrita como viúva, tampouco são mencionados pretendentes de reinos vizinhos, destarte, o seu furor é impulsionado pelo abandono, pela infidelidade de seu amante, ocorrendo mais uma vez a quebra do *fides amoris*.

Diferentemente da poesia épica, Dido morre de forma natural por conta da tristeza. Segundo Harris, nas peças contemporâneas de Purcell, era comum a situação dramática de uma mulher

sucumbindo à morte após um encontro sexual ilícito ou forçado. Na montagem de 2020, Dido não é queimada na fogueira como na montagem de Peter Maniura, de 1995, que se encerra com a rainha sendo consumida pelo fogo.

Dido: Thy hand Belinda, darkness shades me,
On thy Bosom let me rest.
More I would but Death invades me.
Death is now a welcome guest

When I am laid in Earth,
May my Wrongs create No trouble in thy Breast.
Remember me, but ah! forget my Fate.
(TATE, 1689, Act III, v. 37-38).

Dido: Sua mão, Belinda. A escuridão me toma
No seu peito, me deixe descansar
gostaria de ficar mais, só que a morte me invade
A Morte é agora um hóspede bem-vindo.

Quando eu estiver sob a terra,
que meus erros não atormentem seu peito
Lembre-se de mim, mas ah! Esqueça meu destino.
(TATE, 1689, Ato III, v. 37-38).

As alterações feitas no libreto ajustaram a caracterização dos personagens principais da ópera, para Sobrino (2018), houve uma “cristianização” de Dido e Enéias, enquanto ela era uma pecadora, ele era o herói que obedecia a missão que lhe foi dada pelos deuses. Isso é interessante de ser observado, pois reitera a hipótese de que a visão da sociedade influencia na (re) construção das narrativas e personagens. A partir disso, de que maneira Dido e Enéias seriam retratados no século XXI?

3 A eneida é uma fanfic, de Isadora Ramalho (2021)

Na radionovela de 2021, ainda que a heroína tenha seguido a trajetória: amor, ira e morte, ela teve um final feliz ao lado de Enéias. Vale lembrar que o drama radiofônico segue as diretrizes do melodrama, assim, segundo Huppés (2000), um dos seus principais temas é a realização amorosa: até o último capítulo, os protagonistas precisam lutar contra os obstáculos que os

mantêm separados: classe social, crença, *status* civil. Dido e Enéias precisam enfrentar três oposições ao longo da história: o destino, o rei Jarbas e a morte.

Na primeira cena do segundo capítulo, Dido, já consumida pelo fogo invisível, admite à sua irmã Ana que está apaixonada pelo rei dos teucros, entretanto tem medo de se entregar, pois sabe que ele poderá partir para a Itália a qualquer momento.

Dido: Que homem é esse, Ana? Não acho que sejam boatos: ele é realmente da família dos deuses! [música do casal] Se eu não tivesse aposentado o meu coração e decidido renunciar qualquer sentimento...eu poderia até dizer que estou sentindo algo por Enéias.

Ana: Então quer dizer que você pretende passar o resto da sua juventude enalhada? Não seja tão rígida, você precisa relaxar, ser feliz! Já passou por tantas coisas, merece um alento.

Dido: Eu não sei, existem tantas coisas em jogo. Além do mais, ele pode partir para a Itália a qualquer momento. O que adianta me entregar e depois ser abandonada? Minha irmã, eu me conheço e sei como sou quando estou apaixonada. Acredite, não serei capaz de suportar outra perda.

(RAMALHO, *A Eneida é uma fanfic*, 2022, p. 18).

Dois aspectos chamam a atenção nesse excerto: o destino como obstáculo, todos estão conscientes de que o destino de Enéias não é permanecer em Cartago, muito menos ao lado de Dido, e o segundo é que Dido ainda está de luto pela morte de seu primeiro marido Siqueu e deixa claro que não irá mais suportar outra perda. Para os ouvintes mais atentos, nem era necessário ter lido previamente a obra virgiliana, percebe-se que uma catástrofe está prestes a acontecer. Dessa vez, o pacto não é selado através de um casamento ou de um encontro sexual, ele é selado através de palavras:

Enéias: Eu quero que você saiba que não são apenas especulações. Pelo menos não da minha parte. Não aticei a provável ira dos deuses à toa. Você é o motivo de minha decisão.

Dido: Enéias, desde o dia que você chegou aqui, sempre quis ouvir isso. Sequer conseguia dormir só imaginando a sua partida.

Enéias: Pois não precisa mais se preocupar, estou aqui e ficarei para sempre. Nem que eu tenha que desafiar a minha família, os reinos e o mundo inteiro.

Dido: Eu também não me importo de lutar contra tudo e contra todos, portanto que estejamos juntos.

(RAMALHO, *A Eneida é uma fanfic*, 2022, p. 27).

Na segunda parte do capítulo, o rei Jarbas, antigo pretendente de Dido, se enfurece ao perceber que foi trocado e avisa que enviará tropas a Cartago como retaliação. Enéias mais uma vez diz que lutará contra tudo e contra todos, entretanto o próprio deus Júpiter o ameaça. Caso Enéias não viesse a deixar as terras tírias, não só ele como sua amada e Ascânio, seu

filho, seriam mortos na sua frente. Sem titubear, Enéias cede à chantagem e parte para a Itália, deixando Dido sozinha. *A fides amoris* novamente foi quebrada e Dido completamente tomada pelo furor:

Enéias: Me escute. Rei Jarbas e seu exército vão dizimar todos nós. A culpa disso foi toda minha, enquanto só eu tivesse que pagar por atizar a ira dos deuses, tudo bem. Mas você não precisa ser envolvida nisso.

Dido: Eu escolhi, eu quis. Nós fizemos um juramento, que lutaríamos contra tudo e contra todos. Isso não é o suficiente? E o amor que te dei? Nada disso te faz ficar? Por sua causa aticei o ódio dos povos da Líbia e dos tiranos nômades. Por sua causa perdi o meu pudor e a minha reputação. Eu devia ter seguido a minha razão e permitido que partisse para Itália.

Enéias: E eu? Acha que eu me sinto bem em partir e te ver assim? Acha que eu também não gostaria de ter seguido a razão? De ter seguido o destino que me foi dado e não ter causado toda essa bagunça? Vidas inocentes não podem ser ceifadas por minha causa. Prefiro vê-la casada com outro do que morta.

(RAMALHO, *A Eneida é uma fanfic*, 2022, p. 32).

A loucura trágica, a cegueira e a perda de discernimento a preenchem, sendo representados pelos sussurros. Cada frase representa uma pessoa que foi importante em sua vida: Siqueu (“Pegue o tesouro e fuja” e Fuja, Dido), seu irmão Pigmalião (“Terminará sozinha”), Ana (“Você é uma rainha, merece um homem à altura”) e Enéias (“Lutaremos contra tudo e contra todos”). Ao se dar conta de que as tropas do rei Jarbas se aproximavam e temendo ser morta pelas mãos do inimigo, tira a própria vida.

Sussurro: Pegue o tesouro e fuja!

Dido: Siqueu?

[música de suspense]

Sussurro: *Lutaremos contra tudo e contra todos*

Sussurro: *Terminará sozinha*

Sussurro: *Eu quero ficar*

Sussurro: *Fuja, Dido*

Sussurro: *Você é uma rainha, merece um homem à altura*

Enéias: (sussurro) Dido, sou eu, Enéias.

Dido: Enéias? É você? Você voltou para mim?

Sussurro: *Lutaremos contra tudo e contra todos*

Sussurro: *Terminará sozinha*

Sussurro: *Eu quero ficar*

Sussurro: *Fuja, Dido*

Sussurro: *Você é uma rainha, merece um homem à altura*

Dido: Enéias!!

(RAMALHO, *A Eneida é uma fanfic*, 2022, p. 34)

Os sussurros contrastaram com a trilha sonora composta por Demartone Oliveira. A música denominada “O lamento de Dido”, que possuía um caráter denso e melodioso, conseguiu criar o clima emocional de angústia, variando suas notas entre o grave e o agudo. Segundo Reis (2013), a trilha sonora, no contexto radiofônico, apresenta uma função expressiva, isto é, cria o “clima emocional” dos radioatores, além disso, possui uma função descritiva criando imagens espaciais e temporais.

A realização amorosa ainda não ocorreu, e se passam dez anos. Enéias ao chegar ao inferno para visitar o seu pai depara-se com a alma de Dido. Dessa forma, surge o último obstáculo: a morte, os dois estão espiritualmente separados. No último capítulo, após vencer Turno no duelo final, o troiano torna-se um deus e resgata a alma da rainha tíria no inferno e os dois vivem felizes para sempre no Olimpo.

Dido: Enéias... você não sabe o quanto eu te esperei.

Enéias: Não precisa mais esperar, estou aqui. Não quero ir embora, vamos ficar juntos, como prometi naquela gruta.

Dido: Você precisa ir agora. Chegará o momento, mas agora tem que voltar. Até porque... todo mundo já sabe como essa história termina.

Enéias: Eu prometo que voltarei.

[música do casal para]

Enéias: Dido,.... Você é o meu destino.

(RAMALHO, *A Eneida é uma fanfic*, 2022, p. 89).

Percebe-se que, ainda que a heroína da radionovela tenha sido tomada pela ira, essa pode não ter sido a principal *causa mortis*. Assim como Cleópatra, que supostamente teria sido envenenada pela picada de cobra ao invés de ser morta pelo inimigo pós a Guerra do Áccio, Dido também não queria se ver humilhada pelo rei Jarbas e optou pela morte à sua maneira.

Nessa versão radiofônica, o drama e a intensidade dos sentimentos são mais explorados, em outras palavras, “as restrições de tempo e sua forma sonora [da radionovela] definem, entretanto, que sua ênfase deve ser muito mais no dramático do que no narrativo” (GAMBARRO; FERRAZ, 2020, p. 5). Nessa última versão analisada da rainha, ela é empoderada. Não no sentido de ser simplesmente a monarca de um território, mas ao ser cercada pelo inimigo, escolheu não ser morta, e talvez, humilhada por ele. E em uma história que teve como texto base uma epopeia, onde a mulher não tinha voz, sequer poder de escolha, há um grande significado nesse gesto.

Considerações finais

No canto IV da *Eneida* de Virgílio, a trama de Enéias fica em segundo plano, dando lugar ao protagonismo da rainha tíria. Dessa maneira, de acordo com Teixeira (2008), há uma secundarização temporária do plano épico, em benefício do plano trágico, criando um episódio independente. Ao longo dos séculos, foram realizadas inúmeras obras baseadas nesse canto, e as analisadas no presente artigo foram: *Dido and Aeneas* (1689), de Henry Purcell, e *A Eneida é uma fanfic* (2021), de Isadora Ramalho.

Por fim, em suas adaptações, Dido segue uma jornada trágica similar: prazer, furor e morte, entretanto apresenta diferenças de acordo com os meios de expressão, recepção e contexto sócio-histórico. Dessa forma, a mesma temática pode ser discutida por diferentes séculos, através de diversos olhares, transformando a experiência antiga em outras palavras: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (CALVINO, 2007, p. 8).

Referências

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GAMBARRO, Daniel; FERRAZ, Nivaldo. **O podcast e a redescoberta da ficção sonora**. p. 1- 15. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º à 10/12/2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0552-1.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GUIMARÃES, Maria da Conceição Oliveira. Amor e morte em Dido, a rainha de Cartago, de Christopher Marlowe e Eneida de Virgílio. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 23, p. 171-187, 2013.

HARRIS, Ellen T. **Henry Purcell’s Dido and Aeneas**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2018.

HUETCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

KUHL, Paulo M. “A rainha de Catago que odiamos...”: Sobre os motivos e significados do abandono na ópera Dido e Enéias de H. Purcell e Nahum Tate. **Revista Poiésis**, n. 16, p. 74- 85, dez. 2010.

MANSO, José Henrique Rodrigues. As mulheres da Eneida: desafios ingloriosos à hegemonia do homem. *In*: LOPES, Maria José Ferreira *et al.* (org.). **Narrativas do poder feminino**. Aletheia – Associação Científica e Cultural. Braga, 2012. p. 395-406.

PINHEIRO, Cristina Santos. **O percurso de Dido, a rainha de Cartago, na literatura latina**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

RAMALHO, Isadora L. **A Eneida é uma fanfic**. Fortaleza: Edição Própria, 2022.

REIS, Dennys da Silva. Da tradução intersemiótica: Claude Gueux de Victor Hugo no Rádio. **Revista ECOS**, p. 33-53, v. 15, Ano X, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/628/546>. Acesso em: 30 maio 2023.

RODRIGUES, Mariana Marchini L.; MARTINS, Paulo. A elegia no canto IV da Eneida. **Codex – Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 91-108, jul./dez. 2017.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filme. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Editora Bossa Nova, 2007.

SOBRINO, Alejandro Martínez. **Dido and Aeneas**: virgilian influence on Henry Purcell. Universidad del País Vasco. Departamento de Estudos Clássicos, 2018.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1997.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The dialogs of adaptation. *In*: NARAMOJE, James. (org.). **Film adaptations**. New Jersey: Tutgers University, 2000.

TATE, Nahum; PURCELL, Henry. **Dido e Enéas**. Tradução de Olimpio Cescatti. Planeta-Agostin, 1989.

TEIXEIRA, Cláudia A. A. O modelo aristotélico na configuração do episódio de Dido na ‘Eneida’ de Virgílio. **Aisthe**, n. 2, p. 1-15. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Universidade de Évora, 2008.

UGARTEMENDIA, Cecilia Marcela. Dido y Medea: Aproximaciones a una lectura intratextual de las Heroidas VII y XII. **Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 11-22, 2016.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2018.

Mídias

A ENEIDA é uma fanfic. Direção: Isadora Ramalho. Produção: Isadora Ramalho. Intérpretes: Danielle Mota, Gabrielle Gomes do Vale, Ana Candelária, Luciana Sousa *et al.* Roteiro: Isadora Ramalho. Fortaleza, 2021. Spotify. Baseado na obra *A Eneida* de Virgílio. Disponível em: <https://youtu.be/qhO7KEX0om8>. Acesso em: 30 maio 2023.

DIDO and Aeneas. Direção: Stefano Monti. Intérpretes: Michela Antenucci, Mauro Bongioni, Ilaria Vanacore, Alice Morinari *et al.* Itália, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/4ofSW5rZKDQ>. Acesso em: 30 mai. 2023.

DIDO and Aeneas. Direção: Peter Maniura. Produção: Nick de Grunwald e Julie Baines. Intérpretes: Maria Ewing, Karl Daymond, Rebecca Evans *et al.* Canadá, 1995. Formato especial, Clássico, Colorido, Dolby, NTSC (56 min).

**O pior dos aqueus: Tersites
em *Omero, Iliade*, de
Alessandro Baricco, e a
visão sobre a guerra**

Gelbart Souza Silva

Introdução

Aquiles é considerado “o melhor dos aqueus” (*aristos Achaiōn*; Cf. HOMERO, *Ilíada*, I, 112). Belo, corajoso, leal e virtuoso, reúne em si as qualidades do guerreiro iliádico. Como aponta Rynearson (2013), Aquiles pode ser comparado a Helena à medida que, por causa de ambos, muitas almas encontram o submundo, como atesta o prólogo homérico:

A fúria, deusa, canta, do Pelida Aquiles,
Fúria funesta responsável por inúmeras
Dores aos dênaos, arrojando magnas ânimas
De heróis ao Hades, pasto de matilha e aves.
O plano do Cronida se cumpria, desde
O momento em que a lide afasta o Atrida, líder
Do exército, de Aquiles [...].
(HOMERO, *Ilíada*, I, 1-7; trad. Trajano Vieira)

Não só quanto a isso, observa ainda Rynearson (2013), Helena e Aquiles são comparáveis. Para o estudioso:

Como Helena, Aquiles incorpora a ideologia da *Ilíada* do superlativo, da singular beleza e do valor e desafia-a, embora seu desafio assuma uma forma diferente. Novamente, como Helena, Aquiles é enfaticamente marcado na *Ilíada* como superlativamente belo. Sendo homem guerreiro, no entanto, seu *status* como *kallistos* deve ser contextualizado de forma diferente da beleza de Helena, pois é, em última análise, um reflexo de seu *status* como *aristos*: ele é o melhor guerreiro de Troia. (RYNEARSON, 2013, p. 13)⁵⁶.

De fato, na *Ilíada*, pode-se considerar como expectativa de a beleza física, em especial a masculina, ser reflexo do caráter, praticamente um pressuposto para a nobreza. Mais tarde, essa noção entrará para o discurso político clássico, sobretudo o ateniense, na forma do termo *kalokagathia*. Esse conceito, porém, não se restringirá a uma beleza apenas exterior, mas se configurará como uma busca por qualidades excelsas de uma ética política, no sentido de postura e condução de si na sociedade pública, como trata Aristóteles, por exemplo, em *Ética a Nicômaco* (SOUSA, 2013).

Se, por um lado, Aquiles é epítome do belo e do forte, diametralmente o contrário encontramos em Tersites, figura que, por assim dizer, é a síntese das qualidades deletérias.

⁵⁶ Todas as traduções de língua estrangeira cujos originais são remetidos em nota de rodapé são de responsabilidade do autor, sendo indicado quando não o for. Texto original: “Like Helen, Achilles both embodies the *Iliad's* ideology of superlative, singular beauty and value and challenges it, though his challenge takes a different form. Again, like Helen, Achilles is emphatically marked in the *Iliad* as superlatively beautiful. As a male warrior, however, his *status* as *kallistos* must be contextualized differently from Helen's, as it is ultimately a reflection of his *status* as *aristos*: he is the best warrior at Troy”.

Embora interessantíssima, essa personagem, considerada “o pior dos aqueus”, normalmente é resumida como elemento de riso e escárnio, um contraponto necessário aos ideais homéricos a fim de reforçá-los, a exemplo da contraposição entre coragem e covardia.

Neste trabalho, portanto, buscamos examinar esse papel de Tersites na tradição clássica e como é então aproveitado na obra *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco (2004), objetivando demonstrar que, na obra italiana, Tersites torna-se voz estridente contra a guerra. Para tanto, em um primeiro momento, apresentaremos a personagem na mitologia e em textos antigos. Em seguida, depois de apresentar a obra em estudo e seu autor, analisamos a narrativa de Tersites, narrada por ele mesmo, do episódio em que ele se contrapõe a Agamêmnon e acaba ridiculamente castigado por Ulisses. Procuramos mostrar que se mantém a figura de Tersites como antítese dos códigos heroicos, especialmente na sua visão contra a guerra.

1 Tersites

Tersites é uma personagem pertencente ao mito troiano e se conta no número daqueles que foram contra os muros de Troia. Aparece no ciclo épico, segundo resumo da *Crestomatia*, de Proclo, que nos chegou pelo códice 239 da *Biblioteca* de Fócio. A personagem também se encontra em Homero, porém pontualmente, mas não sem valor significativo tanto de construção de enredo como de estratégia de conteúdo. É, na *Ilíada*, uma personagem deslocada e, acima de tudo, deslocante, no sentido de que se oferece como um espelho negativo à ideologia reinante no ideário heroico. Tersites é, no mais pleno sentido, um anti-herói.

Segundo Grimal (2005, p. 439), de origem etólia, Tersites seria neto de Portáon e de Êurite e um dos filhos de Ágrio e teria como irmãos Onquesto, Prótoo, Celeutor, Licopeu e Melanipo. Com ajuda dos irmãos, Tersites expulsou Eneu do trono de Cálidon. Apolodoro assim registra o episódio:

Tideu, tendo participado com Adrasto da expedição militar contra Tebas, foi ferido por Melanipo e morreu. Então os filhos de Ágrio, a saber, Tersites, Onquesto, Prótoo, Celéotor, Licopeu e Melanipo destituíram Eneu do reinado e o entregaram ao seu pai, e, além disso, aprisionaram Eneu vivo e o torturaram. Mais tarde, porém, Diomedes veio furtivamente com Alcmeón e matou todos os filhos de Ágrio, com exceção de Onquesto e Tersites – pois esses haviam conseguido fugir a tempo para o Peloponeso – e uma vez que Eneu envelhecera, Diomedes deu o reino a Andrémon, que havia se casado com a filha de Eneu, e levou Eneu para o Peloponeso. No entanto, os filhos de Ágrio, que haviam escapado, armaram uma emboscada na lareira de Télefo, na Arcádia, e mataram o ancião. Diomedes transportou o morto para Argo e o enterrou onde atualmente se encontra a cidade denominada Énoe, em homenagem a Eneu, e tendo esposado Egialeia, filha de Adrasto, ou, como afirmam alguns, de Egialeu, participou da expedição militar contra Tebas e Troia. (CABRAL, 2013, p. 52).

Outro episódio colocaria Tersites na caçada do javali de Cálidon e revelaria seu caráter anti-heroico: ao ver o animal, que mitologicamente era dotado de extraordinária ferocidade e ingente força, correu apavorado em fuga (GRIMAL, 2005, p. 439).

Todavia, é na *Ilíada* que sua passagem ficou célebre e o consagrou como o pior dos aqueus.

1.1 Tersites na *Ilíada*

Tersites aparece no segundo canto da *Ilíada*, de Homero. Sua incisão no enredo traça um corte na tensão narrativa que havia sido colocada então. Zeus havia enviado a Agamêmnon um sonho enganoso e prometera-lhe a vitória sobre os troianos imediatamente naquela guerra (1-40). Agamêmnon convoca os anciãos e os participa do sonho, propondo em seguida testar seus soldados ao oferecer-lhes a volta para casa e o abandono da lida com a dura guerra (50-75). O rei supremo reúne então o exército grego e faz um discurso, cujo conteúdo era a proposta de volta para casa (84-141), com o qual a soldadesca se ouriça a partir rapidamente. Nesse momento, o aparato divino, como sói acontecer em Homero, intervém: agem Hera e Atena, em especial esta última, que convence Ulisses a refrear os soldados (142-210).

É então que Tersites surge em cena:

Todos então sentaram quietos na assembleia,
excetuando um, Tersites, palrador
incontinente. Um vasto renque de vocábulos
alojava no peito, ao acaso, inepto e desconexo, para horror dos reis. O que
lhe parecia ser o sumo, era bufo,
ninguém mais bronco em Ílion: coxo, vesgo, ombros
tortos impondo ao peito. Em ângulo agudo
culmina o cocuruto; um raro pelo erguia-se.
(HOMERO, *Ilíada*, II, 211-219; trad. Trajano Vieira)

A descrição da personagem porta em si a desmesura e pinta uma figura grotesca, fora de linha com os semidivinos heróis, de largo porte e belas cabeleiras. Em Tersites, tudo se excede ou, na contramão, tudo falta. Ele é a ovelha negra do rebanho. Por isso pode ser considerada uma figura cômica. Sua desmesura entra em confronto direto com a justa medida tão louvada na sociedade heroica grega.

Tersites é uma personagem grotesca e lança sobre a imagem que reflete negativo uma sombra de atenção. Por ser uma antítese do belo e moderado herói, que ostenta suas virtudes (*areté*, *timé*, *sophrosýne* etc.), Tersites vem à luz como um paradigma dos vícios. Todos se

assentaram, e a exceção foi Tersites, quebrando assim o padrão social. Ele, um subordinado não nobre, ousava tomar a palavra mesmo essa não lhe sendo concedida. É caracterizado como “palrador incontinente”, senhor de um “vasto renque de vocábulos” e o despejava “ao acaso, inepto e desconexo, para horror dos reis.”. Tudo é muito, tudo é desordenado. Tersites é a personagem desvio e, como explica Henri Bergson (1980), o desvio frente a uma norma, a quebra de um padrão ou o desalinhar do que se espera sólito, tradicionalmente, causa o riso.

O descontrole no falar demonstra que em Tersites falta algo essencial a um herói iliádico para constituir a sua *areté*. Não sem razão, Fênix, considerado um herói-prototípico grego, relembra a Aquiles que o educara para realizar ações e para proferir palavras. Citando esse exemplo, Jaeger (1986, p. 22) conclui que “O domínio da palavra significa a soberania do espírito”. Nessa cena, explica Jaeger, Aquiles é contrastado com Ulisses e Ajax, uma vez que o primeiro é mestre na palavra e, o segundo, na ação, sendo o Pelida a síntese das duas qualidades, ensinadas por Fênix.

O grotesco de Tersites reside também em seu físico. Sua descrição, “coxo, vesgo, ombros / tortos impondo ao peito. Em ângulo agudo / culmina o cocuruto; um raro pelo erguia-se.”, causa riso por sua deformidade, ainda mais se comparada com o universo homérico povoado pelos belos Aquiles, Ulisses, Heitor e Páris, culminando, claramente, em Helena, a mais bela dentre todos, porque o cume do sublime. De fato, Tersites é a inversão das qualidades heroicas, é o avesso do sublime. Nesse sentido, para compreender esse procedimento do grotesco, vale citar Aquati (1997, p. 37-38):

Ora, se o sublime tem na moderação sua maior virtude, o grotesco, em busca da deformidade essencial que o caracteriza, encontra no exagero e na alteração de proporções alguns de seus principais traços constitutivos. É um elemento que desordena e destrói a harmonia da aparência por meio da saliência de traços, da extravagância de gestos e atitudes, dos extremismos morais.

Fora da ordem, Tersites provoca a perturbação, quebra o padrão e, por isso mesmo, evoca para si a atenção de todos. Com efeito, essa saliência dentro do grupo a que Tersites se destina, aliada ao desenrolar da cena, torna-o risível e alvo de deboche. Bergson (1980, p. 14) supõe que o cômico surge exatamente dessa focalização em um indivíduo destacado do grupo, “quando homens reunidos em grupo dirijam sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão-só a inteligência”, o que significa dizer que se promove certa insensibilidade, na falta de empatia com o sujeito em foco, para que intelectualmente se goze do fato, gozo reverberado no coletivo.

Em razão de seu parolar desenfreado, quase como profissão de fé, como que cumprindo o papel do bobo da corte, Tersites declara aos berros o que restava silencioso no peito de vários aqueus. Por esse motivo, ódio e aversão angariou junto aos chefes gregos.

Por Odisseu e Aquiles era odiadíssimo,
com ambos se indispunha. Contra o Arrida agora
estridulava injúrias. Grande era o rancor
dos dânaos contra o rei, mas não o explicitavam
Tersites, ao contrário, o acusava aos brados
(HOMERO, *Ilíada*, II, 220-223; trad. Trajano Vieira)

Tersites tece um discurso (225-242) em que ataca Agamêmnon, critica a atitude do rei e defende a volta para a casa. Como bem observa Proença (2020), Tersites renuncia ao propósito da campanha militar e, assim, não se encaixa no perfil de herói, além de representar a casta sem nobreza, apenas os braços sem nome que tomam a custo as riquezas e distribui aos reis. Por esse motivo, a nosso ver, abre sua fala mirando a ganância de Agamêmnon: “Atreu, do que reclamas? Queres mais o quê? / Tens carradas de bronze em tua tenda, inúmeras / mulheres sob a tenda as mais especiais / destinadas por nós, quando invadimos urbes / e desejas mais ouro [...]” (HOMERO, *Ilíada*, II, 225-229; trad. Trajano Vieira).

Curiosamente, o discurso do palrador disforme não é, como seu locutor, grotesco. Pelo contrário, como observam Funari e Grillo (2012 *apud* PROENÇA, 2020), há respeito às normas de elaboração de um discurso: proêmio, narração, argumentação e epílogo. Seria esperado que o falador sem freio tivesse igual desmedida em sua forma de comunicação, mas não é o caso. Ao ir contra Agamêmnon, a invectiva de Tersites é ordenada, tem sentido e persuasão. Mas disso nada lhe vale, haja vista ser já *persona non grata*. Proença, analisando a performance de Tersites a partir do critério do *éthos*, explica que

Apesar de possuir força retórico-argumentativa inegável, é preciso considerar que o *éthos* discursivo é *insuficiente* para persuadir. O fator decisivo de persuasão é o reforço da autoridade de quem a realiza, como resultado do efeito performativo da linguagem, apoiada no valor social do emissor. (PROENÇA, 2020, p. 193).

Por esse motivo, a interrupção que Odisseu executa é providencial para (re)colocação de ordem no meio social. Para tanto, o esposo de Penélope apela, como bem notou Proença (2020), para o *argumentum ad baculum*, “argumento do porrete”, no mais extremo dessa falácia, porque recorre, de fato, à violência física, e não só apenas à ameaça. Realmente, na opinião de Gary Jason (1987), com a qual concordamos, o *argumentum ad baculum* tem sua força maior e potencialidade como falácia em estratégias de amedrontamento indireto. Consequência desse entendimento, acrescentamos, é um contínuo em que há o uso mais ou menos direto dessa falácia, a depender, inclusive, de como se estabelece essa percepção da violência, sobretudo culturalmente. No caso aqui estudado, a agressão física efetiva entra também no

nível cultural, uma vez que se torna espetáculo paradigmático, ou seja, uma correção pública sobre um indivíduo que deve servir de exemplo forçoso para os demais da coletividade.

Leia-se, pois, a passagem homérica:

[...] Odisseu postou-se ao lado dele,
olhando-o com desprezo. Fala duramente:
“Seu desarticulado, embora palrador⁵⁷
sem peia, para! Evita ofender o rei!
Garanto que não há no mundo pior homúnculo
que tu, de quantos dânaos viajaram a Ílion.
Não venhas arengar trazendo o rei à boca,
não vomites injúria, excogitando fuga.
Nós não sabemos bem como serão as coisas,
se aqueus terão retorno afortunado ou não;
por isso vives ofendendo o Atreu, pastor
de povos, porque dânaos lhe dão copiosos
dons, enquanto te empenhas em enlameá-lo.
Pois ora afirmo o que há de se cumprir caso eu
cruze contigo, com esse teu ar de sonso:
suma a cabeça do ombro de Odisseu, Telêmaco
não possa mais chamar-me pai, se eu não puser
a mão em ti, se não arranco tua roupa,
o manto e a camiseta, que o pudor protege,
para te remeter de volta às naus velozes,
excluído das reuniões, golpeado por vergastas.”
(HOMERO, *Ilíada*, II, 244-264; trad. Trajano Vieira)

Embora longa, a citação é necessária para deixar patente que Odisseu tenta objetar todos os argumentos da invectiva de Tersites. O primeiro recurso argumentativo de Odisseu é o *ad hominem*: recupera o *éthos* já conhecido da personagem feia, dando-lhe caráter hiperbólico (“Garanto que não há no mundo pior homúnculo / que tu, de quantos dânaos viajaram a Ílion”). Tersites é o sumo do pior, é o superlativo defeituoso. Podemos até cogitar que, com essa recuperação, Odisseu visa a descreditar todo e qualquer argumento que venha da boca de Tersites, mesmo que seja factual e verdadeiro ou já tenha sido denunciado por outra pessoa, como Aquiles caracterizando Agamêmnon como covarde e soberbo. Odisseu alcançaria, assim,

⁵⁷ *lýgus*, adjetivo em grego atribuído também às Musas, o que parece ser então um elogio a Tersites, como entende Brunhara (2017).

a falácia conhecida como “envenenamento do poço”, porque “há uma ofensa à pessoa do interlocutor de tal forma que se consiga induzir os receptores a não aceitarem nenhuma das afirmações posteriores do adversário.” (WARAT, 1984, p. 46).

Todavia, às ameaças Odisseu junta as vias de fato:

Falou. Meteu o cetro no costado e no ombro
de Tersites, que se contorce em meio às lágrimas;
um hematoma salta de suas costas, sob
o cetro ouro. Ar apalermado, senta-se
e retém, apoplético, o mar de lágrimas.

(HOMERO, *Ilíada*, II, 265-269; trad. Trajano Vieira)

A contenção do choro infantiliza a figura grotesca e a correção à vara faz de Odisseu um pai castigando brutalmente o filho. A correção com o cetro é significativa. O cetro era o ícone do poder da fala e era usado para marcar quem estaria, na assembleia, com a autoridade da palavra. Ao bater com o cetro sobre os defeitos de Tersites, Odisseu estaria demonstrando os pontos que faziam daquela deletéria personagem não digna da nobreza do discurso público. Tersites não tomara o cetro para falar frente aos demais, falou em desordem, como costureiro, “sem peia”. Para além da simbologia e da função do cetro, esse em específico se reveste de uma atmosfera mística, uma vez que, segundo se narra, Hefesto o forjara e de deus a deus, e depois de rei a rei, o objeto foi sendo herdado até chegar nas mãos de Agamêmnon (HOMERO, *Ilíada*, II, 102-109; trad. Trajano Vieira). Concordamos com a conclusão de Proença (2020, p. 190) quando escreve que “A origem divina e a trajetória heroica do cetro legitimaram a surra ao orador popular, em violência aceita como necessária”, uma vez que Tersites discursando invectivamente aflige, macula e bagunça a ordem social e a coesão a que aspiravam os reis argivos.

Por fim, observados o discurso de ataque de Tersites e o de defesa de Odisseu, e narrada a cena em que castigado é o mais feio dos aqueus, resta apenas indicar a reação do público frente a esse embate:

Embora aflitos, os demais aqueus gargalham,
e alguém, mirando seu vizinho, então dispara:
“Os feitos de Odisseu são incontáveis, seja
como notável conselheiro ou guerreiro,
mas nada bate o que ele fez nesta jornada,
truncando ultrajes de um arengador de araque.

O coração destemperado nunca mais
despeja termos ofensivos contra os reis.”
(HOMERO, *Ilíada*, II, 270-277; trad. Trajano Vieira)

O riso, como observa Bergson, é um gesto coletivo, precisa haver eco. É por isso que o riso, em Homero, vem coletivizado (“os demais aqueus”). O fato de rirem, ou melhor, gargalharem, mesmo estando aflitos, demonstra o impacto cômico da cena sob a qual reside uma reprimenda exemplar, que não passa despercebida, haja vista alguém da massa-sem-nome, como que registrando a moral daquela cena, expor em sua fala a importância da intervenção de Ulisses: (re)colocar a ordem social e reforçar a importância da hierarquia (“O coração destemperado **nunca mais** /despeja termos ofensivos contra os reis.”). Para o anônimo aqueu, essa atitude era excelsa, da qual se deveria orgulhar Odisseu, porque não era de pouca monta.

Com efeito, Odisseu disso se orgulha, se levamos em consideração o que, mais tarde, canta Ovídio em suas *Metamorfoses*. Ao descrever a disputa de Ulisses e Ájax para decidir quem haveria de ficar com as armas do falecido Aquiles, um dos argumentos que o filho de Laertes utiliza contra o filho de Télamon é exatamente recuperado da passagem de Tersites. Ulisses afirma que Ájax,⁵⁸ como os outros, se apressou em fugir de Troia quando a proposta de volta para casa surgira. Então, Ulisses acrescenta:

[...] Com insolentes palavras, até Tersites
ousara injuriar os reis. Por ação minha não ficou impune.
Levanto-me e incito contra o inimigo os nossos cidadãos temerosos
Com a minha palavra restauro a coragem perdida.
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, XIII, 233-235; tradução de Domingos L. Dias)

Ulisses defende, portanto, que fora crucial sua intervenção naquele momento, sem a qual os gregos teriam subido aos navios e partido fugidos do compromisso firmado. Conseguiu ele fazer isso por meio da palavra, palavra essa capaz de restaurar o ânimo perdido. Nesse pequeno trecho, Ovídio deixa patente o poder da palavra, seja negativo, como no caso de Tersites, seja positivo, no caso de Ulisses.

Também será pela insolência de sua língua que Tersites encontrará seu fim, executado com a mais cruenta violência.

58 Cabe lembrar que a tradição, desde Homero, considera Ájax Telamônio o segundo maior aqueu na expedição contra Troia, ficando atrás apenas do grande Aquiles.

1.2 Tersites é morto

A morte de Tersites teria sido narrada na *Etiópida*, poema do ciclo épico que nos chegou ao conhecimento graças ao resumo da *Crestomatia* de Proclo. A menção é a que segue:

A amazona Pentesileia chega para combater ao lado dos troianos, filha de Ares, trácia de origem. Aquiles a mata quando ela está no auge de sua bravura combativa, e os troianos realizam seu funeral.

Então Aquiles abate Tersites, ofendido com ele, repreendido por sua paixão declarada por Pentesileia. Surge uma dissensão entre os aqueus em função do assassinato de Tersites.

Após isso, Aquiles navega até Lesbos e, feitos sacrifícios a Apolo, Ártemis e Leto, é purificado do assassinato por Odisseu. (GATTI, 2012, p. 139).

Temos a narração da morte de Tersites com Quinto de Esmirna, em sua *Continuação de Homero* (I, 717-766).⁵⁹ A cena começa com a descrição de Aquiles encantando-se pela rainha Pentesileia e sua “sedutora força”, mesmo estando já morta. A dor que ele sentia nessa paixão lúgubre é, conforme Quinto descreve, igual à causada com a morte de Pátroclo.⁶⁰ Eis então que Tersites aparece e “com más palavras vitupera”. Um longo discurso invectivo contra Aquiles ele tece, chamando o grande herói de mulherengo e fraco. Afirma Tersites que:

*Nada mais terrível para os mortais do que o prazer
de lançar-se ao leito, que faz insensato o homem,
por mais prudente que seja. Só o esforço outorga glória.
Para um lanceiro a glória da vitória e as proezas de Ares
são prazeres, é o covarde quem gosta de leito feminino.*
(BRUNHARA, 2017, s/p).⁶¹

Com esse ataque insolente de Tersites, Aquiles ira-se sobremaneira e, como Ulisses homérico, chega às vias de fato, mais ainda agravante:

59 Fazemos uso da tradução que Rafael Brunhara publicou em *blog*. Ainda não contamos, em português, com tradução da íntegra da obra de Quinto de Esmirna. Contudo, de extrema importância é a referência à pesquisadora Erika Mayara Pasqual, especialmente à sua dissertação (PASQUAL, 2018).

60 Surge a dúvida: iguais as dores em intensidade ou também em motivo (a saber, amor erótico)?

61 Disponível em: <https://rafaelbrunhara.medium.com/a-morte-de-tersites-e390e9346917>. Acesso em: 12 jun. 2023.

Falou, vituperando muito. Supercolérico o ânimo
Do animoso Pelida. Súbito, com punho potente
Deu-lhe um soco no queixo; de uma só vez todos
os dentes se espalharam sobre a terra. Ele mesmo
caiu de cabeça; da sua boca o sangue borbotava.
Imediatamente foi-se dos membros a vida frágil
(BRUNHARA, 2017, s/p).

Mantendo a mesma estrutura que Homero, Quinto passa então a descrever o efeito da cena sobre o público:

Eis a a fala entre os argivos céleres em Ares:
“Não é bom que fracos ultrajem reis, às claras
ou em segredo. Horrenda cólera o encalça.
Há justiça. Das línguas sem pudor, Ate cobra o preço.”
(BRUNHARA, 2017, s/p).

A máxima “das línguas sem pudor, Ate cobra o preço” retoma o aspecto da prudência virtuosa de se manter dentro das medidas no seu palavrear, sobre o que já apontamos. Cabe, ainda, mencionar que o próprio Aquiles, na continuação, afirma ser demasiado errado alguém mais fraco ousar enfrentar alguém mais forte e recupera a audácia anterior de Tersites:

Antes também o peito paciente de Odisseu
provocaste duramente, lançando mil censuras.
Mas o Pelida não é igual a ele. Tirei-te a vida,
sem nem mesmo pesar minha mão
no golpe. Destino sem mel eclipsou-te.
(BRUNHARA, 2017, s/p).

Tersites morre como viveu, sem glória e sem nobreza, mas servindo de exemplo e espetáculo para os demais aprenderem a respeitar a hierarquia e os códigos heroicos.

1.3 Tersites em Shakespeare: lupa sobre o espelho negativo

Antes de passar para a análise de Baricco, vale brevíssima menção sobre o papel de Tersites em William Shakespeare. A personagem é empregada em *Troilo e Créssida*, obra de Shakespeare incluída no rol das *problem plays*, as peças problemáticas, de difícil classificação. *Troilo e Créssida* não é uma tragédia, mas também não é totalmente uma comédia, retoma

o mito, porém o apresenta mais historicizado. De enredo às vezes confuso, a história conta como o troiano Troilo se apaixona por Créssida e desenvolve as peripécias da tentativa de união entre esses dois apaixonados.

Esse amor, ausente nos textos clássicos, remete a todo um percurso do mito troiano (Cf. SILVA, 2019), que parte de Homero, passa pelas narrativas posteriores, em especial as crônicas troianas de Díctis e Dares, as quais são recuperadas em *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure, e se popularizam durante o medievo e, mais tarde, dividem espaço com as traduções em língua vernácula das obras de Homero⁶² até então em ostracismo pela raríssima presença do grego e de seu estudo no Ocidente.

Em Shakespeare, Tersites ganha maior relevo. A personagem recebe uma *amplificatio* em relação à sua função, que era em Homero ser o sumo contrário dos ideais. Como caracteriza Pujante (2016, p. 21), a função dramática de Tersites em Shakespeare é “a de dizer verdades reveladoras, especialmente as que não se quer ouvir”.⁶³ Recebe o Tersites shakespeariano monólogos e apartes, de maneira que

Atua como uma espécie de coro unipessoal: desempenha a função narrativa que associamos com o coro da tragédia grega, não só advertindo dos perigos às personagens ou sugerindo e anunciando o curso dos acontecimentos, mas também denunciando sem cessar os torpes guerreiros gregos, as disputas internas entre eles e a desordem e a corrupção no acampamento grego — recordemos que para ele todo o conflito troiano é por “a whore and a cuckold” [uma puta e um corno] (2.3.69-70)⁶⁴ (PUJANTE, 2016, p. 22).

Ao longo da peça, Tersites entra em conflito contra seus compatriotas e também contra os troianos. Quando é na lida bélica, foge, coa exemplo de seu encontro com Margarelón, filho de Príamo e de uma concubina, e o chama e chama a si mesmo de bastardo, depois escapa do combate. Tersites demonstra assim sua covardia e a consciência dessa covardia.

Considerando que, para grande parte da crítica, um dos temas importantes da obra é a questão do respeito à hierarquia, podemos concordar com Frank Kermode (1955, p. 183 *apud* PUJANTE, 2016, p. 24) que Tersites é o porta-voz temático da obra, personagem sem a qual a obra restaria totalmente diferente, sem uma irreverência reveladora.

Recorremos, por fim, mais uma vez a Pujante (2016), que concisamente apresenta três diferenças entre o Tersites homérico e o shakespeariano. Ele conclui

62 Como a tradução da *Ilíada* para inglês de George Chapman, publicada em 1598, texto a partir do qual Shakespeare se familiarizou com Homero, segundo aponta a crítica (PUJANTE, 2016).

63 “la de decir verdades reveladoras, especialmente las que no quieren oírse”.

64 “De este modo actúa como una especie de coro uniper-sonal: desempeña la función narrativa que asociamos con el coro de la tragedia griega, no tanto advirtiendo de peligros a los personajes o sugiriendo y anunciando el curso de los acontecimientos, sino más bien denunciando sin cesar a los torpes guerreros griegos, las disputas internas entre ellos y el desorden y la corrupción en el campamento griego —recordemos que para él todo el conflicto de Troya es por ‘a whore and a cuckold’” [una puta y un cornudo] (2.3.69-70).

(1) que Shakespeare leu a *Ilíada* e criou seu Tersites com base na função que observou em seu antecedente homérico, mas dando a sua personagem uma presença muito maior e mais explícita do que em Homero; (2) que, assim ampliado em presença e função, seu Tersites se encaixa perfeitamente no tom antiépico e realista das versões medievais de Troia nas quais Shakespeare baseou seu *Troilo e Créssida*; e (3) que, com sua presença ampla e corrosiva, seu Tersites contribuiu decisivamente para o implacável caráter satírico que Shakespeare imprimiu ao mito e à guerra de Troia. Como o da *Ilíada*, o Tersites de *Troilo e Créssida* deve ser desonrado, mas sua desonra não diminui o efeito de suas imprecções contínuas.⁶⁵

Shakespeare assinala para um Tersites ainda mais revestido da sua função denunciadora. Em *Baricco*, como veremos, o monólogo de Tersites revela uma autoconsciência relativa a essa função.

2 Tersites, de Alessandro Baricco

2.1 Alessandro Baricco, o autor

Antes de comentar a obra, vale mencionar algumas informações breves acerca do autor, uma vez que ainda há relativamente poucos estudos sobre suas obras (Cf. FANTIN, 2006; MATAGARI, 2012; GRAZIANO, 2021). Alessandro Baricco é italiano, nasceu em 1958, em Turim. Na década de 1980, graduou-se em Filosofia na Universidade de Turim e diplomou-se em piano. Começou sua carreira de escritor com ensaios de crítica musical (*il genio in fuga*, 1988, e *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, 1992) em que tratava a relação entre a música e a modernidade. Também escrevia, como crítico musical, para dois grandes jornais italianos, *La Repubblica* e *La Stampa* (Cf. BERNARDINI, 2006; SOUZA, 2013).

Em 1991, estreia sua carreira como escritor com *Castelli di Rabbia*, romance premiado (Campiello, 1991, e *Médicis Étranges*, 1995). Muito prolífico, conta com mais dez publicações de romance, alguns também premiados: *Oceano Mare* (Prêmio Viareggio, 1993); *Emmaus* (Prêmio Giovanni Boccaccio, 2010); *Questa Storia* (Prêmio FriulAdria, 2011) e *Tre volte all'alba* (Prêmio Pavese, 2012). Igualmente grande repercussão tiveram os livros *Seta* e *Novecento*.

Baricco, porém, também atuou em outras áreas. Foi apresentador de TV em 2013, em que tratava de literatura, e também foi diretor de cinema em 2008, com o filme *Lezione Ventuno*. Vale citar, ainda, que duas obras suas foram adaptadas para as telas: *Novecento*, que foi ao

⁶⁵ "(1) que Shakespeare leyó la *Ilíada* y creó a su Tersites basándose en la función que observó en su antecedente homérico, pero dándole a su personaje una presencia mucho mayor y más explícita que en Homero; (2) que, ampliadas de este modo su presencia y su función, su Tersites encajaba perfectamente en el tono antiépico y realista de las versiones medievales de Troya en las que Shakespeare basó su *Troilo y Crésida*; y (3) que, con su amplia y corrosiva presencia, su Tersites contribuía decisivamente al implacable carácter satírico que Shakespeare imprimió a la leyenda de Troya y su guerra. Como el de la *Ilíada*, el Tersites de *Troilo y Crésida* debe quedar deshonrado, pero su deshonra no merma el efecto de sus continuas imprecaciones".

cinema sob o título *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998), dirigido por Giuseppe Tornatore, e *Seta*, mantendo o mesmo título e com direção de François Girard (2007). Atuou ainda em diferentes frentes e projetos, sempre aproximando a cultura considerada “erudita” à população pelos canais de comunicação. Souza (2013) suspeita que essa multiversalidade de Baricco, aliada à sua busca por popularizar a literatura, rendeu-lhe um olhar negativo por parte da academia. Fato é que Baricco é um autor popular, haja vista que seus livros, agradando ou não a crítica, vendem muito. Como a pesquisadora afirma, Baricco não está alheio a seu *status* no contexto literário italiano, ele “é consciente de sua posição marginalizada” (SOUZA, 2013, p. 50). Essa consciência de posição também é acompanhada pelo reconhecimento, da parte de Baricco, que a imagem do escritor sisudo trancafiado num quarto escuro talvez tenha ficado para trás completamente e, dada a ampla visibilidade que escritores podem ter, é razoável que apareçam midiaticamente.

Baricco também se preocupa em pensar o modo como escreve e como esse modo encontra consonância no que sente do mundo. Daí o motivo de existirem alguns laivos experimentais em sua escrita, “pelo gosto de descobrir algumas intensidades” (BERNARDINI, 2006, p. 215). O experimentalismo de Baricco se observa muito na forma de algumas obras e na pluralidade com que, de uma obra para outra, os narradores se mostram. No texto que aqui nos interessa, *Omero, Iliade*, Baricco mais uma vez experimenta na forma e apresenta um multitexto plurivocal.

2.2 Homero, Baricco

Omero, Iliade não é um texto comum e reflete a mesma multiplicidade que a vida de seu autor. O próprio Baricco explica a ideia em vídeo⁶⁶ para o canal da Feltrinelli Editore há nove anos: nascera do desejo de ler a *Ilíada* para um público amplo em uma praça. Ideia essa, argumenta, baseada na recuperação do caráter oral da obra homérica. Baricco assume que sua intenção era tentar recuperar do texto de Homero as “veias ainda vivas” (*le vene ancora vive*; 1min05) que pudessem dialogar com o hoje, inclusive com uma linguagem mais avizinhada aos dias de hoje, e não uma que soasse falsamente antiga. Desse desejo ideal surge, de fato e ao cabo, uma verdadeira reescritura.

Da intervenção de Baricco, de seu *taglio* do texto homérico, as repetições abundantes em Homero foram enxugadas no texto italiano, que se servia como base da tradução em prosa de Maria Grazia Ciani (Marsilio). O corte de Baricco que mais se sente, contudo, é relativo às personagens divinas. No prefácio, ele explica que

Como sabemos, os deuses intervêm com bastante frequência na *Ilíada* para dirigir os acontecimentos e sancionar o resultado da guerra. São talvez as partes mais estranhas à sensibilidade moderna e

66 Para acessá-lo, ver: https://youtu.be/BJW7Vr_4Nvg.

muitas vezes quebram a narrativa, dispersando uma velocidade que, ao contrário, seria excepcional. No entanto, eu não os teria removido se estivesse convencido de que eram necessários. Mas por pior que seja dizer isso, não são. (BARICCO, 2004, p. 4)⁶⁷.

Baricco advoga existir, já em Homero, um esqueleto laico que, se tirado o aspecto divino, desponta interessantemente. Acrescenta, ainda, que o gesto divino quase sempre é um duplo de um gesto humano. Esse corte, claramente não agradável à crítica posterior, tem função óbvia e reconduz ao interesse de Baricco em trazer o sublime ao público, de tornar o erudito acessível, de baixar o Olimpo literário e torná-lo tocável.

Se, portanto, os deuses são removidos desse texto, o que resta não é tanto um mundo órfão e inexplicável, mas uma história muito humana em que os homens vivem seu próprio destino como poderiam ler uma linguagem criptografada da qual conhecem, quase inteiramente, o código. Em última análise: remover os deuses da *Ilíada* provavelmente não é uma boa maneira de entender a civilização homérica: mas me parece uma excelente maneira de recuperar essa história, trazendo-a de volta à órbita das narrativas contemporâneas.⁶⁸

Retira os deuses como personagens, mas não os elimina do registro de crença. Mais do que isso, o aparato divino ainda lá se observa, assim como todo o estofado mitológico clássico, como bem demonstrou Ramos (2013).

O autor italiano produz um texto por meio da apropriação. Por isso, vale cogitar sobre o título da obra de Baricco, que é formado por duas palavras (nomes próprios: *Omero* e *Iliade*) e um símbolo (a vírgula). Tratamos, quando lidamos com esse título, de um “Homero” que é de Baricco, assim como essa nova “Ilíada” é desse autor italiano, e não do poeta grego. Embora frequentemente encontremos a voz homérica ecoando aqui e ali na estrutura, no enredo, nas imagens, nas personagens, em paralelismos linguísticos, do conjunto, ao fim, se lê Baricco, e não Homero. O autor italiano praticamente produziu um processo símile a uma tradução criativa e criadora, uma transcrição. E o fato de ter-se apoiado em uma tradução em prosa mais próxima estilisticamente ao interesse e costume de um leitor contemporâneo já revela uma marca de recepção do texto homérico e, ainda, produz um efeito de recepção também da obra de Baricco.

Por fim, cabe mencionar: *Omero, Iliade*, que tem tudo de teatro e mais ainda de performático, é um livro para ser lido em voz alta e para um público, porque se estrutura basicamente em

67 “Come si sa, gli dei intervengono abbastanza spesso, nell’Iliade, per indirizzare gli eventi e sancire l’esito della guerra. Sono forse le parti più estranee alla sensibilità moderna, e sovente spezzano la narrazione, disperdendo una velocità che, invece, avrebbe dell’eccezionale. Non le avrei comunque tolte se fossi stato convinto che erano necessarie. Ma per quanto sia brutto dirlo non lo sono”.

68 “Se quindi si tolgono gli dei da quel testo, quel che resta non è tanto un mondo orfano e inspiegabile, quanto un’umanissima storia in cui gli uomini vivono il proprio destino come potrebbero leggere un linguaggio cifrato di cui conoscono, quasi integralmente, il codice. In definitiva: togliere gli dei dall’Iliade non è probabilmente un buon sistema per comprendere la civiltà omerica: ma mi sembra un ottimo sistema per recuperare quella storia riportandola nell’orbita delle narrazioni a noi contemporanee”.

monólogos. As personagens que ganham voz narradora são: Criseida, Tersites, Helena, Pândaro, Eneias, a ama, Nestor, Aquiles, Diomedes, Ulisses, Patroclo, Sarpédon, Ájax Telamônio, Heitor, Fênix, Antíloco, Agamêmnon, o rio, Andrômaca, Príamo e Demôdoco. O livro fecha com um ensaio intitulado *Un'altra bellezza. Postilla sulla guerra*, com o qual Baricco explica que a epopeia homérica é um monumento à guerra e que reescrevê-la em um tempo que cultiva o mesmo amor pelo bélico poderia soar estranho, mas que a busca por uma beleza, uma outra beleza que supra essa busca humana pela guerra, é deveras necessária.

Nesse ensaio, também o autor aponta para a sua percepção de que o feminino na *Ilíada* é pacifista. “Com frequência, são as mulheres que expressam, sem mediações, o desejo de paz” (BARICCO, 2004, p. 60).⁶⁹ De fato, o tema da violência, presente em outras obras do autor, no texto aqui estudado encontra campo aberto para ser tratado. A primeira frase, na voz de Criseida, abre a temática: “Tudo começou em um dia de violência”⁷⁰ (BARICCO, 2004, p. 5).

Tersites, personagem em foco, também é partidário da paz. Os motivos, ele nos informa com sua própria voz estridente no discurso bem acabado e de cariz homérico no segundo capítulo de *Omero, Iliade*, de Baricco.

2.3 Tersites contra a guerra

Primeiramente, vale dizer que cada capítulo, na voz de cada personagem, narra um trecho da *Ilíada*, ou melhor, do mito troiano (porque se estende para além da guerra narrada nessa epopeia). O que cabe a Tersites narrar é a sua cena, que deriva do sonho enganoso que Zeus, no poema homérico, enviou a Agamêmnon. Em Baricco, porém, porque os deuses estão afastados do universo humano, o que há é um acontecimento insólito. Antes há a apresentação de Tersites:

Todos me conheciam. Eu era o homem mais feio que havia ido lá, ao cerco de Troia: torto, coxo, os ombros curvados sobre o peito: a cabeça pontiaguda, coberta por cabelos ralos. Eu era famoso porque gostava de falar mal dos reis, de todos os reis: os aqueus me ouviam e riam. E, por esse motivo, os reis dos aqueus me odiavam. Quero contar para vocês o que sei, para que também entendam o que eu entendi: a guerra é uma obsessão dos velhos, que mandam os jovens para o combate.⁷¹ (BARICCO, 2004, p. 8).

69 “Sono spesso le donne a pronunciare, senza mediazioni, il desiderio di pace”.

70 “Tutto iniziò in un giorno di violenza”.

71 “Tutti mi conoscevano. Io ero l'uomo più brutto che fosse andato lì, all'assedio di Troia: storto, zoppo, le spalle curve e ripiegate sul petto: la testa a punta, coperta da una rada peluria. Ero famoso perché mi piaceva parlare male dei re, di tutti i re: gli Achei mi ascoltavano e ridevano. E per questo, i re degli Achei mi odiavano. Voglio raccontarvi quel che so, perché anche voi capiate quello che io ho capito: la guerra è un'ossessione dei vecchi, che mandano i giovani a combatterla”.

A descrição do físico e do caráter da personagem é totalmente clássica. O adendo, porém, totalmente novo. Interpelando o público, Tersites se mostra conhecedor de uma sabedoria que precisa dizer, antes que alguém o cale. A narração que Tersites faz é fora do tempo da narrativa, não sabemos as circunstâncias de seu presente elocutório. Entre Tersites-narrador e Tersites-personagem há um hiato de tempo que o faz sabedor do que ocorreu e das consequências que lhe sobreveio por declarar “verdades impertinentes”. O espaço do narrador também é confuso. Sabemos que, performado o discurso, sua voz viria de um palco direto para os ouvidos do público; com esse público então esse Tersites performado dividiria tempo e espaço. Contudo, não é esse o mesmo Tersites lido em voz sussurrante ou totalmente em silêncio do livro em páginas impressas ou digitais. Não há, nessa leitura isolada, individualizada, um “você” a ser interpelado, a menos que se considere a rede assíncrona inscrita numa leitura compartilhada sem dimensão tempo-espacial ou mesmo conexão interpessoal.

Divagações à parte, cabe notar a afirmação peremptória de Tersites: “a guerra é uma obsessão dos velhos, que mandam os jovens para o combate.”. Tersites caracteriza a guerra como uma “obsessão” e indica que são os “velhos” que a nutrem a custo dos “jovens”. Em seguida, quando se narra o sonho enganoso, é Nestor que aparece nomeado. Essa personagem é um ancião, versado na guerra, sábio conselheiro também em momentos de paz. O adjetivo que recebe é *vecchio*, “velho”, e é ele que desempenha o papel de *medium* da mensagem supostamente de Zeus para o dormente Agamêmnon.

[...] Estava em sua tenda, ele, Agamêmnon, e dormia. De repente, pareceu-lhe ter ouvido a voz de Nestor, que era o mais velho de todos nós e o sábio mais amado e ouvido. Aquela voz disse: “Agamêmnon, filho de Atreu, você está dormindo aqui, você que comanda um exército inteiro e tem tanto o que fazer.” Agamêmnon não abriu os olhos, pensou que estava sonhando. Então a voz se aproximou e disse: “Ouça-me, tenho uma mensagem para você de Zeus, que observa você de longe e tem pena e piedade de você. Ele ordena que você arme os aqueus imediatamente, porque hoje você poderá conquistar Troia. Os deuses, todos eles, estarão do seu lado, e aos seus inimigos caberá a desgraça. Não se esqueça disso, quando a doçura do sono o deixar, e você acordar. Não se esqueça da mensagem de Zeus”.

Depois a voz desapareceu. Agamêmnon abriu os olhos. Ele não viu Nestor, o velho, saindo silenciosamente da tenda. Pensou que estava sonhando. E que em sonho se via como vencedor. Então ele se levantou, colocou uma túnica confortável, nova e bonita, e então vestiu um grande manto. Ele calçou suas melhores sandálias e pendurou ao ombro sua espada cravejada de prata. Por fim, ele tomou o cetro de seus ancestrais e, segurando-o na mão, partiu para os navios dos aqueus, enquanto a Aurora anunciava a luz a Zeus e a todos os imortais. Ele ordenou que os

arautos convocassem em voz alta os aqueus para uma assembleia e, quando todos chegaram, chamou primeiro os nobres príncipes para o conselho. Ele lhes contou o que havia sonhado. [...] (BARICCO, 2004, p. 9)⁷².

Continua a cena como em Homero: Agamêmnon reúne os chefes, conta-lhes o sonho e, depois que reunida a soldadesca aqueia, propõe em discurso a partida para casa. Ulisses então intervém não por sopro divino aos ouvidos, mas porque “angústia lhe estava devorando o coração”.⁷³ Baricco promove, nesse ponto, a humanização do motivo quando comparado ao relato homérico.

Na sequência, Ulisses, já de posse do cetro, tenta impedir que os alegres argivos que buscavam os navios para partirem lograssem êxito no abandono da missão. Tersites narra: “Dos navios e das tendas voltaram as multidões, como o mar quando se agita na praia, fazendo ecoar todo o oceano. Foi então que decidi que daria minha opinião.” (BARICCO, 2004, p. 9).⁷⁴ Os mesmos tópicos homéricos (a ganância de Agamêmnon e a ofensa a Aquiles) são recuperados no discurso deste Tersites, inclusive com bastante eco de termos empregados na *Ilíada*. O mesmo vale para o discurso contra Tersites tecido por Ulisses, começando com um elogio e terminando com uma ameaça:

Mas Ulisses, sim, ele se aproximou de mim. “Você fala bem”, disse ele, “mas fala como um tolo. Você é o pior, sabe, Tersites. O pior de todos os guerreiros que vieram contra as muralhas de Ílion. Você gosta de insultar Agamêmnon, o rei dos reis, só porque vocês, guerreiros aqueus, trouxeram tantos presentes para ele. Vou mandá-lo de volta nu e chorando para os navios, coberto de nojentas feridas.” E assim dizendo, ele começou a me bater com o cetro sobre os ombros e as costas. (BARICCO, 2004, p. 9)⁷⁵.

A humilhação pública e exemplar aqui segue a mesma dinâmica presente em Homero, com descrição muito aproximada. Tersites, o pior de todos os guerreiros que vieram contra as

72 “Era nella sua tenda, Agamennone, e dormiva. A un tratto gli sembrò di udire la voce di Nestore, che era il più vecchio di tutti noi, e il saggio più amato, e ascoltato. Quella voce diceva: “Agamennone, figlio di Atreo, te ne stai qui a dormire, tu che governi un intero esercito e avresti così tante cose da fare”. Agamennone non aprì gli occhi. pensò che stava sognando. Allora la voce si avvicinò e disse: “Ascoltami, ho un messaggio per te da Zeus, che da lontano ti guarda, e per te ha pena e pietà. Ti comanda di far armare subito gli Achei, perché oggi potrai espugnare Troia. Gli dei, tutti, saranno dalla tua parte, e sui tuoi nemici incomberà la sciagura. Non dimenticartene, quando la dolcezza del sonno ti abbandonerà, e tu ti sveglierai. Non dimenticare il messaggio di Zeus”. Poi la voce scomparve. Agamennone aprì gli occhi. Non vide Nestore, il vecchio, che scivolava via silenziosamente dalla tenda. pensò che aveva sognato. E che in sogno si era visto vincitore. Allora si alzò, si mise una morbida tunica, nuova e bellissima, e indossò un ampio mantello. Si infilò i sandali più belli, e si appese alle spalle la spada dalle borchie d’argento. Infine prese lo scettro dei suoi avi e stringendolo in pugno si avviò verso le navi degli Achei, mentre l’Aurora annunciava la luce a Zeus e a tutti gli immortali. Disse agli araldi di convocare con voce sonora gli Achei in assemblea, e quando tutti furono giunti, chiamò per primi i nobili principi del consiglio. Raccontò loro quello che aveva sognato”.

73 “angoscia gli stava divorando il cuore”.

74 “Dalle navi e dalle tende di nuovo la folla torno indietro, sembrava il mare quando fremente avanti e indietro sulla riva, facendo echeggiare l’intero Oceano. Fu allora che decisi che avrei detto la mia”.

75 “Ma Ulisse, lui sì, si avvicinò a me. “Parli bene”, mi disse, “Ma parli da stupido. Tu sei il peggiore, sai?, Tersite. Il peggiore di tutti i guerrieri venuti sotto le mura di Ilio. Ti diverti a insultare Agamennone, il re dei re, solo perché tanti doni gli avete portato voi guerrieri achei. Ma io ti dico, e ti giuro, che se ti sorprende un’altra volta a dire scempiaggini come queste, ti piglierò, ti strapperò le vesti e il mantello, la tunica, tutto è e ti rimanderò nudo e piangente alle navi, coperto di ferite da far schifo.” E così dicendo, iniziò a colpirmi con lo scettro sulle spalle e sulla schiena”.

muralhas de Troia, encontra sua punição por ousar declarar as verdades que não querem ser ouvidas; as verdades que ferem o padrão ideológico sofrem feridas punitivas que objetivam o silenciamento da voz acusadora.

O que não há no texto homérico é a dor pronunciada pela própria personagem, que aqui em Baricco, porém, ocorre: “Eu cedi sob os golpes. O sangue escorria denso em minha capa e então comecei a chorar, de dor e humilhação. Assustado, caí no chão. Com um olhar apavorado, fiquei ali, enxugando minhas lágrimas, enquanto todos ao meu redor riam de mim.” (BARICCO, 2004, p. 9)⁷⁶.

O riso público atinge diretamente Tersites: enquanto ele chora, os outros dele riem. A insensibilidade desse riso se dá na certeza de que a punição do bufão era válida, correta e necessária, como prega a ideologia heroica. Como poderia o pior dos aqueus incentivar a partida, a fuga de uma guerra, se o ânimo de um herói aspirante à glória só conhece sua essência na lida bélica? Por isso Tersites não pode e nem deve ser ouvido, embora fale bem (e fale verdades).

Na sequência, Ulisses dirige palavras a Agamêmnon e a todos de maneira a incitá-los a permanecer firmes na guerra e convictos da vitória. É então que, em seguida, Nestor toma a palavra. Deve-se notar a recuperação do qualitativo “velho”, que traz à memória a máxima com a qual Tersites começou sua narração, a de que “a guerra é uma obsessão dos velhos”:

[...] Foi nesse ponto que Nestor, o velho, ainda ele, falou e disse: “Agamêmnon, conduza-nos de volta à batalha com a vontade indomável de outrora. Que ninguém se apresse em ir para casa antes de ter dormido com uma noiva troiana e vingado a dor pelo rapto de Helena. E eu lhes digo que se alguém, em sua loucura, decidir voltar para casa, não terá tempo de tocar em seu escuro navio antes que o destino da morte o encontre”.

Em silêncio, todos o ouviam. Os velhos... Agamêmnon quase se curvou: “Mais uma vez, velho, você fala com sabedoria.” (BARICCO, 2004, p. 10)⁷⁷.

Tersites, a voz não ouvida, é então vencida pelo “falar com sabedoria” de um velho experimentado. No passo final, antes de iniciar a batalha e narrar o confronto entre Menelau e Páris, Tersites reclama dos espíritos agora reavivados à guerra.

76 “Io mi piegai sotto i colpi. Il sangue mi colava, denso, sul mantello e così mi misi a piangere, per il dolore e l'umiliazione. Impaurito, mi lasciai andare per terra. Con uno sguardo instupidito, rimasi là, ad asciugarmi le lacrime, mentre tutti, intorno, ridevano di me”.

77 “Fu a quel punto che Nestore, il vecchio, ancora lui, prese la parola e disse, ‘Agamennone, torna a condurci in battaglia con la volontà indomabile di un tempo. Nessuno abbia fretta di tornarsene a casa prima di aver dormito con la sposa di un Troiano e di aver vendicato il dolore per il rapimento di Elena. E vi dico che se qualcuno, nella sua follia, deciderà di tornare a casa, allora non farà in tempo a toccare la sua nave nera che gli verrà incontro il destino di morte’. In silenzio, tutti stavano ad ascoltarlo. I vecchi... Agamennone quasi si inchinò: ‘Ancora una volta, vecchio, tu parli con saggezza’”.

E de repente ficou mais doce para todos nós lutar do que voltar para casa. Nós marchamos, em nossas armas de bronze, e parecia um fogo devorando a floresta e você pode vê-lo de longe, você pode ver seus fochos brilhantes subindo para o céu. Descemos para a planície do Escamandro como um imenso bando de pássaros descendo do céu, pousando com grande barulho e batendo de asas na pradaria. A terra tremia terrivelmente sob os pés dos homens e os cascos dos cavalos. Paramos junto ao rio, em frente a Troia. Nós éramos milhares. Tantas quantas são as flores da primavera. E isso era tudo o que queríamos: o sangue da batalha. (BARICCO, 2004, p. 10)⁷⁸.

Tersites parece agora inserido, mesmo que forçosamente, na ideologia heroica da busca pela guerra. O uso da primeira pessoa plural em “queríamos” (*desideravamo*) apaga a individualidade da personagem que não queria guerra.

A narração de Tersites avança na proposta de duelo entre Páris e Menelau. No trecho final, depois que Menelau declarou como se haveria de fazer para firmar-se o pacto para o duelo, Tersites arremata sua rememoração trazendo de volta a figura de Nestor e retomando a sua máxima antibélica.

Ouvi suas palavras e depois vi a alegria daqueles dois exércitos, repentinamente unidos pela esperança de pôr fim àquela triste guerra. Vi os guerreiros descenderem das carruagens, tirarem as armas e colocá-las no chão, cobrindo os campos com bronze. Nunca tinha visto a paz tão de perto. Então me virei e procurei por Nestor, o velho e sábio Nestor. Eu queria olhá-lo nos olhos. E em seus olhos ver morrer a guerra, e a arrogância de quem a quer, e a loucura de quem a combate. (BARICCO, 2004, p. 11)⁷⁹.

As palavras de Tersites são impactantes. Assinala para a esperança geral, que almejava a paz. Sendo ele, Tersites, não nobre, ele tinha certamente mais passagem dentro da soldadesca, da qual fazia parte, conhecendo deles, talvez, as intenções e os desejos silenciados. Somente ele, torto e desviante, fora de todos os padrões, tinha a coragem marginal de gritar contra esse silenciamento. Ele, feio, mas afeito à guerra, afirma nunca ter visto a paz daquele modo, tão de perto. Paz essa que, naquelas circunstâncias, era um sopro de alívio num mar revoltado. Não haveria paz, de fato, mas uma brevíssima trégua.

Seus olhos procuram Nestor, o velho e sábio Nestor, porque queria conferir nele uma das personagens principais desse episódio e pivô do cerco contra Troia, o efeito da possibilidade de fim da guerra. Para Tersites, enfim, é arrogante, cheio de si, quem busca guerra, e louco

78 “Ed’improvviso per tutti noi divenne più dolce combattere che ritornare in patria. Marciavamo, nelle nostre armi di bronzo, e sembravamo un incendio che divora la foresta e lo puoi vedere da lontano, puoi vederne i bagliori luminosi splendenti salire nel cielo. Scendemmo nella pianura dello Scamandro come un immenso stormo di uccelli che scende dal cielo e si posa con gran strepito e battere di ali sulla prateria. La terra rimbombava terribile sotto i piedi degli uomini e gli zoccoli dei cavalli. Ci fermammo vicino al fiume, davanti a Troia. Eravamo migliaia. Tanti quanti sono i fiori, a primavera. E solo questo desideravamo: il sangue della battaglia”.

79 “Io sentii le sue parole e poi vidi la gioia di quei due eserciti, improvvisamente uniti dalla speranza di metter fine a quella guerra luttuosa. Vidi i guerrieri scendere dai carri, e togliersi le armi di dosso e posarle per terra, coprendo i prati di bronzo. Non avevo mai visto la pace così vicina. Allora mi voltai e cercai Nestore, il vecchio e saggio Nestore. Volevo guardarlo negli occhi. E nei suoi occhi vedere morire la guerra, e l’arroganza di chi la vuole, e la follia di chi la combatte”.

quem a combate. No fim, Tersites repudia novamente a guerra e quem dela se agrada, se faz e se vale. Tersites figura em *Omero, Iliade*, dentre as vozes masculinas, a que idealiza uma paz.

Considerações finais

Neste capítulo, buscamos a análise da personagem Tersites, partindo de sua caracterização e função na *Ilíada* e literatura posterior, para então compreender a apropriação que o escritor italiano Alessandro Baricco faz em sua obra *Omero, Iliade* (2004).

Na primeira seção, desenvolvemos o exame da personagem com o fito de entender que lugar ela ocupa na esfera heroica e que papel teria dentro do escopo mitológico. Como resultado, percebemos que Tersites é uma personagem que agrega em si todas as virtudes heroicas em negativo, configurando-o como o extremo contraponto da ideologia épica. Ele é um Aquiles ou um Ulisses às avessas. Até mesmo sua qualidade como orador é afetada por seu *éthos*, haja vista ser feio, disforme, audacioso e sedicioso. Por ser, na *Ilíada*, o que apoia a partida dos gregos para casa e ser o que investe contra a hierarquia, desobedecendo os nobres limites, é castigado por isso, pelas mãos de Ulisses. A guerra, o estar em combate, na busca do confronto, na prova de si mesmo, é o centro do heroísmo e constitui a *raison d'être* do herói. Tersites, o cobarde, querendo se afastar e afastar os demais da guerra, é exemplo máximo do anti-herói.

Acrescentamos na análise a morte de Tersites, narrada por Quinto de Esmirna na sua *Continuação de Homero*, em que Tersites enfurece Aquiles e acaba morto por ele. As vituperações que Aquiles lança sobre a personagem remetem à cena do conflito entre Tersites e Ulisses na epopeia homérica, de maneira que percebemos a manutenção da função invectiva de Tersites e a punição que ele precisa receber em razão de desvelar aspectos indesejados. Também acrescentamos como Tersites é apropriado por Shakespeare em *Troilo e Créssida*. Nessa peça, a personagem tem uma ampliação do seu papel e torna-se porta-voz temático da obra.

Por fim, depois de apresentar brevemente o autor e sua obra, comentamos como Tersites, em *Omero, Iliade*, é crítico ferrenho da guerra, que julga ser “obsessão dos velhos, que mandam os jovens a combatê-la”. Primeiramente, cabe lembrar que Baricco segue o enredo épico em seus episódios, embora enxugue cenas, e mantém inclusive certos paralelos de imagens e construções poéticas. Também indicamos como dado importante o fato de o narrador ser Tersites, contando em primeira pessoa. Em seguida, observamos como Tersites enfoca o grego Nestor, velho sábio e conhecedor de guerras, como alvo de suas críticas. É a voz de Nestor a cumprir o papel que na *Ilíada* era levado a cabo pelo Sonho, divinizado, que engana Agamêmnon. Em Baricco, é só um sonho, humanizado. Na abertura e no encerramento, Nestor é recuperado na

narração, e Tersites se regozija na esperança de uma paz quando se propõe um duelo entre Páris e Menelau como meio para o fim definitivo da guerra entre gregos e troianos.

O leitor conhecedor da *Ilíada* ou do mito troiano sabe que essa esperança é vã. Contudo, o fato de Tersites ansiar pela paz em um texto que é reescritura de uma obra considerada monumento à guerra é significativo. Tersites é, em Baricco, antibelicista e, por isso, também antiépico e anti-heroico. Ele é antítese. Ao considerar que Baricco propõe, em seu ensaio-epílogo, que a guerra é culturalmente, para muitos, uma beleza cultivada e que devemos encontrar “uma outra beleza” que suplante essa primeira, Tersites marca essa necessidade e, em seu discurso, a demonstra. O mais feio dentre os aqueus não encontra beleza alguma na guerra. Para ele, melhor e mais bela seria a paz.

Referências

AQUATI, Cláudio. **O Grotesco no Satyricon**. 1997. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculos) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-10012023-192213/publico/1997_ClaudioAquati_Pt1.pdf. Acesso em: 02 abr. 2022.

BARICCO, Alessandro. **Omero, Iliade**. Roma: Feltrinelli, 2004.

BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BERNARDINI, Aurora F. Entrevista com Alessandro Baricco. **Revista de Italianística**, n. 14, p. 213-216, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/download/88171/91049>. Acesso em: 7 jun. 2022.

BRUNHARA, Rafael. **A Morte de Tersites (Quinto de Esmira, Continuação de Homero)**. Medium.com. 2017. Disponível em: <https://rafaelbrunhara.medium.com/a-morte-de-tersites-e390e9346917>. Acesso em: 22 jun. 2021.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. **A Biblioteca do Pseudo-Apolodoro e o estatuto da mitografia**. 2013. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/920208>. Acesso em: 03 mai. 2023.

FANTIN, Maria Célia Martirani Bernardi. Entrevista com Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós. **Revista de Literatura e Arte Etcetera**, Curitiba: Travessa dos Editores, n. 9, p. 186-193, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/download/88171/91049>. Acesso em: 7 jun. 2022.

GATTI, Ícaro Francesconi. **A Crestomatia de Proclo**: tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da *Biblioteca* de Fócio. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05062013-112806/publico/2012_IcaroFrancesconiGatti_VCorr.pdf. Acesso em: 03 mai. 2023.

GRAZIANO, Pedro Henrique Pereira. **A velocidade e a resistência do narrar nos romances de Alessandro Baricco e Caio Fernando Abreu**. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2021. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/204397/graziano_php_dr_sjrp.pdf?sequence=3. Acesso em: 7 jun. 2022.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JASON, Gary. The nature of the argumentum ad baculum. *Philosophia*, v. 17, p. 491-499, 1987.

MATAGARI, Roberta. **O ser narrativo e ressonante em Novecento, de Alessandro Baricco**. Florianópolis, 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/99304/305239.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 jun. 2022.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PASQUAL, Erika Mayara. **A performance da MHTΣ e Odisseu nos livros V e XII das Pós-Homéricas de Quinto de Esmirna**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-21022019-103705/>. Acesso em: 22 jun. 2021.

PROENÇA, Paulo Sérgio de. Retórica e exclusão na *Ilíada*: Tersites em foco. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 31, n. 61, p. 176-199, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/download/44132/27387>. Acesso em: 02 abr. 2022.

PUJANTE, Ángel-Luis. El *Troilo* y *Crésida* de Shakespeare. El papel de Tersites y la degradación del mito de Troya. **Boletín de Literatura**, v. 41, n. 2016, p. 201611, 2016.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello. A permanência do clássico mitológico em *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco. **Terra Roxa e Outras Terras**: Revista de Estudos Literários, v. 26, p. 73-81, 2013.

RYNEARSON, Nicholas C. Helen, Achilles and the Psyche: superlative beauty and value in the Iliad. **Intertexts**, v. 17, n. 1, p. 3-21, 2013.

SILVA, Gelbart Souza. **Ephemeris belli Troiani Dictys Cretensis**: estudo e tradução. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2019. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/182250/silva_gs_me_sjrp.pdf?sequence=8. Acesso em: 14 jul. 2020.

SOUSA, Luana Neres de. O ideal de *kalokagathia* em Xenofonte: uma análise dos excessos. **Romanitas**: Revista de Estudos Greco-Latinas, n. 2, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/download/33642711/O_ideal_de_kalokagathia_em_Xenofonte.pdf. Acesso em: 02 abr. 2022.

SOUZA, Rúbia Nara de. **A imagem de Alessandro Baricco no Brasil**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/122729/322924.pdf?sequence=1>. Acesso em 7 jun. 2022.

WARAT, Luis Alberto. Técnicas argumentativas na prática judicial. **Sequência**: estudos jurídicos e políticos, v. 5, n. 9, p. 35-56, 1984.

A posição dos sintagmas nominais, que funcionam como adjuntos adverbiais, nas orações latinas

Soraya Paiva Chain
Victor de Lima Serudo

Introdução

Sabemos que a língua latina, por ser uma língua de casos, tem muito mais flexibilidade na disposição dos constituintes oracionais do que a língua portuguesa. Sabemos também que, ao analisarmos as orações de uma língua, identificamos estruturas – formadas por palavras de classes distintas, constituídas por especificadores e por um núcleo – denominadas sintagmas, que são uma “associação de palavras articuladas à volta de cinco dentre elas: o verbo, o substantivo, o adjetivo, o advérbio e a preposição” (CASTILHO, 2014, p. 55). Essas cinco classes de palavras, além de nuclearem os sintagmas, dão nome a eles. Então: o verbo é núcleo de sintagma verbal (SV); o substantivo, o pronome substantivo ou a palavra substantivada atuam como núcleo de sintagma nominal (SN); o adjetivo é núcleo de sintagma adjetival (SAdj); o advérbio é núcleo de sintagma adverbial (SAdv); e a preposição é núcleo de sintagma preposicional (SP).

Cada um desses sintagmas tem suas especificidades em relação à estruturação, em relação às funções que podem assumir e em relação à disposição dentro da oração. Nosso objetivo com essa pesquisa é investigar sobre a posição do sintagma nominal (SN) que funciona como adjunto adverbial.

Para alcançarmos nosso objetivo, primeiro fizemos uma abordagem linguística do sintagma nominal (SN), para observarmos como ele pode ser estruturado e quais funções pode assumir. Depois, analisamos, morfossintaticamente, o *corpus* que selecionamos – trechos da obra *A guerra civil*, de Caio Júlio César – para observarmos, nas orações, a disposição dos sintagmas nominais com função de adjunto adverbial, em relação ao termo por eles modificado.

1 Estruturação e funções do sintagma nominal

Para compreendermos a estrutura e a função do sintagma nominal (SN), devemos entender a forma como a língua se organiza mediante as relações estabelecidas entre seus constituintes. De acordo com Saussure (2006, p. 142-143), essas relações se dão em duas esferas: a sintagmática e a paradigmática.

Sobre a esfera sintagmática, o autor aduz que, no discurso, “em virtude do seu encadeamento” as “relações são baseadas no caráter linear da língua, que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo”. Estes elementos “se alinham um após o outro na cadeia da fala”. Daí, essas “combinações, que se apoiam na extensão, podem ser chamadas de sintagmas” (SAUSSURE, 2006, p. 142).

Sobre a esfera paradigmática, o autor afirma que, “fora do discurso, as palavras que oferecem algo de comum se associam na memória e assim se formam grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas”. Com base nisso, ao nos depararmos com a palavra “ensino”, podemos, de forma inconsciente, associar a ela outras, como “ensinar”, “educação”, “aprendizagem”, entre tantas outras. Essas relações/combinções “não têm por base a extensão; sua sede está no cérebro; elas fazem parte desse tesouro interior que constitui a língua de cada indivíduo” e são chamadas de relações/combinções paradigmáticas (SAUSSURE, 2006, p.143).

Voltando para sintagma, Castilho (2014, p. 55) diz que “o sintagma é a quarta unidade gramatical na hierarquia descritivista. Trata-se de uma associação de palavras articuladas à volta de cinco dentre elas: o verbo, o substantivo, o adjetivo, o advérbio e a preposição”. A partir disso, conseguimos entender que o nome do sintagma é categorizado a partir da família de palavra à qual ele pertence. Assim, o substantivo, o pronome ou a palavra substantivada nomeiam o sintagma nominal, o verbo nomeia o sintagma verbal, o adjetivo nomeia o sintagma adjetival, o advérbio nomeia o sintagma adverbial e a preposição nomeia o sintagma preposicional. Entendida a categorização não só do sintagma, nosso objeto de estudo, mas também de todos os outros tipos de sintagmas, vamos agora verificar como o SN se estrutura.

Quanto à estrutura, diferente do que apresenta Saussure (2006, p. 142), quando diz que “o sintagma se compõe sempre de duas ou mais unidades consecutivas”, Castilho (2014, p. 455) afirma que “o sintagma nominal simples, ou pelado, para os íntimos”, pode ser “composto apenas pelo núcleo nominal ou pronominal”. Além disso, informa também que o SN, além do núcleo, pode ser constituído por especificadores (demonstrativos, possessivos, quantificadores, expressões qualitativas e delimitadores) e complementadores (sintagmas adjetivais, sintagmas preposicionais e sentenças relativas). Essas estruturas serão observadas no decorrer de nossas análises.

Já vimos que a natureza do sintagma se dá de forma categórica, a depender da classe de palavras que o compõem. Já falamos que o SN pode ser formado apenas pelo seu núcleo, ou que ele pode vir acompanhado de certos termos, chamados de especificadores e complementadores. Agora, estabelecidas essas noções, passaremos à compreensão dessas estruturas na língua latina, acrescentando ao que foi visto, em relação ao sintagma, o caso – que, em latim, há seis casos: Nominativo; Genitivo; Dativo; Acusativo, Vocativo e Ablativo (ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2003, p. 27) – da palavra que o nucleia, a sua função sintática e o encaixamento dos sintagmas.

Quanto à estrutura do SN, temos que

Na língua latina, podem compor o SN, juntamente com o núcleo: (i) palavras que determinem o núcleo (determinantes – Det): pronomes indefinidos, pronomes demonstrativos; (ii) palavras que

denotem posse (pronomes possessivos – Poss); (iii) palavras que reforcem o núcleo (reforço – Ref): ipse, idem, omnes etc.; (iv) palavras que quantifiquem o núcleo (quantificador – Qf): plures, pauci, multi etc.; (v) palavras que enumerem o núcleo (numerador – Num): duo, alter etc.; e (vi) modificadores: SAdjs; e (vii) SN, de núcleo genitivo. (CHAIN, 2013, p. 21-22).

Com isso, verificamos que a estrutura de um SN pode apresentar elementos que irão modificar o seu núcleo, atribuindo-lhes sentidos variados.

Em latim, um substantivo ou pronome substantivo, em qualquer caso, será núcleo de um SN (CHAIN, 2013, p. 21) e a função desse SN, dentro da oração, é ligada diretamente ao caso da palavra que o nucleia. Sendo assim, um substantivo/pronome substantivo não precisa estar declinado no nominativo para constituir o núcleo de um SN latino. Estando em qualquer caso, ele será núcleo de SN, e sua função depende do caso desse núcleo.

Outro aspecto a ser observado acerca do sintagma é o seu encaixamento. Os sintagmas podem se encaixar uns dentro dos outros. Dessa forma, podemos ter uma estrutura constituída por sintagmas de diferentes categorias (CHAIN, 2013, p. 25). Em nossos exemplos, observaremos alguns encaixamentos.

No trecho a seguir – do capítulo VI, do *Liber Primus*, da obra *De Officiis*, de Cícero –, veremos alguns exemplos da disposição de sintagmas nominais na oração, e também de como os constituintes se dispõem dentro dele.

No trecho *ex quattuor autem locis, in quos honesti naturam vimque divisimus, primus ille, qui in veri cognitione consistit, maxime naturam attingit humanam* (CÍCERO, 2022, *liber primus*, 18) – para o qual apresentamos a seguinte tradução: “todavia, das quatro categorias, nas quais dividimos a natureza do honesto e a essência, aquela primeira que consiste no conhecimento da verdade atinge, principalmente, a natureza humana [...]” –, destacamos a primeira oração subordinada *in quos honesti naturam vimque divisimus*, na qual há quatro sintagmas nominais: *quos*; *honesti*; *naturam* e *vim*. *A priori*, temos: *quos*, pronome relativo que é núcleo de SN; *honesti*, substantivo de 2ª declinação que é núcleo de SN e está encaixado no SN *naturam*, que, por sua vez, está interligado pela conjunção aditiva enclítica *-que* ao SN *vim*. *Naturam*, substantivo de 1ª declinação, é núcleo de SN; e, *vim*, substantivo de 3ª declinação, é núcleo de SN.

Na segunda oração subordinada, *qui in veri cognitione consistit*, há três sintagmas nominais: *qui*, *veri* e *cognitione*. *Qui*, pronome relativo, núcleo de SN; *veri*, substantivo de 3ª declinação, núcleo do SN, que está encaixado no SN *cognitione*, substantivo de 3ª declinação, núcleo de SN.

Temos, então, que, na primeira oração subordinada, há quatro sintagmas nominais dos quais três são constituídos somente pelo núcleo (*quos, honesti e vim*) e um SN é constituído pelo núcleo (*naturam*) e por um outro SN encaixado, de núcleo genitivo (*honesti*), complementador.

Na segunda oração subordinada, há três sintagmas nominais dos quais dois são constituídos somente pelo núcleo (*qui e veri*) e um SN constituído pelo núcleo (*cognitione*) e por um outro SN encaixado, de núcleo genitivo, (*veri*), complementador.

Na oração principal, *ex quattuor autem locis primus ille maxime naturam attigit humanam*, há três SNs: *quattuor locis*, *primus ille*, e *naturam humanam*. Em *quattuor locis*, temos um SN descontinuado pela conjunção *autem*, constituído pelo núcleo, substantivo de 2ª declinação *locis* e pelo especificador (determinante) o numeral *quattuor*. Em *primus ille*, temos um SN constituído pelo núcleo, o pronome demonstrativo *ille*, e pelo especificador determinante, o numeral *primus*. Em *naturam humanam*, temos um SN (descontinuado pelo verbo *attigit*), nucleado pelo substantivo de 1ª declinação *naturam* e pelo complementador (adjetivo) *humanam*.

É válido informar que a descontinuidade de constituintes, para Chain (2013, p. 58), “é a interrupção de um constituinte (termo/sintagma) por outro constituinte que não pertence a ele”.

Na oração principal, temos todos os sintagmas nominais constituídos por um termo a mais (especificador ou complementador) além do núcleo.

Tendo falado acerca da disposição dos termos do SN e sobre o encaixamento de um SN dentro de outro SN, falaremos agora das relações estabelecidas entre os termos na oração.

Em latim, por se tratar de uma língua de casos, encontraremos dois tipos de relação entre os termos de uma oração: a de concordância e a de função. Esta, designada pelos casos. Sobre isso, Almendra e Figueiredo (2003, p. 136) dizem que:

Se observarmos uma frase latina, encontraremos as palavras flexivas em determinadas formas (casos) que indicam funções e, entre as palavras, dois tipos de relações: uma relação de concordância, como entre substantivo e o adjetivo (*alta uinea, summis uiribus*), e uma relação de função – umas palavras são complementos de outras, como o acusativo é complemento do verbo (*uuam appetebat*).

A primeira relação, de que falam os autores, diz respeito à concordância existente entre os nomes substantivos e os nomes adjetivos em mesmo caso, gênero e número. A segunda diz respeito a casos de determinados termos que completam o sentido de outros termos. Analisaremos tais relações na seção seguinte.

Consoante apresentam Almendra e Figueiredo (2003, p. 27), de forma simplificada, os casos latinos podem exercer as seguintes funções sintáticas: Nominativo é o caso do sujeito,

2 A disposição do sintagma nominal com função de adjunto adverbial

A função sintática dos nomes flexionáveis em latim é determinada pela sua desinência de caso. Sendo assim, observando o caso em que a palavra está declinada, podemos identificar a sua função sintática dentro da oração, considerando o contexto no qual está inserida. Por conta disso, a disposição dos termos na oração não interfere na função sintática que eles exercem.

A respeito disso, Almendra e Figueiredo (2003, p. 19, grifo do autor) aduzem que “Em latim, a função é marcada por uma desinência que se acrescenta ao tema da palavra. **Esteja onde estiver**, tal palavra é sujeito, **porque tem forma de sujeito**. Deste modo, o lugar que a palavra ocupa na frase é de importância mínima e é de importância máxima a forma da palavra”.

Assim, verificamos que a língua latina possui uma maior flexibilidade na disposição dos constituintes oracionais do que outras línguas românicas, como o português, por exemplo, já que o caso em que dada palavra está declinada irá definir a sua função dentro da oração.

A seguir, verificaremos de que forma essa proposição se aplica aos sintagmas nominais com função de adjunto adverbial, objeto de nossa análise.

É válido ressaltarmos que a função sintática de adjunto adverbial é exercida, sobremaneira, por advérbios. Em latim, “muitos dos advérbios latinos são verdadeiros casos – nominativos, acusativos, ablativos e locativos – que adquiriram valor adverbial, tornando-se invariáveis e mantendo, por vezes, uma forma arcaica” (ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2013, p. 122). Porém, há outros constituintes – como o SN – que podem também exercer a função de adjunto adverbial na oração. Sabendo disso, entendemos que qualquer constituinte com função de adjunto adverbial poderá ser modificador tanto de verbos quanto de adjetivos, de advérbios, de sintagmas nominais (como no exemplo I) ou de sentenças.

A seguir, apresentaremos uma análise de orações que constituem o *corpus* desta pesquisa – excertos retirados da obra *A guerra civil*, de Caio Júlio César – nas quais apontaremos os sintagmas nominais que exercem a função sintática de adjunto adverbial.

II. [Tota Italia] [delectus] [habentur]

Adj.Adv Suj. V.Tr

Uma tradução nossa para o trecho ‘tota Italia delectus habentur [...]’ (CÉSAR, 1999, p. 48): “[...] em toda a Itália o recrutamento é executado [...]”.

Para detectarmos os termos oracionais neste trecho latino, fizemos a análise morfossintática, observando suas relações. Daí concluímos que: o SN *tota Italia* – constituído pelo pronome

adjetivo *tota* (ablativo, singular, feminino) e pelo substantivo feminino *Italia* (ablativo, singular, feminino, sendo aquele adjunto adnominal deste, que é núcleo do sintagma – exerce a função de adjunto adverbial; o SN *delectus* – substantivo (nominativo, singular, feminino) é o sujeito da oração; e *habentur*, verbo de segunda conjugação, na terceira pessoa do singular do subjuntivo presente, voz passiva, é transitivo, pois só verbos transitivos podem constituir orações na voz passiva.

Vemos, então, que o SN *tota Italia* (no ablativo), situado no início da oração (exemplo II), exerce a função sintática de adjunto adverbial de lugar e é modificador da sentença inteira.

III. Sed [de sua salute] [septimo die] [cogitare] [coguntur]

Conj. CV Adj. Adv CV VTr

Uma tradução nossa para o trecho ‘[...] sed de sua salute septimo die cogitare coguntur [...]’ (CÉSAR, 1999, p. 42): “mas, no sétimo dia, eles são obrigados a pensar em a sua ‘própria’ segurança”.

No exemplo acima, primeiro observamos a conjunção adversativa *sed*, que introduz a oração. O termo *de sua salute* (SP) é introduzido por *de*, preposição que acompanha o caso ablativo. Por conta dessa preposição, o substantivo feminino *salute* está no ablativo singular e o pronome possessivo *sua* está concordando com *salute*, no ablativo singular feminino. Em seguida, temos o SN *septimo die*, constituído pelo numeral adjetivo *septimo*, no ablativo singular masculino, concordando com o substantivo masculino *die*, que está no ablativo singular, sendo este o núcleo do sintagma e aquele o adjunto adnominal. Por fim, temos os verbos *cogitare* e *coguntur*, que são verbos de primeira e terceira conjugações, respectivamente. O primeiro verbo é apresentado no infinitivo presente, enquanto o segundo é apresentado na terceira pessoa do plural do indicativo presente, na voz passiva. Faria (1962, p. 202) informa que, dentre outras possibilidades, o verbo *cogere* se constrói com infinitivo, ou seja, que o infinitivo funciona como seu complemento. Entendemos, com isso, que *cogitare* é complemento de *coguntur*. Faria (1962, p. 201) também informa que *cogitare* se completa com ablativo. Sendo assim, entendemos que *de sua salute* é complemento de *cogitare*.

Observamos, por fim, que o SN *septimo die* (no ablativo), localizado entre o complemento verbal de *cogitare* (*de sua salute*) e o complemento verbal de *coguntur* (*cogitare*), exerce a função sintática de adjunto adverbial de tempo e, por sua posição, modifica toda a oração.

IV. [Proximis diebus] [habentur] [extra urbem] [senatus]

Adj. Adv. V.Tr Adj. Adv. Suj.

Uma tradução nossa para o trecho ‘proximis diebus habentur extra urbem senatus’ (CÉSAR, 1999, p. 44): “nos próximos dias, o senado será executado fora da cidade”.

No exemplo acima, iniciamos a análise pelo SN *proximus diebus*, constituído pelo adjetivo *proximis* (no ablativo singular masculino) e pelo substantivo masculino de quinta declinação *diebus*, no ablativo singular, com qual o adjetivo concorda. Em seguida, temos o verbo *habentur*, na terceira pessoa do plural, na voz passiva. Depois, temos o termo *extra urbem*, introduzido pela preposição *extra*, que acompanha o caso acusativo. Por conta dela, o substantivo feminino de terceira declinação, *urbem*, está no acusativo singular. Por fim, temos o SN – composto pelo substantivo masculino de quarta declinação, *senatus*, no nominativo – exercendo a função de sujeito da oração, com quem o verbo *habentur* concorda em número.

Quanto ao SN *proximus diebus*, observamos que *proximis* modifica *diebus*, atribuindo-lhe a noção de tempo futuro. Entendemos que esse SN, com núcleo ablativo, exerce a função sintática de adjunto adverbial de tempo e, por sua posição inicial, modifica toda a oração.

V. [Cunctae earum regionum praefecturae] [libentissimis animis] [eum] [recipiunt]
Suj. Adj. Adv. CV V.Tr

Uma tradução nossa para o trecho ‘cunctae earum regionum praefecturae libentissimis animis eum recipiunt [...]’ (CÉSAR, 1999, p. 58): “todas as prefeituras daquelas regiões acolhem-no com a alma contentíssima”.

No exemplo acima, temos o SN *cunctae earum regionum praefecturae*, que tem como núcleo o substantivo feminino de primeira declinação, *praefecturae*, no nominativo plural. Concordando com ele, temos o modificador *cunctae*, adjetivo de primeira classe, no nominativo plural feminino. Dentro desse SN, temos o SN *earum regionem* (complementador de *praefecturae*), que tem como núcleo *regionum*, substantivo feminino de terceira declinação, no genitivo plural, com quem o pronome demonstrativo *earum*, no genitivo plural feminino, concorda. Em seguida, observamos o SN *libentissimis animis*, formado pelo adjetivo no grau superlativo *libentissimis*, no ablativo plural masculino, que concorda com o substantivo masculino de segunda declinação, *animis*, núcleo do SN, declinado no ablativo plural. Consequente, temos o SN *eum*, pronome demonstrativo, no acusativo singular masculino, que funciona como complemento verbal. Por fim, temos o verbo de terceira conjugação *recipiunt*, na terceira pessoa do plural do indicativo presente, concordando em número com *praefecturae*, núcleo do sujeito.

Verificamos, então, que, na oração em V, o SN *libentissimis animis*, disposto entre o sujeito e o complemento verbal, exerce a função sintática de adjunto adverbial de modo e é modificador do sintagma verbal.

VI. [[Cognita] [militum uoluntate]] [Arimnum] [cum ea legione] [proficiscitur]

V. Intr	Suj.	Adj. Adv	Adj. Adv	V. Intr
---------	------	----------	----------	---------

Adj. Adv (oracional)

Uma tradução nossa para o trecho ‘cognita militum uoluntate Arimnum cum ea legione proficiscitur [...]’ (CÉSAR, 1999, p. 50): “conhecida a vontade dos soldados, (César) parte para Arimino com aquela legião”.

Iniciando o exemplo acima, temos o sintagma oracional (oração infinitiva) *cognita militum uoluntate*, que é uma construção de independência sintática, conhecida como ablativo absoluto (LOURENÇO, 2019, p. 271). Sobre essa construção muito particular da língua latina, Furlan e Bussarello (1997, p. 98) dizem que,

No latim, as orações reduzidas de particípio que tiverem **sujeito próprio**, diferente do sujeito da oração principal, apresentam seus termos no caso ablativo. Pelo fato de essa oração não apresentar concordância formal com a oração principal e de ser, pois, morfologicamente isolada, sua construção latina se chama de **ablativo absoluto**.

Temos, então, que as construções de ablativo absoluto são constituídas por sujeito, no ablativo e, concordando com ele, o verbo, na forma nominal de particípio. De acordo com os autores acima, ela é uma construção independente porque não estabelece relação de concordância com nenhum termo da oração principal e nem se liga a ela por meio de conectivo (conjunção).

Com isso, vemos que *cognita militum uoluntate* tem como núcleo o verbo *cognita*, no particípio passado (forma nominal do verbo), declinado no ablativo, singular, feminino, concordando com o substantivo de terceira declinação *uoluntate*, no ablativo, singular, feminino (núcleo do sujeito da oração reduzida). Há ainda, dentro dessa construção/oração independente, o substantivo de terceira declinação *militum*, no genitivo, plural, masculino, que funciona como modificador de *uoluntate*. Na sequência, temos o SN *Arimnum*, substantivo da segunda declinação, no acusativo, singular, neutro, que funciona como adjunto adverbial. Em seguida, temos *cum ea legionem*, iniciado pela preposição *cum*, que acompanha o caso ablativo. Por conta dessa preposição, o substantivo de terceira declinação *legione* está no ablativo singular feminino, com quem o pronome demonstrativo *ea*, no ablativo, singular, feminino concorda. Por fim, temos o verbo depoente *proficiscitur*, na terceira pessoal do singular do indicativo presente. Essa é uma oração sem sujeito, mas ele pode ser recuperado pelo contexto, conforme apresentamos na tradução.

É válido lembrar que é chamado de depoente o verbo latino que depõe/deixa a significação passiva. Garcia (2000, p. 163) diz que “os verbos depoentes apresentam a morfologia passiva (seguem a conjugação da voz passiva) e o significado ativo (seguem a tradução da voz ativa)”.

Em VI, temos o SN *Arimnum*, de núcleo e constituinte único no acusativo, funcionando como adjunto adverbial de direção. Furlan e Bussarello (1997, p. 107) informam que “o adjunto adverbial de direção de verbos de movimento é expresso pelo acusativo [...] sem preposição quando o destino é expresso por nomes de cidade ou de ilhas pequenas”.

Suj.

VII. [Auximo (Caesar) progressus] [omnem agrum Picenum] [percurrit]

Adj.Adv	V.Intr	CV	V.Tr
---------	--------	----	------

Aposto (oracional)

Uma tradução nossa para o trecho ‘Auximo Caesar progressus omnem agrum Picenum percurrit’ (CÉSAR, 1999, p. 58): “adiantado de Áuximo, César percorre todo o território Piceno”.

Iniciando o excerto acima, temos a oração reduzida de particípio *auximo progressus*, descontinuada pelo sujeito *Caesar* da oração principal. *Auximo progressus* é composta pelo SN *Auximo*, substantivo neutro de segunda declinação, no ablativo singular, e pelo verbo, no particípio passado *progressus*, no nominativo singular masculino, estabelecendo concordância com *Caesar*, sujeito da oração principal, *Caesar omnem agrum Picenum percurrit*.

Ao contrário da oração reduzida do exemplo VI (*cognita militum voluntate*) – que é oração reduzida de particípio na construção ablativo absoluto –, *Auximo progressus* é uma oração reduzida de particípio, pois, como dito acima, está ligada à oração principal por meio da concordância do seu verbo ao sujeito da oração principal.

Caesar, sujeito da oração principal, foi colocado entre os termos da oração subordinada reduzida de particípio, para enfatizar a relação de concordância que o verbo *progressus* estabelece com ele. *Caesar*, SN, é substantivo masculino, no nominativo singular, com quem o verbo da terceira conjugação *percurrit*, na terceira pessoa do singular do indicativo presente concorda. Por fim, temos o SN *omnem agrum Picenum*, formado pelo substantivo neutro de segunda declinação, *Picenum*, no acusativo singular, que exerce a função de aposto do substantivo masculino de segunda declinação, *agrum*, no acusativo singular, com quem o adjetivo de segunda classe, *omnem*, concorda em caso, gênero e número.

Com isso, observamos que o SN descontinuado *auximo progressus* exerce a função sintática de adjunto adverbial de tempo e modifica a oração principal.

VIII. [Cesar] [primis diebus] [castra [magnis operibus] munire] [instituit]

Suj.	Adj. Adv.	Adj.Adv	V.Tr
------	-----------	---------	------

CV (oracional)

Uma tradução nossa para o trecho ‘Caesar primis diebus castra magnis operibus munire instituit [...]’ (CÉSAR, 1999, p. 62): “César, nos primeiros dias, resolve fortificar os acampamentos com grandes obras”.

No excerto latino acima, temos o substantivo masculino de terceira declinação *Caesar*, no nominativo singular, com quem o verbo de terceira conjugação, na terceira pessoa do singular do indicativo presente, *instituit*, concorda em número. O verbo *instituit* tem como complemento a oração reduzida de infinitivo *castra m unire*, formada pelo verbo de quarta conjugação, no infinitivo, *munire* e seu complemento, o substantivo neutro de segunda declinação, *castra*, no acusativo plural. Modificando essa oração reduzida de infinitivo, temos o SN *magnis operibus*, constituído pelo núcleo, o substantivo neutro de terceira declinação *operibus*, no ablativo plural, e o adjetivo de primeira classe *magnis*, concordando com o núcleo em caso, gênero e número. Por fim, temos o SN *primis diebus*, constituído pelo núcleo, o substantivo masculino de quinta declinação *diebus*, no ablativo plural, e o numeral adjetivo *primis*, concordando com o núcleo em caso, gênero e número.

Vemos que, no exemplo VIII, temos dois sintagmas nominais que exercem a função sintática de adjunto adverbial; *magnis operibus*, colocado entre os termos da oração reduzida de infinitivo, modifica-a; e *primis diebus*, colocado após o sujeito da oração principal, modifica todo o predicado desta.

IX. (Etiam) [Cingulo] [ad eum] [legati] [ueniunt]
Conj. Adj.Adv Adj.Adv Suj. V.Intr

Uma tradução nossa para o trecho ‘etiam Cingulo [...] ad eum legati ueniunt [...]’ (CÉSAR, 1999, p. 58): “até de Cíngulo vêm emissários para ele”.

A oração latina acima é uma coordenada sindética, pois é iniciada pelo síndeto, conjunção coordenativa *etiam*. Além da conjunção, que não exerce função sintática, há o verbo de quarta conjugação, na terceira pessoa do plural do indicativo presente, *ueniunt*, que concorda, em número, com o sujeito, o substantivo masculino de segunda declinação *legati*, no nominativo plural. Há ainda o termo *ad eum*, iniciado pela preposição *ad*, que acompanha o caso acusativo, e o pronome demonstrativo *eum*, no acusativo (singular, masculino). E, por fim, temos o SN, constituído pelo substantivo neutro de segunda declinação, no ablativo singular, *Cingulo*.

Vemos que, no exemplo em IX, há o adjunto adverbial *ad eum*, que modifica o verbo *ueniunt*, enquanto o adjunto adverbial, SN, *Cingulo* modifica toda a oração.

Considerações finais

Como nossa proposta era analisar um *corpus*, com o objetivo primeiro dessa pesquisa de observar a posição que o SN com função de adjunto adverbial assume dentro da oração, analisamos nove trechos, com períodos simples e compostos, retirados da obra *A guerra civil* (1999), de Caio Júlio César.

Em nossas análises, observamos que o SN com função de adjunto adverbial está sempre ladeado (antes – na maioria das vezes – ou depois) ou em meio ao termo que modifica.

Pensamos que essas colocações dos termos que exercem a função de adjunto adverbial (não só do SN) se dão por conta de os adjuntos adverbiais não estabelecerem relação de concordância com o termo que modificam.

Para além disso, em nossas análises, verificamos também que, além do caso ablativo – que, segundo Almendra e Figueiredo (2003, p. 27) é o caso de muitos adjuntos adverbiais – que nucleia o SN com função de adjunto adverbial, o caso acusativo também pode ocorrer como núcleo de SN com esta função, como vimos no exemplo VI.

Considerando que as posições dos sintagmas nominais que funcionam como adjuntos adverbiais, observadas nessa pesquisa, limitam-se aos dados analisados, é possível que, em pesquisas futuras, possam ser apresentadas outras posições para o SN com função de adjunto adverbial.

Referências

ALMENDRA, Ana Maria; FIGUEIREDO, José Nunes de. **Compêndio de gramática latina**. Portugal: Porto Editora, 2003.

CASTILHO, Ataliba T. de. **Nova gramática do português brasileiro**. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2014.

CÉSAR, Caio Júlio. **A guerra civil**. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Edição bilíngue. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

CHAIN, Soraya Paiva. **A ordem das palavras nas orações latinas: restrições sintáticas ao livre ordenamento**. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

CICERO, MARCUS TULIUS. **De officiis**. Disponível em: www.thelatinlibrary.com/cicero/off1.shtml. Acesso em: 28 jan. 2022.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

FURLAN, Oswaldo A.; BUSSARELLO, Raulino. **Gramática básica do latim**. 3. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

LOURENÇO, Frederico. **Nova gramática do latim**. Portugal: Quetzal, 2019.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Charles Bally e Albert Sechehaye (org.), com a colaboração de Albert Riedlinger. Prefácio à edição brasileira de Isaac Nicolau Salum. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Bliskstein. 28. ed. São Paulo, Cultrix, 2006.

O estudo do sintagma preposicional: diferenças e semelhanças de composição e função entre orações latinas e portuguesas

Francisco de Assis Costa de Lima
Victor de Lima Serudo

Introdução

As línguas neolatinas são línguas provenientes do latim, dentre elas, a língua portuguesa, por isso é possível encontrarmos algumas similaridades entre ambas, seja no eixo fonológico, morfológico, semântico ou sintático. Contudo, com o passar dos anos, a língua portuguesa traçou um percurso histórico diferente do de sua língua-mãe, conforme mostram algumas gramáticas históricas. Dessa forma, neste artigo, atentaremos-nos à análise do Sintagma Preposicional (SP), a fim de mostrar as diferenças e as semelhanças de composição e de função entre a língua latina e a sua língua filha: a língua portuguesa.

Os estudos acerca das palavras e da linguagem sempre assumiram um papel de destaque no seio da sociedade helênica, sendo amplamente discutidos pelos grandes filósofos gregos por toda a Grécia (NEVES, 1987) e, posteriormente, por toda a Roma. Por isso, não demorou muito para que fossem postulados os conceitos gramaticais das classes de palavras, os quais perduram nas gramáticas de língua materna até hoje.

Com vistas a uma apresentação panorâmica do percurso, faremos, primeiramente, uma contextualização histórica da gramática desde os postulados pelos gramáticos antigos, como Dionísio o Trácio e Apolônio Díscolo, além dos estudos dos romanos acerca da gramática, com os estudos de Donato e Prisciano. Em seguida, mostraremos como se apresentam as preposições com base nas Gramáticas Latinas (GLs).

Após isso, traçaremos os aspectos teóricos acerca do estruturalismo, que estabelece os morfemas como o centro da análise, para identificarmos as estruturas latinas no eixo de análise: o sintagmático.

Por fim, apresentaremos as análises comparativas das estruturas da língua latina e da língua portuguesa, bem como as funções sintáticas que ambos os sintagmas exercem, e verificaremos se elas apresentam semelhanças ou diferenças de composição e função.

1 O percurso da gramática na antiguidade clássica

Durante toda a Antiguidade, os filósofos se debruçaram sobre os aspectos da linguagem e sobre a forma como tais elementos se articulavam entre si. O surgimento da linguagem está associado aos aspectos culturais da *pólis*, estabelecendo, pelo menos, dois grandes níveis, a linguagem retórica e a poética,

À medida que se formava a *pólis* grega, ao lado da linguagem poética se criava, pois, uma outra tradição de linguagem, a linguagem dos oradores, a linguagem retórica. Essa linguagem, que já apareceria nos heróis de Homero que falavam nas assembléias, vai-se disciplinando numa *téchne*: cria-se a arte retórica, formal e normativa. (NEVES, 1987, p. 26, grifo da autora).

O estudo da gramática surgiu no seio da cultura helênica, tendo o seu uso difundido, até os dias de hoje, por todo o Ocidente. Conforme salienta Neves (1987, p. 15), “O aparecimento da gramática é um fato da cultura helenística, e dela é característico. Como fato da cultura helenística, representa um mecanismo de preservação da cultura helênica”. Ou seja, a civilização grega apresentaria os aspectos que constituem a língua grega e a sua sistematização.

O grande idealizador da gramática foi Dionísio o Trácio, segundo afirma Neves (1987, p. 115), coube a ele estabelecer algumas concepções de organização morfológica e fonológica. Sua *téchene grammatiké*, “a primeira gramática do Ocidente, que foi editada pela primeira vez em 1715” (NEVES, 1987, p. 115), postulava aspectos gerais como: a concepção de gramática, leitura, acentuação, pontuação, rapsódia, sílaba, palavra, nome, verbo, conjunção, particípio, artigo, pronome, preposição, advérbios e conjunção, conforme encontramos nas gramáticas até os dias de hoje. “Dionísio o Trácio foi o verdadeiro organizador da arte da gramática na Antiguidade, dando-lhe uma forma que por muito tempo foi definitiva e cujos traços fundamentais ainda hoje podem ser reconhecidos em muitas obras gramaticais do Ocidente” (NEVES, 1987, p. 115).

Nesse sentido, Dionísio o Trácio irá postular um longo estudo sobre cada uma das unidades da língua, as quais são apresentadas detalhadamente em sua obra. Segundo Neves (1987, p. 144), a classificação estabelecida pelo gramático apresenta aspectos trazidos da escola de Aristarco, os quais apresentam oito unidades do discurso: “o nome (ónoma), o verbo (**rhêma**), o particípio (**metoché**), o artigo (áethron), o pronome (**antonymía**), a preposição (**próthesis**), o advérbio (**epírrhema**) e a conjunção (**sýndesmos**)” (NEVES, 1987, p. 144). Como se observa, temos apenas os aspectos fonológicos e morfológicos.

No século II d. C, Apolônio Díscolo, diferente de Dionísio o Trácio, classifica e sistematiza a linguagem da língua grega trazendo aspectos que prestigiam a sintaxe. Sua obra, segundo afirma Neves (1987, p. 119), estipula quatro aspectos básicos da gramática: “*Do pronome; Das conjunções; Dos advérbios e Da sintaxe*” (NEVES, 1987, p. 119, grifo da autora). Tais estudos apresentam uma base sólida de análise dos fatos da língua grega, levando em consideração aspectos como a forma, o som e o sentido.

Além dos gregos, os romanos também se debruçaram sobre estudos dos aspectos gramaticais, contudo, segundo Weedwood (2002, p. 36), a introdução da gramática na sociedade latina é fruto do grande impacto cultural que os estudos helênicos assumiam sobre a cultura romana.

Não apenas a literatura recebeu influência grega em Roma. “A gramática de Dionísio da Trácia serviu de base para as gramáticas de Donato e de Prisciano, que fizeram sucesso nas escolas até o séc. XVII” (FURLAN, 2006, p. 222).

Donato (*Aelius Donatus*, c. 350 d.C.) instituiu sua *Ars grammatica* (*Ars minor* e *Ars maior*). A primeira parte, a *Ars Minor*, organizada em estilo de perguntas e respostas, tratava das oito partes do discurso; a segunda, a *Ars Maior*, resumida na *Ars Minor*, foi dividida em três livros: o primeiro se detinha sobre aspectos fonológicos; o segundo, sobre partes do discurso; e, por fim, o terceiro se detinha sobre barbarismos e solecismos. Como afirma Weedwood (2002, p. 40), as obras possuíam um caráter pedagógico, já que o intuito era o de ensinar, sendo as obras de Donato as que melhor apresentavam um caráter pedagógico, tal qual encontramos nas gramáticas até os dias de hoje.

A ênfase de obras desse tipo incidia não na descrição das formas do latim – que o estudante, falante nativo da língua, já conheceria –, nem nas regras com que gerá-las, mas na rotulação e classificação das formas conhecidas. Uma vez que as categorias elaboradas para o grego eram em grande medida de natureza semântica, elas podiam ser transferidas para o latim sem dificuldades. (WEEDWOOD, 2002, p. 40).

Ainda sobre gramática, apresentamos o gramático romano Prisciano (500 d. C). Segundo Weedwood (2002, p. 40-41) as obras de Prisciano se enquadravam no tipo *regulae*, “destinada a ajudar na identificação das formas do latim”. Isto é, obras que possibilitavam ao aluno fazer consulta sobre determinado elemento gramatical em listas e tabelas.

Conforme Furlan (2006, p. 224), Prisciano usa as designações e os conceitos das sete primeiras das oito partes do discurso, que tratam da morfologia, a partir das versões da designação de Dionísio e definições de Apolônio Díscolo, como: *nomen*, *verbum*, *participium*, *pronomem*, *adverbium*, *praepositio*, *coniunctio*, *interiectio*.

Tanto Donato quanto Prisciano reproduziram, *mutatis mutandis*, em suas gramáticas, as oito partes do discurso, oriundas do grego, entre as quais está a preposição. Para Donato, “a preposição é a parte da oração que, anteposta às outras partes, completa ou muda ou diminui a significação delas⁸⁰” (*in* FURLAN, 2006, p. 233). Prisciano, de modo diferente, define preposição, agrupando-a ao advérbio, à conjunção e à interjeição, como a parte do discurso destituída dos acidentes de número, caso, gênero, pessoa e tempo:

Algumas das partes do discurso possuem entre si, de forma geral, os acidentes de número, caso e gênero (como o nome, o pronome e o participio); outras, pessoa e número (como o verbo e o pronome); outras, tempo (como o verbo e o participio); outras, nenhum desses (como a preposição, o advérbio, a conjunção e a interjeição, que nem possuem qualquer declinação) (PRISCIANO, *Inst. gr. XVII, apud* FORTES; BURGHINI, 2022).

80 “Praepositio est pars orationis quae, praeposita aliis partibus orationis, significationem earum aut complet aut mutat aut minuit” (FURLAN, 2006, p. 233).

Assim, de forma geral, do ponto de vista da sistematização, pode-se dizer que muito do que é visto em gramáticas atuais de língua materna pouco difere da classificação proposta pela gramática antiga. No caso das preposições, se considerarmos a gramática normativa, parece-nos não haver diferença substancial de classificação.

Como mencionamos a comparação de uma classe de palavra específica entre duas línguas, faz-se necessário compreender uma questão: como se deu a mudança de caso morfológico para o caso sintático em português. Para isso, utilizaremos os estudos de Rosauta Poggio (2002) sobre o processo de gramaticalização de preposições do latim ao português.

Segundo Poggio (2002, p. 79), na época clássica, o uso da preposição, embora começasse a ser bastante difundido, não conseguia se sobrepor ao uso do caso morfológico. Nesse período, a preposição servia como ferramenta para atribuir maior clareza ou ênfase à estrutura. De forma geral, a relação entre os vocábulos na sentença era marcada por flexões causais e expressa, em determinadas situações, pela diferença na quantidade vocálica da vogal final. Todavia, mesmo que de forma secundária, era possível observar o uso das preposições (POGGIO, 2002, p. 79).

Contudo, com o passar do tempo, essas estruturas passaram por modificações fônicas, uma das razões para o desaparecimento dos casos flexionais em latim segundo L. Renzi (1994, p. 140 *apud* POGGIO, 2002, p. 94), o que culminou em estruturas semelhantes para expressar relações diferentes, gerando, então, estruturas ambíguas. Logo, a utilização das preposições começou a se generalizar, assim: “com o desaparecimento dos casos morfológicos, o uso das preposições tornou-se imprescindível. Com esse raciocínio, E. Faria (1958:255) afirma que as preposições não regem os casos, mas esses é que passaram a exigi-la para maior clareza de expressão” (POGGIO, 2002, p. 83).

O outro fator que explica esse desaparecimento, segundo E. Faria (1958, p. 255), seria “a redução da significação dos casos em certas particularidades do sistema causal-preposicional” (E. FARIA, 1958, p. 255 *apud* POGGIO, 2002, p. 84), haja vista que a língua dos romanos possui um número muito pequeno de preposições que regem dois casos. Com o movimento de desaparecimento dos casos morfológicos, a utilização das preposições passou a ser imprescindível.

Após esse breve recorte sobre o estudo diacrônico da gramática, através dos gramáticos gregos e romanos, sobre como os seus estudos contribuíram diretamente para a evolução do estudo da linguagem, e da passagem do caso morfológico latino ao sintático em português, em que o uso de preposições passou a ser fundamental para expressar as relações entre termos, passaremos, agora, ao capítulo sobre os aspectos da teoria estruturalista.

2 Aspectos da teoria estruturalista

Castilho (2014) define o estruturalismo como o ramo da linguística que se dedica à compreensão das estruturas linguísticas a partir do comportamento linguístico observado. Para isso, o estruturalismo concebe a língua em diversos níveis de análise (fonológico, morfológico e sintático), e em cada um deles temos uma organização sistematizada e específica.

O estruturalismo tem no suíço Ferdinand de Saussure (2012) o seu precursor, que estabeleceu, na obra póstuma *Curso de Linguística Geral*, a língua como um sistema dicotômico no qual as oposições estabelecidas em determinado eixo de análise são geradoras de significados diferentes. Ao fazer isso, Saussure rompe com os estudos linguísticos anteriores, predominantemente históricos, e inaugura uma nova forma de refletir sobre as estruturas da língua.

Quanto à concepção de sistema, Saussure (2012, p. 171) afirma que a língua é formada por meio de um jogo de relações e diferenças que se desenvolvem em esferas distintas, onde “cada uma das quais é geradora de certa ordem de valores”. Assim, é a oposição que se estabelece entre os termos que possibilita a compreensão da natureza de cada um.

Uma dessas dicotomias corresponde ao sintagma *versus* paradigma⁸¹. Enquanto aquele se estrutura no eixo horizontal da língua, no qual há relação entre os constituintes de forma linear e que “exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo” (SAUSSURE, 2012, p. 171); este se estrutura no eixo vertical, no qual os elementos se opõem uns aos outros. Daí que esse tipo de coordenação não se assemelha ao anterior, já que ele não “tem por base a extensão; sua extensão está no cérebro; elas fazem parte desse tesouro interior que constitui a língua de cada indivíduo. Chamá-lo-emos *relações associativas*” (SAUSSURE, 2012, p. 172).

Diferente do português, em latim as relações sintagmáticas não se dão apenas com o núcleo indeterminado, mas por meio da relação entre a preposição e a terminação específica do substantivo flexionado em um caso específico. Como exemplo temos a preposição latina *in* que, a depender do caso que rege, possuirá um sentido diferente. Quando temos a preposição *in* + ablativo ela é equivalente a **onde** (sem ideia de movimento); já em *in* + acusativo temos ideia de movimento. Todavia, em português, o sentido é restrito todo **à preposição, como em “vou para casa”** (preposição com ideia de movimento) e “estou **em** casa” (preposição que enfatiza lugar estático).

81 Em Saussure (2012), encontramos os termos associações, quando fala em paradigma, e relações associativas, quando fala em relações paradigmáticas.

3 Estudo sobre o sintagma preposicional

No que tange ao sintagma, Castilho explica que “trata-se de uma associação de palavras articuladas à volta de cinco dentre elas: o verbo, o substantivo, o adjetivo, o advérbio e a preposição” (CASTILHO, 2014, p. 55). Daí um verbo será núcleo do sintagma verbal, assim como um substantivo ou uma palavra substantiva do sintagma nominal etc.

Além disso, todo sintagma segue uma ordenação, já que “os sintagmas exemplificam a propriedade de “constituência”, isto é, a capacidade linguística de organizar expressões dotadas de uma margem esquerda, um núcleo e uma margem direita. Essa propriedade pode ser observada também nas sílabas, nas palavras e nas sentenças” (CASTILHO, 2014, p. 56). Com isso, vemos que um sintagma irá estruturar-se de acordo com o preenchimento de suas margens e de seu núcleo. Já acerca dessa estruturação, Castilho apresenta o seguinte esquema: “(4) Sintagma → (Especificadores) + Núcleo + (Complementadores)” (CASTILHO, 2014, p. 57), que compõem todo e qualquer sintagma: “[...] qualquer que seja sua extensão, os sintagmas compreendem a margem esquerda, ocupada pelos Especificadores, o Núcleo, ocupado por uma classe de palavra, e a margem direita, ocupada pelos Complementadores. A seguinte fórmula capta essa regularidade.” (CASTILHO, 2014, p. 57).

Compreendendo a noção inicial de sintagma, passamos à noção de Sintagma Preposicional, que se assemelha à noção de Sintagma vista anteriormente, o qual terá como núcleo, obrigatoriamente, uma preposição. No SP, o foco estará nas preposições e no sentido que atribuem ao sintagma, de acordo com a capacidade de “localizar no espaço ou no tempo os termos que elas ligam” (CASTILHO, 2014, p. 584). Isto é, as preposições irão estabelecer, dentro do sintagma, propriedades semânticas.

3.1 As preposições em latim com base em gramáticas latinas

Segundo Almendra e Figueiredo (2003, p. 127), as preposições se diferem das outras classes gramaticais por estabelecerem relações entre dois termos. Assim, elas podem ser compreendidas como termos regentes. A depender do sentido que carregam, as preposições podem reger ora o caso acusativo⁸² (Ac) ora o ablativo⁸³ (Ab) já que o caso indica a regência. Todavia, há preposições que regem ambos os casos (FARIA, 1958, p. 254).

82 “O caso acusativo (*casus accusatiuus*) indica a pessoa ou coisa que é afetada pela ação verbal, isto é, delimita a extensão da ação. Se uma palavra termina com **-um**, pode estar no **caso acusativo** singular e funciona como objeto direto no singular (*factum dolum*). Se a palavra termina em **-os**, está no caso acusativo plural e funciona como objeto direto no plural” (AMARANTE, 2018, p. 64-65, grifo do autor).

83 “O caso ablativo (*casus ablatiuus*, de *ablatus* – part. pass. do verbo *aufĕro*, que quer dizer tirar, retirar, daí ser grosso modo o caso da origem, do ponto de partida) exerce a função de adjunto adverbial ou adjunto circunstancial [...]”; “O caso ablativo é o caso por excelência do adjunto ou complemento circunstancial, já que, mesmo não regido por preposição, pode assumir essas funções” (AMARANTE, 2018, p. 92-93, grifo do autor).

Em latim, as preposições⁸⁴ que regem o acusativo são: *ad, advuersus, ante, apud, circa, circum, cis, citra, contra, erga, extra, infra, inter, intra, iuxta, ob, penes, pone, per, post, praeter, prope, propter, secundum, supra, versus, trans* e *ultra*; e as que regem o caso ablativo são: *a, ab, absque, clam, coram, cum, de, e, ex, palam, prae, pro, sine* e *tenus*. Por fim, as preposições *in, sub, subter* e *super* regem tanto acusativo quanto ablativo, de acordo com o sentido que se quer expressar. Vejamos o emprego de alguma dessas preposições no capítulo de análise a seguir.

3.1.2 Análise dos Sintagmas Preposicionais em orações latinas

A seguir, analisaremos orações com Sintagmas Preposicionais, que constituem o *corpus* da nossa pesquisa, retiradas dos textos *Villa et Hortus* e *Vila Latina*, da obra *Lingua Latina Per Se Illustrata, pars i: familia romana*, de Hans H. Ørberg.

I. Aemilia Iūlium virum suum amat et [cum eō] habitat. Pater et māter líberos suōs amant. Iūlius nōn sōlus, sed [cum Aemiliā] et [cum magnā familiā] [in vīllā] habitat⁸⁵.

Em I, na primeira oração, temos o sintagma preposicional *cum eo*, formado pela preposição que rege ablativo *cum* e o pronome pessoal de terceira pessoa *eo*, no ablativo. Na terceira oração do fragmento, que começa com o substantivo *Pater*, temos três SPs: *cum Aemiliā*, *cum magnā* e *in vīllā*. Os dois primeiros formados por preposição que rege ablativo, *cum*, mais substantivo próprio de primeira declinação: *Aemiliā*; adjetivo de primeira classe *magnā*, e o substantivo de primeira declinação *familiā*, todos declinados no ablativo, feminino (f), respectivamente. Por fim, temos o SP *in vīllā*, formado pela preposição *in* mais o substantivo latino de primeira declinação *vīllā*, declinado no ablativo, f.

Nas três ocorrências da preposição *cum*, observamos que a preposição indica a carga semântica de companhia. No sintagma em que aparece, a preposição *in* indica permanência, daí reger ablativo. Quanto à função sintática, tanto *cum* quanto *in* encabeçam SP que será um adjunto adverbial (Adj. Adv), este de lugar e aquele de companhia.

II. [In Italiā] multae et magnae viae sunt: via Appia, via Latīna, via Flāminia, via Aurēlia, via Aemilia⁸⁶.

Em II, temos o SP encabeçando a oração, formado por preposição *in*, mais o substantivo próprio *Italiā*, declinado no ablativo, f. Quanto à função sintática, o SP será um Adj. Adv. de lugar.

84 Preposições retiradas de Almendra e Figueiredo (2003, p. 127).

85 Tradução nossa: “[...] Emília ama o seu marido Júlio e mora com ele. O pai e a mãe amam seus filhos. Júlio não (vive/mora) só, mas com Emília e com (sua) grande família na vila [...]”.

86 Tradução nossa: “[...] Na Itália, as estradas são numerosas e grandes: estrada Ápia, estrada Latina, estrada Flamina, estrada Aurelia e estrada Aemilia [...]”.

III. Via Appia est [inter Rōmam] et Brundisium⁸⁷.

Em III, temos SP *inter Rōmam*, formado pela preposição *inter*, que rege o caso acusativo, mais o substantivo latino de primeira declinação *Rōmam*, declinado no acusativo, f. Quanto à função sintática, o SP será um Adj. Adv. de lugar.

IV. Ubi est Ōstia? Ōstia est [prope Rōmam]⁸⁸

Em IV, temos o SP *prope Rōmam*, formado pela preposição *prope*, mais o substantivo de primeira declinação **Rōmam**, declinado no acusativo, f. Quanto à função sintática, o SP será um Adj. Adv. de lugar.

V. Brundisium nōn est prope Rōmam, sed procul [ab Rōmā]: via Appia longa est⁸⁹.

Em V, temos o SP *ab Rōmā*, formado pela preposição que rege ablativo *ab*, mais o substantivo de primeira declinação **Rōmā**, declinado no ablativo, f. Quanto à função sintática, o SP será um Adj. Adv. de lugar.

VI. [Ab oppidō Tūsculō] [ad vīllam] Iūlii nōn longa via est⁹⁰.

Em VI, temos o SP *Ab oppidō Tūsculō*, formado pela preposição *ab*, que rege ablativo, mais os substantivos de segunda declinação *oppidō* e *Tūsculō*, declinados no ablativo, neutro (n). Além disso, temos o SP *ad vīllam*, formado pela preposição *ad*, mais o substantivo de primeira declinação *vīllam*, declinado no acusativo, f. No primeiro sintagma, temos a preposição indicando um ponto de partida; no segundo, a preposição indica movimento, direção. Quanto à função, temos um Adj. Adv. de lugar.

VII. Ursus est [ante Iūlium], Dāvus [post eum] est. Syrus et Lēander nōn [ante lectīcam], sed post lectīcam ambulat. Venitne Iūlius [ā vīllā]? Nōn ā [vīllā] venit. Unde venit Iūlius? [Ab oppidō] venit. Quō it Iūlius? [Ad vīllam] it⁹¹. Post eum Tūsculum est, [ante eum] est vīllā.

Em VII, no primeiro período do excerto, destacamos as duas primeiras orações *Ursus est ante Iūlium* e *Dāvus post eum est*. Naquela, temos o SP *ante Iūlium*, formado por preposição que rege o Ac, *ante*, mais o substantivo latino de segunda declinação *Iūlium*, declinado no Ac, sg, m. Aqui, a preposição carrega consigo ideia de lugar. Nesta, temos o SP *post eum*, constituído por preposição que rege Ac, *post*, mais o pronome *eum*, declinado no Ac. Nessa estrutura, a preposição traz consigo um sentido local, ou seja, de um lugar específico. Por isso, em relação à função, ambos os sintagmas serão Adj. Adv. de lugar.

87 Tradução nossa: “[...] A estrada Ápia fica entre Roma e Brundísio [...]”.

88 Tradução nossa: “[...] Onde fica Óstia? Óstia fica perto de Roma [...]”.

89 Tradução nossa: “[...] Brundísio não fica perto (do lado) de Roma, mas ao longe de Roma: a estrada Ápia é grande”.

90 Tradução nossa: “[...] Da cidade Túsculo para vila de Júlio, a estrada não é grande/distante [...]”.

91 Tradução nossa: “[...] O ‘Urso’ (escravo que carrega a liteira) está diante de Júlio. Davo está atrás dele. Siro e Leandro não vão diante da liteira, mas atrás (dela). Júlio vem da vila? (Ele) não vem da vila. De que lugar Júlio vem? (Ele) vem da cidade. Para onde Júlio vai? (Ele) vai para a vila. Atrás dela está Tusculum, antes dele está a vila”.

Mais à frente, encontramos duas ocorrências do sintagma preposicional *a villā*, formado por preposição que rege o Ab, *a*, mais o substantivo de primeira declinação *villā*, declinado no Ab, sg, f; e o SP *ab oppidō*, formado por preposição que rege o Ab, *ab*, mais o substantivo de segunda declinação *oppidō*, declinado no Ab, sg, n. Em todas essas ocorrências, a preposição carrega consigo um sentido de ponto de partida e possui a função sintática de Adj. Adv. de lugar.

Já na oração *Ad villām it*, temos o SP formado pela preposição *ad*, que rege o Ac, mais o substantivo *villām*, declinado no Ac, sg, f. Nessa estrutura, a preposição indica direção, com ideia de movimento e exerce a função sintática de Adj. Adv. de lugar.

Por fim, temos o período composto *Post eum Tūsculum est, ante eum est villā*, que possui duas ocorrências de SP. Nele, destacamos o SP *ante eum*, que tem a preposição que rege o caso Ac, *ante*. Aqui, a preposição possui ideia de lugar. Logo, ela também irá exercer a função sintática de Adj. Adv.

Superada a etapa da análise dos SP presentes em orações latinas, passemos à comparação entre essas estruturas com as da língua portuguesa, mostrando diferenças e semelhanças de composição e função.

Para a comparação das estruturas entre as duas línguas, analisaremos, abaixo, quatro orações em língua portuguesa, adaptadas da Gramática do Português Brasileiro, de Ataliba T. de Castilho (2014).

VIII. Cheguei *de* Manaus.

IX. Cheguei *em* Manaus.

Em VIII e IX, quanto à estrutura, temos o SP formado por uma preposição, *de* e *em*, respectivamente, mais um substantivo, Manaus, que será o núcleo do sintagma nominal. Percebemos que as preposições carregam, em si, um sentido espacial. Daí que “a localização é uma operação relacional por excelência. Localizar um objeto ou um evento é sempre relacioná-lo com outro objeto ou evento” (CASTILHO, 2014, p. 584). Todavia, em VIII e IX, os sentidos não são os mesmos. Enquanto em VIII eu estabeleço um ponto de partida, em IX eu possuo um ponto de chegada.

Assim, a exemplo do que vimos em I, II, IV, V e VII, nos SPs, temos uma estrutura formada por SP + SN que se assemelha à vista na estrutura da língua portuguesa. E, quanto à função sintática, teremos a mesma função: Adj. Adv. Além disso, as preposições latinas também apresentam um caráter locativo, situando no espaço os termos que elas ligam.

X. Ele passou *por cima da* calçada.

XI. A casa fica *perto da* igreja.

Em X e XI, temos sintagmas denominados de preposições complexas (CASTILHO, 2014, p. 588), cuja estrutura é formada por preposição (PREP) + ADV + PREP e ADV + PREP, respectivamente.

Segundo Castilho (2014, p. 582), quanto à função do SP, podemos observar que

As preposições são palavras invariáveis que atuam como núcleo do sintagma preposicional, desempenhando as seguintes funções: (i) função sintática: ligação de palavras e de sentenças; (ii) função semântica: atribuição ao seu escopo de um sentido geral de localização no espaço; (iii) função discursiva: acréscimo de informações secundárias ao texto e organização do texto, no caso das construções de tópico preposicionado.

Ainda sobre função, Castilho (2014) afirma que os SPs podem exercer as funções sintáticas de argumento, adjuntos, construções de tópicos. Como vimos, todos os SPs aqui apresentados exercem a função sintática de Adj. Adv.

Quanto à posição, vimos que em latim os SPs com função de Adj. Adv. possuem posições que podem vir no início da oração, entre sintagmas ou no fim da oração. O mesmo podemos observar em orações portuguesas, em que o SP com função de Adj. Adv. pode vir, de forma deslocada, no início, no meio ou no fim da oração (posição canônica) a depender do sentido que se quer dar.

Considerações finais

As línguas neolatinas, que são as línguas filhas do latim – como o português –, herdaram resquícios da sua língua mãe, os quais estão presentes até hoje no nosso dia a dia, nos mais variados eixos da língua.

Um dos nossos objetivos consistiu em mostrar, entre as duas línguas, aspectos do SP, na tentativa de evidenciar semelhanças de composição e de função entre a língua mãe: o latim; e a língua filha: o português. Por isso, partimos de uma concepção macro, com os estudos sobre a gramática, perpassando pela noção de sintagma, até chegarmos às análises das orações latinas e portuguesas.

Ao fazer esse percurso, vimos que desde a Antiguidade clássica os gregos se debruçavam sobre os estudos gramaticais, os quais serviriam de espelho para a tradição latina, com atenção às categorizações de nome e verbo, além de pensarem sobre outras classes de palavras e suas especificidades, sem se desvencilhar de estudos filosóficos.

Assim, vimos que a composição entre as estruturas nas duas línguas se assemelha, além da função sintática que o SP pode estabelecer dentro da oração. Com relação à posição, por ser uma língua de casos, o latim possui uma maior flexibilização em relação à posição do SP com função de Adj. Adv., que pode vir no início, no meio ou no fim da oração, assim como na língua portuguesa.

Quanto às diferenças, sabemos que em latim temos preposições que regem determinados casos, os quais implicam o sentido que se deseja atribuir à estrutura.

Como fruto de um trabalho que se desenvolveu em um contexto de pandemia, este capítulo passou por algumas modificações, principalmente na delimitação do *corpus*, em decorrência da dificuldade de acesso a determinadas obras. Por isso, tendo à mão o livro de Hans Ørberg, *Per Se Illustrata*, optamos por utilizá-lo e assim construir um *corpus* que traz uma abordagem mais didática, o que veio ao encontro do objetivo da nossa análise: o de proporcionar àqueles que não possuem um conhecimento aprofundado das estruturas do latim uma compreensão eficiente das análises apresentadas.

Além disso, como toda pesquisa, foi necessário fazermos escolhas em relação ao *corpus*. Logo, não conseguimos trabalhar com todas as preposições latinas, mas entendemos que nossas reflexões sobre o tema não se esgotam aqui e podem abrir margem para novas reflexões, contribuindo, assim, para a melhor compreensão da nossa língua materna; a produção acadêmica na área dos estudos clássicos, sobretudo os desenvolvidos no norte do país, que ainda são tão poucos em relação ao eixo Sul-Sudeste. Assim, esperamos suscitar novas reflexões que incidam sobre os múltiplos aspectos da língua latina.

Referências

ALMENDRA, Ana Maria; FIGUEIREDO, José Nunes de. **Compêndio de gramática latina**. Portugal: Porto Editora, 2003.

AMARANTE, José. **Latinitas**: uma introdução à língua latina através dos textos. 2. ed. rev. Volume único: Fábulas mitológicas, epigramas, epístolas, elegias, poesia, épica, odes. Salvador: EdUFBA, 2018.

CASTILHO, Ataliba T. de. **Nova gramática do português brasileiro**. 1. ed., 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2014.

FORTES, Fábio; BURGHINI, Julia. **Os gramáticos latinos**: Varrão, Quintiliano, Donato, Prisciano. SciELO – Editora da Unicamp. Edição do Kindle, 2022.

FREIRE, Antônio. **Gramática latina**. 5. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1987.

FURLAN, Oswaldo A.; BUSSARELLO, Raulino. **Gramática básica do latim**. 3. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

FURLAN, Oswaldo A. **Língua e literatura latina e sua derivação portuguesa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

NEVES, Maria Helena de Moura. **A vertente grega da gramática tradicional**. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

ØRBERG, H. H. **Lingua Latina per se Illustrata**: Familia Romana. Newburyport, MA: Focus Publishing/R. Pullins Company, 2003.

POGGIO, Rosauta Maria Galvão Fagundes. **Processos de gramaticalização de preposições do latim ao português**: uma abordagem funcionalista. Salvador: EdUFBA, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Charles Bally e Albert Sechehaye (orgs.), com a colaboração de Albert Riedlinger. Prefácio à edição brasileira de Isaac Nicolau Salum. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Bliskstein. 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

WEEDWOOD, Barbara. **História concisa da linguística**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

O acusativo como complemento circunstancial

Weberson Fernandes Grizoste
Ana Paula de Sousa Abecassis

Introdução

É quase generalizado que os manuais introdutórios apontem o ablativo como o caso dos complementos circunstanciais e o acusativo definido simplesmente como o caso dos complementos diretos, já que estes são os seus empregos mais fundamentais na introdução ao latim até chegar à inclusão das preposições que regem casos. Entretanto, ao entranhar-se nas regras do latim, o que se verá é que o acusativo pode desempenhar muitas outras funções, inclusive a de complemento circunstancial.

Antes de mais, recordamos que os complementos se dividem em diretos e indiretos⁹². Neste sentido, só há um único complemento direto, a que chamamos “objetivo”, e que é atendido pelo acusativo; os demais “todos os demais”, são indiretos e dividem-se em complemento de lugar, de tempo, de qualidade, de meio, de medida, de instrumento, de causa, de companhia, de modo, de relação, de preço, de origem, de agente, de extensão, etc. que são atendidos ora por ablativos e locativos⁹³, ora por acusativos.

No emprego de todos os verbos transitivos, o acusativo é utilizado para designar o termo da oração verbal, na qualidade de objeto direto. Lourenço (2019, p. 288) define que as funções do acusativo são essencialmente seis, e o objeto direto é apenas uma delas “aqui incluímos o acusativo interno”, uma outra é de sujeito em uma oração infinitiva (Cf. ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2003, p. 137), as outras três referem-se a complementos circunstanciais – são estes que estudaremos neste ensaio. Berge, Castro e Müller (1963, p. 174) recordam que “em sua *significação fundamental*, o acusativo exprime a *direção*, para onde? Neste sentido, é *adjunto adverbial de lugar*”, e que somente na idade clássica, as preposições *in* e *ad* passaram a ser acrescentadas ao acusativo para indicar direção. Assim, encontraremos complementos circunstanciais sem a obrigatoriedade de preposições, sobretudo antes dos nomes próprios de cidades ou ilhas pequenas, ou antes de *domus* e *rus* (Cf. ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2003, p. 157; RAVIZZA, 1940, p. 36; FARIA, 1958, p. 338; MARTÍNEZ, 2015, p. 25). A considerar Rubio (1995, p. 31), além do “acusativo de direção”, os rótulos tradicionais se multiplicam para cobrir aproximadamente aquilo que corresponde a 1 ou 2% dos acusativos sem a função esperada dos objetos diretos, e ele destaca os mais comuns: acusativos de extensão, temporal, de relação, adverbial e exclamativo.

Na sua origem, muitos advérbios latinos são, verdadeiramente, casos fossilizados. Aí encontram-se nominativos, ablativos, locativos e acusativos que adquiriram valor adverbial,

92 Não nos referimos aqui aos dativos, que tratam do termo que ou em vista do qual se pratica a ação. Neste sentido, eles correspondem ao nosso objeto indireto, aos complementos de vantagem, desvantagem e predicativo.

93 Neste ponto, evoca-se o locativo pela necessidade de não o confundir com os genitivos em virtude da sua forma; que ocorre se o nome da cidade pertence à primeira ou segunda declinação, no singular (Cf. RAVIZZA, 1940, p. 185).

tornando-se invariáveis e conservando a sua forma arcaica: *partim*, por exemplo, é o acusativo arcaico de *pars*; *simul* é o acusativo neutro de *similis* (Cf. ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2003, p. 122; RAVIZZA, 1940, p. 151). É verdade que o acusativo e o ablativo são os casos que mais frequentemente se encontram empregados adverbialmente. Dissemos isto por recordar que os advérbios encerram uma ideia circunstancial e funcionam na oração como os complementos circunstanciais; e que, portanto, certos advérbios são, na realidade, formas acusativas arcaicas ou clássicas fossilizadas. Entretanto, reservamos para esta ocasião o estudo dos complementos circunstanciais flexionados na forma do acusativo, sejam eles substantivos, pronomes, adjetivos ou participios empregados como adjetivos.

1 Acusativo de direção

Os acusativos circunstanciais que expressam movimento, também, são chamados de “acusativo de direção”. Este complemento responde a perguntas como “*para onde? por onde? ou onde?*” com um termo acusativo sob o qual reside um movimento. Originalmente, o acusativo de direção realizava-se sem a necessidade de qualquer preposição, podia-se usá-lo para indicar o lugar para onde a ação verbal convergia. Ainda, na mesma época, alguns idiomas indo-europeus conservavam esta característica, mas em latim, via de regra, esta função passou a exigir o uso das preposições – exceto para os casos em que o acusativo se referia a nomes próprios de cidades, a pequenas ilhas “onde comumente se confunde o nome da ilha com o nome da cidade principal”; a nomes genéricos como *domus* e *rus* (por exemplo, “*quom rus homines eunt*” (Pl. *Capt.* 78) “quando os homens vão ao campo”); e a nomes abstratos em conexão com o verbo *ire*, por exemplo, *infittias*, *uenum*, *suppetias*, *exequias* (Cf. ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2003, p. 157; CLIMENT, 1992, p. 36; BERGE; CASTRO; MÜLLER, 1963, p. 175, BESSELAAR, 1960, p. 97-98; FARIA, 1958, p. 338).

O nome do local “*para onde*” alguém se dirige apresenta-se em acusativo preposicionado: “*in urbem/ad urbem*”, regido por *in* para indicar o ato de entrar ao local e por *ad* ou *apud* se houver apenas uma aproximação. Também se utiliza a preposição *ad* nos casos em que houver apenas a ideia de direção sem, contudo, haver um verdadeiro movimento “*eo ad forum*” (Pl. *As.* 108), “vou ao foro”. Admite-se, contudo, construções sem preposição, nos casos já especificados: nomes próprios de cidades “*eo Romam*”, ilhas pequenas, etc. e também para os substantivos que derivam de verbos que denotam movimento para algum lugar “*iter Alexandriam*”; com os verbos *petere* e *repetere*; por algumas vezes também com o nome *Aegyptus*, ainda que de região, e com algumas penínsulas, como *Chersonesus* e *Peloponnesus* (RAVIZZA, 1940, p. 186-187; ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2003, p. 157). Climent (1992, p. 36-37) recorda que os poetas estendem a construção de acusativos sem preposição a outros nomes genéricos, como

Virgílio “*speluncam eamdem deuenient*” (*Aen.* 4.124/165) “virão a mesma gruta”; que também os supinos – do qual falaremos já – podem ser considerados como abstratos verbais fossilizados, e aí o seu uso sem preposição dependia de verbos de movimento. Martínez (2015, p. 27) designa ainda como “acusativo de direção no tempo”, assim discriminado, preposicionado por *ad*, no caso de indicar um tempo aproximado, ou *in*, no caso de indicar uma época determinada.

De acordo com Besselaar (1960, p. 51), a função primordial do supino era a de acusativo singular de um substantivo verbal em *-us*, e indicava direção ou movimento, por isso também é chamado de “acusativo de direção”, e exprime finalidade, podendo ser usado, por sua origem histórica, apenas com verbos de movimento como *ire, uenire, redire, proficisci, mittere, dimittere* e verbos como *dare, collocare*, etc. O supino em *-um* também se emprega com verbos em movimento, para exprimir o fim, portanto, pode cumprir a função de complemento circunstancial, acompanhando verbos de movimento e sem o uso de preposição: “*legatos ad Caesarem mittunt rogatum auxilium*” (*Caes. Gal.* 1.11.2) “enviam embaixadores a César, para pedir auxílio” (FARIA, 1958, p. 338; ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2003, p. 174-175).

O nome do local “*por onde*” alguém se movimenta apresenta-se em acusativo preposicionado: “*per siluam*” – o complemento virá em ablativo apenas se o nome significar caminho, via, estrada, ponte ou porta “*iter feci uia rupta*” “vim pela rua”. Neste complemento circunstancial, como observaram Berge, Castro e Müller (1963, p. 175), o emprego da preposição *in* ou da forma acusativa não preposicionada “*nuntiare Romam*”, junto de alguns verbos específicos “*abdo, apelo, cogo, colligo, conuenio, nuntio*”, tem um emprego idiomático que, em latim designa “direção”, ao passo que em português parece designar repouso. Já, conforme Almendra e Figueiredo (2003, p. 158-159), isto ocorre se o nome da cidade “*eo in urbem Romam*”, “vou à cidade de Roma”, *domus* ou *rus* estiverem acompanhado de um determinante – para estes casos citados por último, aliás, segundo Ravizza (1940, p. 188), ao dispensar a preposição, o termo deverá apresentar-se em ablativo; retornando a Almendra e Figueiredo, se a palavra *domum* estiver acompanhada de um pronome possessivo, pode não seguir a regra geral “*eo domum meam* ou *in domum meam*”: “vou para minha casa”.

O nome do local “*onde*” pousa alguém apresenta-se em acusativo preposicionado: “*apud uillam /circa urbem*”. Geralmente, esta construção é realizada por ablativo e preposição, mas pode ser alcançada com um acusativo preposicionado, nos fenômenos em que indicam aproximação e não propriamente o local, como em “*apud patrem*” “junto à casa do pai” e “*pugna ad Cannas*” “o combate próximo à Canas.

Dos acusativos de direção não preposicionados, Climent (1992, p. 37) afirma que o seu uso estava circunscrito a palavras de uso muito frequente, como *domus, rus, Roma, Capua*, as quais, por estar repetidamente na boca dos romanos, conservaram sua construção tradicional,

sem preposição. Por analogia, estendeu-se também a construção a outros nomes de cidades e as ilhas, pois muitas delas tinham uma mesma denominação para designar a cidade principal e a própria ilha. Sicília e Sardenha, por constituírem-se províncias, escaparam a esta influência e se construíram com preposição, como nomes de lugares maiores – mesmo aí há exceções. Faria (1958, p. 338) demonstra que a indecisão no emprego ou omissão das preposições antes de nomes próprios remonta ao período arcaico; e isto ocorre principalmente em autores arcaizantes, como Cornélio e Salústio, em autores imperiais, e inclusive em Cícero: “**Siciliam** adiit, **Afrīcam** explorāuit, inde **Sardiniam**... uenit” (Cic. Man. 34) “foi à Sicília, explorou a África, e de lá veio para a Sardenha”. Voltando a Climent, *Aegyptus* se construía sem preposição por ser foneticamente parecido com o nome de muitas ilhas, *Rhodus*, *Samus*.

2 O acusativo das formas nominiais e adjetivas do verbo

Nota-se ainda a presença do acusativo circunstancial na construção de certos gerúndios que, geralmente aparecem precedidos da preposição *ad*, mas também por *inter*, *in*, *ob*, *ante* e *circa*. Por exemplo, “*canis est factus ad uenandum*” “o cão é feito para caçar”, e “*ad Crotonem oppugnandum pergunt ire*” (Liv. 24.2.2) “partiram para sitiar Crotona”. Segundo Ravizza (1940, p. 290), este complemento tem a finalidade de indicar o fim, o escopo, o movimento e que em português corresponde ao infinito precedido de *a* e *para*, e que se situam após verbos que indicam escopo, fim, movimento, etc., e dos adjetivos que se constroem com *ad* e acusativo.

Além do gerúndio e supino, o particípio na sua forma acusativa também pode expressar um complemento circunstancial. Como destaca Faria (1958, p. 464-466), os particípios presente e passado podem expressar relações circunstanciais: de tempo, “*redūctos in hostīum número habuit*” (Caes. Gal. 1.28.2) “quando os entregaram, considerou-os no número dos inimigos” – casos como este são, normalmente, realizados por partículas adverbiais de sentido temporal, como *uixdum* “apenas”, *statim* e *extēmplō* “imediatamente”, *non ante quam* “não antes que”, a exemplo de Tito Lívio (7.39.15) “*imperātor extēmplo aduenīens appellātus*” “logo que foi chegando, foi chamado imperador”; de causa, “*Dionysius cultros metūens tonsorios candēti carbōne sibi adurēbat capillum*” (Cic. Off. 2.25) “Dionísio, por temer navalhas de barba, queimava o cabelo com um carvão aceso” – costumam acompanhar o particípio partículas adverbiais de sentido casual, como *quippe* e *utpōte* “porque”, como em Horácio (Carm. 1.31.13-15) “*dis carus ipsis, quippe ter et quater | anno reuīsens aequor Atlanticum impūne*” “caro aos próprios deuses, pois que pode rever impunemente três ou quatro vezes ao ano as ondas do Atlântico”; de condição, “*damnātum poenam sequi oportēbat*” (Caes. Gal. 1.4.1) “se fosse condenado,

cumpria seguir-se a pena” – as partículas comuns a acompanharem o particípio são *nisi*, quando a oração principal for negativa, e *modo* “contanto que”, como em Cícero (*De Orat.* 2.180) “*non hercūle mihi nisi admonīto uenisset in mentem*” “por Hércules, não me teria vindo à mente se não tivesse sido advertido por ti”; de concessão, “*at ut oculus, sic animus se non uidens aliā cernit*” (Cic. *Tusc.* 1.67) “mas como o olho, assim é a alma, embora não se vendo, distingue as outras coisas” – neste caso, a ideia de concessão é equivalente a uma oração subordinada adverbial concessiva, e as partículas adverbiais de valor concessivo que costumam seguir ao particípio são *etsi* e *quamquam* “se bem que”, “conquanto”, como em César (*Civ.* 1.67.5) “*etsi aliquo acēpto detrimēto, tamen summa exercitus salua locum quem petant capi posse*” “embora sofrendo algum prejuízo, entretanto, salvo o grosso do exército, poderiam tomar o lugar que procuravam”. Em todos os casos, podemos observar que o valor circunstancial do particípio obtido nas formas do acusativo, se acompanhado de uma partícula adverbial, o complemento circunstancial constrói-se em ablativo.

Quanto ao uso dos particípios, há que considerar a sua natureza adjetiva. Tanto que, em latim, muitos são os adjetivos oriundos de antigos particípios, alguns porque os verbos de onde são derivados caíram em desuso, como o caso de *perītus*, de *perĕo*. Também, há que considerar que, como verdadeiros adjetivos, podem ser usados na forma substantivada, este mais frequente no emprego do plural. O valor adjetivo do particípio faz com que, frequentemente, este substitua uma oração adjetiva relativa. Igualmente comum é a substituição de uma oração circunstancial por um particípio, construção que concede mais energia e rapidez à expressão. E neste sentido, Faria (1958, p. 464) observa que, “embora por si só o simples emprego do particípio seja suficiente para exprimir a circunstância, frequentemente, por uma questão de clareza, vem ele precedido de uma partícula que torna assim preciso o seu sentido”. Este emprego, entretanto, restringe-se aos casos em que o particípio aparece como aposto da oração principal.

3 Acusativos de relação

Voltando aos diferentes tipos de complementos circunstanciais acusativos, temos o “acusativo de relação”, definido por Lourenço (2019, p. 293) de forma contundente como “um uso do acusativo que os escritores latinos imitaram da sintaxe grega”. Em latim, este caso se refere ao uso de uma palavra em acusativo em relação à qual outra palavra que lhe diz respeito. Ele também é chamado de “acusativo de parte”. E, como observa Faria (1958, p. 340), “é resultado do acusativo de extensão”, e tem por característica indicar a parte do objeto sobre o qual se estende uma maneira de ser, ou, às vezes, o ponto de vista sobre o qual se pode estender uma afirmação; são empregados principalmente com verbos que exprimem afetos, vontade e

esforço, incriminação e coação. Faria (1958, p. 340) destaca que, provavelmente, se trata de um helenismo sintático introduzido na língua latina pelos poetas helenizantes, pois fazendo-se abstração das expressões “locuções” abundantes em latim, “*magnam partem*” “em grande parte” e “*maximam partem*” “na maior parte das vezes”, Cícero, César e Plauto o ignoram. Geralmente é construído com o emprego de participios verbais, como este exemplo em Virgílio, “*nigrāntes terga iuuencos*” (Aen. 6.243) “novilhas negras quanto ao dorso”, ou a abstração dita em César “*maxīmam partem... uiuunt*” (Gal. 4.1.8) “vivem na maior parte”.

Por outro lado, Besselaar (1960, p. 107) tinha diferenciado o emprego do acusativo de relação do emprego do acusativo de parte, ainda que não haja uma real distinção entre os dois. O acusativo de parte é um helenismo usado apenas na poesia a fim de indicar origem biológica ou uma parte do corpo – como o exemplo do verso virgiliano que citamos; já o acusativo de relação é genuinamente latino, muito usado em prosa, e limita-se quase exclusivamente a algumas formas neutras de pronomes e adjetivos – e para ele, este acusativo é que é originado do acusativo de extensão. A diferença principal entre ambas as formas é que o acusativo de relação se aproxima muito da função adverbial, e neste sentido não se pode dizer o mesmo do acusativo de parte. Almendra e Figueiredo (2003, p. 163) definem este complemento circunstancial como “ponto de vista”, determinando-o também como “ablativo de relação ou limitação” e “acusativo de relação” – mais adiante (p. 168) referem-no como “acusativo de limitação”. Os exemplos virgilianos citados por Almendra e Figueiredo delimitam uma fronteira quanto ao emprego do acusativo e ablativo de relação. Para designar uma parte, os poetas empregam, muitas vezes, o acusativo à maneira grega. Os autores não o disseram, mas os exemplos utilizados coincidem com o que disse Besselaar, “usa-se o acusativo para indicar uma parte do corpo” (“*os umerosque deo similis*” Aen. 1.159 “semelhante a um deus no rosto e na figura” – aqui, o verso 5.97 da *Eneida* também é citado e ele é igual ao 6.243, “*migrantes terga iuuencos*”); fora este aspecto frugal, emprega-se o ablativo de relação ou limitação para outros tipos de referência particional: “*gens aspēra cultu*” (Aen. 5.130) “nação grosseira no modo de viver”. Ravizza (1940, p. 203) também observa que o acusativo de relação é empregado com muitos adjetivos e com participios usados como adjetivos, em lugar do ablativo de limitação – em acusativo vem o nome da parte do corpo a qual se refere a ideia do verbo ou adjetivo, sobretudo na poesia, pois na prosa recorre-se, principalmente, ao ablativo.

4 Acusativos de extensão

Outro emprego do acusativo como complemento circunstancial é o “acusativo de extensão” também chamado “de medida”, que deriva do “acusativo interno”. Segundo Besselaar (1960, p. 106), “na frase *ambulauī longam uiam*, o acusativo *longam uiam* indica o objeto interno; mas

longam uiam podia facilmente ser trocado com *dua milliam passum*, e [é] assim [que] nasceu o acusativo ‘de extensão’”. Almendra e Figueiredo (2013, p. 159-160) discriminaram-no como complementos circunstanciais “de distância” e “de medida”: “*milia passuum tria ab eorum castris castra ponit*” (Caes. *Gal.* 1.22) “assenta arraiais a três milhares de passos do acampamento deles” e “*mille et ducentos passos ibi latitudo patet*” (Liv. 37.31.9) “nesse lugar a largura abre mil e duzentos pés”, respectivamente. Faria (1963, p. 339), Climent (1992, p. 33-34) e Martínez (2015, p. 28-30) distinguiram ainda dois tipos, “extensão no espaço e no tempo”, de “acusativos de extensão”. Primeiro vamos observar o que é o “acusativo de extensão no espaço”.

Como quer que seja, “acusativo de extensão no espaço”, “de distância” ou “de medida”, refere-se a nomes que vão para o acusativo, sem preposição, e indicam distância ou medidas de comprimento, largura, profundidade ou altura, complementos de um adjetivo *altus*, *longus*, *latus*, *crassus* ou de um verbo. Ravizza (1940, p. 206) lembra que a distância entre um lugar e outro exprime-se com acusativo, mas também em ablativo sem preposição⁹⁴ ou com genitivo precedido dos ablativos *spatio*, *interuallo* e eventualmente, posto que raramente, do acusativo *spatium*. Entretanto, como lembra Ravizza (1940, p. 206), se o complemento estiver acompanhado de qualquer outro adjetivo e depender de um substantivo e não de um verbo, então o caso vai para genitivo – que, em suma, é também adjunto adverbial ou complemento de qualidade; e se não estiver acompanhado de adjetivo, então o caso vai para o ablativo. Climent (1992, p. 33-34) também destaca que este acusativo tem um caráter evidentemente adverbial e não se trata de outra coisa senão primitivos acusativos internos que hão adquirido autonomia em relação ao verbo.

Vamos a outra forma, ao “acusativo de extensão no tempo”. Faria (1963, p. 339), assim como Climent (1992, p. 33-34) referiram-no, em uma só esteira, ao “acusativo de extensão”, distinguindo-os apenas como uma extensão “no espaço” ou “no tempo”. Em verdade, há pouco que os distingue – em todos os casos refere-se mesmo à ideia de medida. Observa Climent, a “extensão no espaço” depende de verbos e adjetivos; já a “extensão no tempo” representa-se por um verbo ou um substantivo verbal. Nas línguas românicas, costuma-se traduzir este acusativo com a expressão “durante”. No latim decadente, o “acusativo de duração” também aparece, às vezes, assumindo a função de sujeito – essa última referência é uma nota de rodapé. Mas, ao contrário destes autores, Besselaar (1960, p. 106) e Ernout e Thomas (2002, p. 30-31) trataram-no, separadamente, como dois tipos de acusativos: o “acusativo de extensão” e o “acusativo de duração”, ainda que não veja entre eles, diferença – como dissera: “o mesmo ac. pode ser aplicado também ao tempo”; Almendra e Figueiredo (2013, p. 160-161), que já tinha distinguido a extensão em “medida” e “distância”, discrimina este último como um “complemento

94 Quando não se indica o lugar a partir do qual se conta a distância, então o ablativo é regido pela preposição *ab*, como em “*a milibus passuum duobus castra posuerunt*” (Caes. *Gal.* 2.7.4) “acamparam a dois mil passos” (ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2013, p. 259).

circunstancial de tempo”; também, por “complemento de tempo” foi designado por Ravizza (1940, p. 192-195) e Martínez (2015, p. 28-30). Tomadas estas notas, vamos referi-los agora por “acusativos de duração”.

O “acusativo de duração” expressa a duração de uma ação e pode-se referir ao momento, à duração, à idade, ao tempo que durou, dura ou durará ou ao tempo desde que se iniciou, se inicia ou se iniciará. Em geral, o “momento da ação”, isto é, “quando” refere-se em ablativo, mas preposicionado pode ir a acusativo: “**ante hos sex menses**” (Phaed. 1.10) “seis meses atrás”. Já, a duração da ação “*quamdiu*” refere-se em acusativo preposicionado ou não: “*peruigilat noctes totas*” (Pl. Aul. 72) “passa todas as noites a vigiar”; e “**per idem tempus**” (Cic. Brut. 286) “por todo esse tempo”. A preposição *per* indica continuidade ou um período bem delimitado, as preposições *ante* e *post* indicarão o momento da ação em um período antes ou após, respectivamente; a referência à idade pode ser empregada com o adjetivo *natus* e o acusativo: “*nonaginta natus annos*” (Cic. Cato 10.34) “com noventa anos” (Cf. ALMENDRA; FIGUEIREDO, 2013, p. 160-161).

Ravizza (1940, p. 192-195) destaca que a resposta para “em quanto tempo”, comumente em ablativo não preposicionado, também pode ser encontrada com um acusativo e a preposição *intra*; já o espaço de tempo que delimita a experiência uma ação, isto é, a resposta de “por quanto tempo” é atendida pelo acusativo com, ou sem, a preposição *per*; se indica a duração da ação num tempo futuro, então o acusativo é preposicionado por *in* ou *ad*: “*Caecina cum amicis ad diem uenit*” (Cic. Caec. 18) “Cecina vem com os amigos até o dia [fixado]” – este acusativo com *ad* ou com *in*, e junto a estes, *usque ad* também são usados para referir-se ao tempo “até quando”; na resposta para “quantas vezes” também podemos encontrar, posto que raramente, um acusativo precedido do advérbio *bis*, *ter*, etc. e a preposição *in*, como em “*bis in diem*” “duas vezes por dia”; quando se refere ao tempo “de uma hora para outra” utiliza-se também a preposição *in* “*cuius amor tantum mihi crescit in horas*” (Verg. Ecl. 10.73) “por quem o meu amor cresce de hora em hora”; para se referir “quanto tempo antes e/ou quanto tempo depois” usa-se tanto o ablativo quanto o acusativo, preposicionado por *ante* e *post*, respectivamente; se a questão refere-se a “há quanto tempo”, há duas possibilidades: a ação que ainda dura no presente vai para acusativo sem preposição; a ação que já está finalizada, usa-se a preposição *ante* e acusativo, ou o advérbio *adhinc* com acusativo – e raramente com ablativo.

No que se refere ao complemento circunstancial de tempo – como ocorre com a medida, o acusativo e o ablativo coexistem e competem entre si em todas as expressões de caso, para Jones e Sidwell (2012, p. 173): “o acusativo em sintagmas temporais (i.e. locuções que expressam localização no tempo) pode ser representado graficamente como uma linha —; o ablativo como um ponto • ou um ponto dentro de um círculo ⊙”.

Falávamos no início que muitos advérbios latinos são, na realidade, casos fossilizados – entre os quais sobressaem os de origem acusativa. Muitos adjetivos, nomeadamente neutros de quantidade, e formas pronominais tornando-se conjunções – e alguns substantivos estereotipados, formulados no acusativo, às vezes, adquirem um significado adverbial. Estes são os chamados “acusativos adverbiais”, e são, geralmente, posições primitivas que deixaram de ser interpretadas como tais, tornando-se determinações adverbiais; como observam Ernout e Thomas (2002, p. 28): trata-se do papel desempenhado pelo acusativo como determinação autônoma. Climent (1992, p. 36) afirma que ao assumir o acusativo, não é necessário que concorde com a palavra a que se refere. Tome-se por exemplo, “**maximam partem lacte atque pecore uiuunt**” (Caes. Gal. 4.1.8) “vivem, na sua maior parte, do leite e do gado”. As referências de “maximam partem”, superlativo e substantivo femininos acusativos são “lacte atque pecore”, dois substantivos neutros ablativos – logo, o que se tem ali é um “acusativo adverbial”. Climent relembra que esta construção é de natureza popular, apesar de Terêncio e Plauto não a usarem, Cícero e César o evitam, mas não outros escritores do período clássico e pós-clássico.

5 Outras formas acusativas

Chegamos a uma série de complementos circunstanciais em que o ablativo é o caso mais comum, mas leves variantes conduzem-no a outros casos, entre eles o acusativo. O “acusativo de causa” é regido por *propter*, em geral, causas externas, ou por *ob*, para motivo – como é o exemplo dado por Ravizza (1940, p. 196) “*ego te propter humanitatem tuam te diligo*” “amo-te por causa da tua bondade”. O “acusativo de instrumento” ou “meio” é empregado frequentemente ao lado de nomes de pessoas, sempre regidos pela preposição *per*: “*per me quondam ... defensa respublica*” (Cic. Fam. 4.13) “por minha intervenção foi protegido o Estado”. O “acusativo de matéria” ocorre quando, ao invés de se utilizar um ablativo regido de preposição *ex* ou *de*, usa-se um adjetivo – como em “*uas argenteum*” “vaso de prata”. O “acusativo de modo” ocorre precedido da preposição *per* – como no exemplo de Ravizza (1940, p. 201): “*Helvetii iter per provinciam per uim temptarunt*”, “os Helvécios tentaram à força passar pela província pela província”. O “acusativo de fim” é a ação realizada, precedida pela preposição *ad*, às vezes, *in*; entretanto, se o “complemento de fim” for expresso por uma oração infinitiva ou final “para pedir ou para que pedissem” então, podia-se exprimir de várias maneiras – como no exemplo de Almendra e Figueiredo (2013, p. 165): “*legatos miserunt ut pacem peterent*” “enviaram os embaixadores para pedir a paz”.

O “duplo acusativo” pode, eventualmente, conter um complemento circunstancial. Ravizza (1940, p. 220) descreve três tipos de combinações do duplo acusativo: da pessoa e da coisa,

do complemento objetivo e do lugar, do complemento objetivo e do predicado. No que concerne ao “complemento circunstancial”, Climent (1992, p. 38-40) observa que o caso mais frequente é a combinação de um “acusativo externo” com um “acusativo de direção” ou de “duração”. A coexistência de um acusativo externo e um interno é menos frequente. Na realidade, poucos são os exemplos dessa construção: “*tam te basia multa basiare*” (Catul. 7.9) “beijar-te com muitos beijos”.

Considerações finais

Em suma, como se vê em Besselaar (1960, p. 96), “a função primordial do acusativo à qual remontam todas as demais é a de exprimir o termo final da ação expressa pelo verbo”, e esta função pode ser percebida claramente quando o complemento expressa o fim de um movimento ou de uma ação através dos acusativos de movimento e extensão ou duração, por exemplo. Este sentido também é expresso pelo acusativo de relação, por derivar do acusativo de extensão, exprimindo até onde se estende uma característica (FARIA, 1958), ou identificando a parte de um todo afetada pelo verbo. Assim, confirma-se a ideia de acusativo (*accūsō*) como o causativo – como se chega a encontrar em alguns gramáticos como Prisciano (*G.L. 5.72.73 apud MARTÍNEZ, 2015, p. 21*), o identificador daquilo que está em evidência concernente à ação verbal, ideia manifestada tanto na função sintática de complemento direto quanto na de complemento circunstancial.

Referências

ALMENDRA, Maria Ana; FIGUEIREDO, José Nunes. **Compêndio de Gramática Latina**. Porto: Porto Editora, 2003.

BERGE, Damião; CASTRO, Ludovico; MÜLLER, Reinaldo. **Ars Latina**: curso prático da língua latina. Petrópolis: Vozes, 1963.

CLIMENT, Mariano Bassols de. **Sintaxis Latina**. 10. ed. Madri: CSIC, 1992.

BESSELAAR, Jose Van Den. **Propylaeum Latinum, v. 1**: Sintaxe Latina Superior. São Paulo: Herder, 1960.

ERNOUT, Alfred; THOMAS, François. **Syntaxe latine**. Paris: Klincksieck, 2002.

FARIA, Ernesto. **Gramática Superior da Língua Latina**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.

JONES, Peter V.; SIDWELL, Keith C. **Aprendendo latim**: textos, gramática, vocabulário, exercícios. Tradução de Isabella Tardin Cardoso e Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: Odysseus, 2012.

KILIAN, Carina; DALPIAN, Laurindo. Análise diacrônica da classe dos advérbios: do latim ao português. **Disc. Scientia**, Série: Artes, Letras e Comunicação, Santa Maria, v. 9, n. 1, p. 155-175, 2008.

LOURENÇO, Frederico. **Nova Gramática do Latim**. Lisboa: Quetzal, 2019.

MARTÍNEZ, María de Lourdes Santiago. **Manual de sintaxis latina de casos**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

RAVIZZA, João P. **Gramática latina**. 9. ed. Niterói: Escolas Profissionais Salesianas, s.d.

RUBIO, Lisardo. **Nueva Sintaxis Latina Simplificada**. Madri: Ediciones Clásicas, 1995.

Etimologia, analogia, anomalia, natureza, uso: o discurso metalinguístico antigo de Varrão

Cícero Barboza Nunes

Introdução

Varrão – Marcus Terentius Varro (neste estudo, vamos sempre nos referir a ele como Varrão, tradução de *Varro*) –, autor erudito que se situa entre os grandes nomes da gramática e da literatura latina, de acordo com o que é apresentado na introdução de Varrón (1990), é bastante teorizado pelos grandes oradores da literatura clássica, como o orador Cícero, que o qualifica como “*deligentissimus investigator antiquitatis*”, isto é, um grandioso investigador da antiguidade (VARRÓN, 1990). Sua importância reside nos estudos metalinguísticos – presentes na obra *De lingua latina* (2023) – sobretudo a partir da discussão de duas dicotomias problemáticas e especialmente profícuas nos estudos metalinguísticos posteriores (CORADINI, 1999). A primeira delas trata do papel da natureza e da convenção na origem das palavras, que é tematizada em seus livros V e VI pelo conceito de etimologia. O livro V trata da Etimologia das palavras que expressam lugar e que costumam ser encontradas em determinados lugares (*origines verborum locorum et earum rerum quae in locis esse solent*), enquanto o livro VI trata dos termos que indicam tempo e os eventos que têm lugar no tempo (*quibus vocabulis tempora sint notata et eae res quae in temporibus fiunt*). A segunda discussão trata do embate analogia e anomalia na regulação do discurso, que é mais famosa de suas problemáticas e que será tratada neste trabalho.

A discussão sobre a origem das palavras remonta aos estudos de poetas e prosadores, que, de forma empírica, desde Homero, já tangenciaram o tema da metalinguagem (NEVES, 2005, p. 19). Esse tema oscila em dois extremos (natureza e convenção) e, mesmo sendo tematizado com bastante veemência por Platão (1988), em seu diálogo “*Crátilo*”, rende a Varrão uma expressiva discussão em seus livros, de II a VII, sobre *etymologia*, que para ele é um recurso capaz de ajudar a recuperar o significado original das palavras. Nesta mesma obra, Varrão continua debatendo a origem das palavras enfatizando os conceitos de analogia e anomalia, que podemos chamar de princípio da regularidade e da irregularidade.

Assim, nosso propósito neste estudo foi analisar e refletir sobre as abordagens discursivas que permeiam a obra de Varrão no *De lingua latina*. A partir de uma pesquisa bibliográfica de natureza qualificativa, debruçamo-nos sobre algumas abordagens que julgamos pertinentes para o estudo, porém, é salutar lembrar que a obra de Varrão tem uma imensa relevância para o discurso metalinguístico antigo e, sobretudo, para os estudos da linguagem de modo geral.

A partir de um *corpus* formado por trechos das obras *De lingua latina* (VARRO, 2023) e *De lingua latina* (VARRÓN, 1990), que tangenciam explicar o princípio da analogia na regulação do discurso, assim como sobre a etimologia, vertentes possíveis de explicar a origem das palavras, tecemos nossas ideias e dividimos o estudo em introdução, cinco seções de discussões teóricas e algumas inquietações finais.

No primeiro tópico, intitulado Varrão: *deligentissimus investigator antiquitatis*, discutimos a importância de Varrão e sua obra para os estudos da linguagem. Em seguida, mostramos que essa controversa natureza e convenção é oriunda de Platão em seu diálogo o *Crátilo*. Na seção três, apresentamos algumas considerações acerca da etimologia e analogia como princípios que auxiliam na busca pelo significado das palavras. Na seção quatro, intitulada de Etimologia e Analogia: princípios que auxiliam na busca pelo significado e origem das palavras, mostramos que essa discussão está amarrada aos estudos varronianos e carece de atenção ainda na atualidade. E, para finalizar, mostramos o embate natureza das palavras e uso, abordagem que parte do mundo clássico e desemboca nos estudos linguísticos com ainda mais pertinência.

2 Varrão: *deligentissimus investigator antiquitatis*

É inquestionável a importância de Varrão na história do pensamento metalinguístico. Tanto os antigos quanto os linguistas atuais reconhecem seu papel de relevo. Sua importância, que é reiterada por grandes filósofos e gramáticos clássicos como Cícero e Quintiliano, é resultado da organização de seu trabalho em sua obra *De lingua latina* (VARRO, 2023; VARRÓN, 1990). Sobre o seu papel e reconhecimento, enquanto gramático e filósofo, Pereira (2006, p. 53) afirma que:

O grande nome dos estudos linguísticos na época clássica latina é Varrão de Reate (Marcus Terentius Varro, 116 – 27 a.C.), que teria sido discípulo de Crates de Malos. Admirado por Cícero e Quintiliano, Varrão foi autor dos mais fecundos, mas apenas parte de sua obra, que trata desde a agricultura e a pecuária até a gramática, passando pela biografia e pela história, bem como pela filosofia, chegou aos dias atuais.

Como vimos acima, sua importância abrange diversos campos do conhecimento, motivo pelo qual é considerado um polímata, embora só tenham chegado até nós duas obras: *De Re Rustica* – composta por três livros, é um guia em que Varrão procura compilar toda a informação agrícola que julga pertinente para um proprietário de terras (DELICADO, 2009); e *De Lingua Latina* (sobreviveram cinco livros, dos vinte e cinco originais), obra mais conhecida dentro dos estudos gramaticais.

Na *De lingua latina*, Varrão divide o seu trabalho por área que, de acordo com Mattos e Silva (1989, p. 19), divide-se em uma etimologia, uma morfologia e uma sintaxe, que não chegou até nós. Na etimologia, o autor estabelece a relação analógica entre as palavras e as coisas. Nesta parte, Varrão estabelece a distinção entre a morfologia inflexional e derivacional, formula as primeiras listas de declinações e conjugações e, pela primeira vez na história da ciência, utiliza modelos abstratos para articular soluções para problemas linguísticos (TAYLOR, 1994, p. 562).

Ao dividir parte de sua obra em uma etimologia e uma morfologia, Varrão constrói uma grande tessitura textual que se encarrega de mostrar a importância da etimologia para recuperar o significado original das palavras, bem como mostra que a analogia e o uso estão unidos, uma vez que a analogia nasce de um determinado uso, e que estes – analogia e uso – devem ser levados em conta para explicar a origem das palavras. Sobre isso, Varrón (1990, *Liv. IX, I*) afirma:

Mas que o fato da linguagem prescreve uns que seguem o uso, outros as regras, não mostram tanta diferença entre eles, pois o uso e a analogia estão mais unidos entre si do que aqueles crêem, //porque a analogia tem nascido de um determinado uso, e de um uso semelhante tem nascido também a anomalia. Portanto, dado que o uso tem seu ponto de partida tanto em palavras dessemelhantes como em palavras semelhantes, assim como nas formas que derivam de ambas, não devem desconsiderar nem a anomalia nem a analogia [...]⁹⁵.

De fato, percebemos que, devido à intrínseca ligação entre uso e analogia, Varrão mostra que ambos devem ser levados em consideração para explicar a origem de algumas palavras, as quais a etimologia não dá conta de explicar, levando em conta a própria palavra. Assim, de acordo com a citação acima, além da etimologia, devemos levar em conta a relação anomalia e uso, pois desse uso tem nascido a anomalia, como um recurso a mais que pode explicar a origem das palavras.

Não queremos atribuir a Varrão o pioneirismo desta discussão, pois sabemos que esta discussão acerca da origem das palavras é muito antiga e reforça a querela milenar grega entre *Phisis* e *Thesis*, representadas por Platão em seu diálogo *Crátilo* (1988), quando mostra essa discussão através do debate entre Hermógenes, Crátilo e Sócrates. No diálogo, este aparece como uma espécie de mediador da discussão, Crátilo, como partidário da *physis*, e Hermógenes, como defensor da *thesis*.

Portanto, não podemos desconsiderar o modelo primordial desta discussão, isto é, o modelo grego, mas é preciso tomarmos essa discussão como base para realizarmos qualquer análise sobre a origem das palavras.

2.1 O embate entre Natureza e Convenção

Através de análise da obra varroniana, percebemos que a querela milenar *physis x thesis*, que começou com Platão, aparece também em Varrão. Como não diferente dos demais estudos que mostram esse embate, as opiniões divergem entre dois grupos: há os que admitem uma relação

⁹⁵ “Sed ii qui in loquendo partim sequi iubent nos consuetudinem partim rationem, non tam discrepant, quod consuetudo et analogia coniunctiores sunt inter se quam iei credunt, quod est nata ex quadam consuetudine analogia et ex hac consuetudine item anomalia. Quare quod consuetudo ex dissimilibus et similibus verbis eorumque declinationibus constat, neque anomalia neque analogia est repudianda, nisi si non est homo ex anima, quod ex corpore et anima”. (VARRO, *Lib. IX, I*).

entre o signo e o objeto que ele designa (*physis*) e os que defendem a origem convencional da linguagem (*thesis*). No diálogo *Crátilo* (PLATÃO, 1988), essa discussão é mostrada através do debate entre Hermógenes, Crátilo e Sócrates. Este atua como uma espécie de mediador da discussão, tendo Crátilo como partidário da *physis* e Hermógenes, como mostra o trecho abaixo, defende a convenção (*thesis*):

Hermógenes: Sócrates, o nosso Crátilo sustenta que cada coisa tem por natureza um nome apropriado e que não se trata da denominação que alguns homens convencionaram dar-lhes, como designá-las por determinadas vozes de sua língua, mas que, por natureza têm sentido certo, sempre o mesmo tanto entre helenos como entre os bárbaros [...] (PLATÃO, Hermógenes, 384a).

É perceptível que o embate discursivo entre ambos consistirá em esclarecer a tese dos nomes das coisas, das palavras. *Crátilo*, ao sustentar que cada coisa tem por natureza um nome apropriado, apoia-se no princípio da *physis*, ao passo que Hermógenes defende a origem dos nomes pelos pressupostos da *thesis*, ou seja, dos princípios convencionalistas. Ao ser convidado a entrar na discussão, Sócrates toma como posição inicial pesquisar o assunto para assim discuti-lo. E assim, a partir desse posicionamento, os três personagens imbricam-se diante de uma mesma questão e expressam seus pontos de vista a respeito da relação existente entre o nome, a ideia e a coisa.

Neste diálogo, Sócrates usa de forma indireta explicações etimológicas para fundamentar suas elucubrações acerca da origem dos nomes. Ou seja, em meio ao diálogo, Sócrates e Hermógenes discutem a significação de algumas palavras como *blabéron* (prejudicial). Assim, Sócrates parece recorrer à origem das palavras na busca de seus sentidos:

Sócrates – Que vem a ser zêmiôndes? Observa, Hermógenes, como tenho razão de dizer que com o acréscimo ou a supressão de letras altera-se a tal ponto o sentido das palavras, que, muitas vezes, com ligeira modificação elas passam a significar justamente o contrário do que indicavam antes. É o que se verifica com a palavra *déon*, que me ocorreu neste momento, por lembrar-me do que ia dizer-te, que a linguagem moderna com seus requintes de beleza, de tal modo torceu o sentido de *déon* e zêmiôndes, que ambos os vocábulos vieram a perder o significado primitivo que com bastante clareza ressalta na linguagem antiga. (PLATÃO, Sócrates, 418b).

Com isso, percebemos que a estrutura de significados é investigada pela análise da origem das palavras em que são evidenciadas pela estrutura e significação. São usadas palavras como prazer (*Hêdonê*), que indica a ação que tende para o lucro, e tinha como forma primitiva (*hê ónesis*), mas que sofreu modificação com a inserção de um *d*, ficando *hêdône* (PLATÃO, 1988, 419c).

Com isso, o diálogo segue uma longa discussão, enfocando se o conteúdo e a forma da linguagem têm uma relação natural, como afirma Crátilo, ou convencional, como afirma Hermógenes. Percebe-se que Sócrates oscila entre uma teoria e outra, mas que o seu papel é fazer a integração entre os dois pontos de vista, ou seja, Sócrates exerce uma posição intermediária no diálogo e chega ao final sem definir uma posição clara em favor das teses defendidas por Hermógenes e por Crátilo.

A discussão inaugurada por Platão possui importantes reflexos na antiguidade latina. Como resultado, podemos notar sua presença na obra varroniana. É evidente, como o será em outros textos da antiguidade, que as reflexões sobre a linguagem se fazem presentes como algo sistemático, ora analisadas sob o viés da filosofia, como é o caso do diálogo Crátilo, que se dedica a refletir sobre tais temas, com vistas a compreender a realidade, ora como análise do uso da linguagem, como é o caso de Varrão, que tematiza em sua obra a questão da origem das palavras questionando relação entre o significante e o significado e buscando essas explicações a partir do estudo sobre a etimologia, como podemos observar no trecho abaixo:

[...] onde se encontra a motivação e a origem das palavras, a qual os gregos chamam de etimologia, no segundo, temos o que eles chamam de semântica. Vou falar juntamente aqui de um e outro, embora com menos detalhes para o segundo (VARRON, L. V, II *apud* BARATIN, 1989, p. 154, tradução nossa)⁹⁶.

Neste trecho, percebemos que Varrão expõe a ciência que os gregos vão chamar de etimologia. De fato, notamos que, pela etimologia, Varrão e os filósofos da antiguidade esperavam encontrar explicações sobre a origem das palavras. E que para alguns, a linguagem era natural e para outros, convencional.

3 O conceito de *etymologia* e as explicações sobre a origem da linguagem

Segundo Weedwood (2002, p. 37), por *etymologia* Varrão entende um tipo de explicação semântica, em vez do tipo de explicação primordialmente fonológica da etimologia histórica a que estamos habituados. Assim, são decorrentes deste conceito explicações formais da produção de sentido que certas palavras mostram. Para Varrão, segundo Baratin (1989, p. 154), “toda palavra tem dois traços em comum: sua origem e seu significado/valor” (tradução nossa)⁹⁷. Sobre esta produção de sentido, Varrão explica em três etapas, como mostra Desbordes (1995, p. 47):

96 “[...] Dans le premier cas, où l'on recherche la motivation et l'origine des mots, on a ce que les grecs appellent *étymologie*; dans le second, on a ce qu'ils appellent *sémantique*. Je traiterai conjointement ici de l'une et de l'autre, avec toutefois moins de détails pour la seconde” (VARRON, L. V: II *apud* BARATIN, 1989, p. 154).

97 “Tout mot a deux traits caractéristiques: 1 - Son origine. 2 - Sa valeur” (VARRON, L. V: II *apud* BARATIN, 1989, p. 154).

[...] a relação das palavras, consideradas individualmente, com as coisas que significam; a relação “vertical” das palavras que se geram umas das outras para obter em uma diversidade de formas correspondentes dos diferentes aspectos das coisas ou dos diferentes pontos de vista dos locutores, enfim, a relação horizontal das palavras entre si; e a produção de um sentido completo na ligação racional das palavras.

A importância da etimologia se encontra em Varrão como meio principal para recuperar os significados das palavras, assim como para explicar o emprego vocabular em contexto de uso. Tal discussão é de grande relevância, não apenas no âmbito do discurso metalinguístico antigo, mas principalmente no compósito discursivo de gramáticos e linguistas contemporâneos.

De acordo com Neves (2005, p. 91), o conceito de etimologia está ligado ao campo da dialética:

[...] crença na origem dos nomes desvinculada de subjetividade arbitrária e de qualquer arte faz considerar que os nomes são verdades (*étymon*). A verificação dos modos de nomenclatura constitui exatamente a verificação dos modos de formação das representações mentais. A etimologia é, pois, uma tarefa do âmbito da dialética. Ela verifica a concordância entre a palavra e o objeto denominado e, ao mesmo tempo, revela as verdades que esses nomes, como “étimos”, encerram. A palavra é um testemunho, e a etimologia revela a sabedoria.

É evidente que dada a importância da etimologia na verificação da concordância entre a palavra e seu significante é possível atribuir a esta uma explicação para esclarecer a origem das palavras. Sobre esta questão, Cecato (2005, VIII) afirma que, com a ideia de etimologia, os filósofos esperavam encontrar a chave para o acesso às origens da linguagem.

De acordo com Varrão, a linguagem surgiu de um conjunto de termos finitos que se fizeram aceitos para representar as coisas e os objetos e que, a partir destas palavras, foram originadas novas palavras. Essas transformações foram ocorrendo de forma lenta no decorrer do tempo. Como exemplo de mudança de significado, citamos *hostis*, primitivamente “estrangeiro”, mas na época de Varrão e no latim clássico, “inimigo”.

É notável também que, para Varrão, essa mudança se dá pelo uso, ou seja, com tempo os falantes mudariam letras e formariam novas palavras. É percebido também que Varrão mostra, através de palavras como *hostis*, que essa mudança se dá também na significação. São mostrados, em Robins (1979, p. 38), exemplos dos estudos etimológicos desenvolvidos por Varrão em sua obra, exemplos como: *Anas*, “pato”; *nare*, “nadar”; *vitis*, “videira”; *vis*, “força”; *cura*, “cuidado”; *cor uerere*, “arder o coração”.

No que concerne às noções sobre forma e origem das palavras, Varrão utiliza também princípios da fonética. Para justificar suas etimologias, ele explica os fenômenos de adição,

comutação ou mudança de letras. É assim que percebemos explicações que hoje podemos atribuir à fonética. Em detrimento desta busca pela origem das palavras, Varrão retoma este questionamento com explicações alicerçadas pela discussão entre o embate *analogia x anomalia*.

São os analogistas que acreditam que declinações e conjugações correspondem a modelos convencionais (tésis); atentos aos disparates da linguagem, os filósofos estóicos, que são anomalistas, afirmam a leviandade das regras gerais e declaram que variedades e irregularidades reinam sobre a linguagem assim como sobre a natureza (*physis*) (CECATO, 2005, XIII). De fato, essa temática – sobre a origem das palavras – detém uma vasta discussão na obra *De lingua latina*, que, mesmo em fragmentos, é possível observar o posicionamento de Varrão e a importância da etimologia na contribuição deste estudo.

Varrão finaliza seu raciocínio afirmando que o significado original das palavras, imposto em concordância com a natureza, foi obscurecido em diversos casos pela passagem do tempo, e que a etimologia pode frequentemente ajudar a recuperar o significado verdadeiro e original (WEEDWOOD, 2002, p. 37).

4 Etimologia e analogia: princípios que auxiliam na busca pelo significado e origem das palavras

Em sua obra *De lingua latina*, Varrão usa a etimologia e os estudos de morfologia para explicar a origem, a significação e a disposição das palavras no enunciado. Para além da disposição das palavras no enunciado, estende seu olhar para as funções que elas exercem. Isso se evidencia, uma vez que Varrão demonstra uma preocupação com as regras que deviriam ser seguidas em relação a essa disposição das palavras, ao apresentar o embate em sua época entre analogistas e anomalistas, no que se refere à existência ou não da analogia no âmbito da linguagem, mais precisamente no que concerne aos processos de formação das palavras em latim.

De fato, a etimologia e analogia são dois princípios importantes para o desdobramento dos estudos acerca da origem e formação das palavras. No que concerne à etimologia, é evidente que dada sua importância na verificação da concordância entre a palavra e seu significante é possível atribuir a esta uma explicação salutar para esclarecer a origem das palavras. Sobre esta questão, Cecato (2005, VIII) afirma que, com a ideia de etimologia, os filósofos esperavam encontrar a chave para o acesso às origens da linguagem.

De acordo com Varrão, a linguagem surgiu de um conjunto de termos finitos que se fizeram aceitos para representar as coisas e os objetos e que, a partir destas palavras, foram originadas novas palavras. Essas transformações foram ocorrendo de forma lenta no decorrer do tempo,

como exemplo de mudança de significado. Como já vimos, *hostis*, que era “estrangeiro”, era, na época de Varrão e no latim clássico, “inimigo”. Essa mudança, segundo Varrão, se dá pelo uso, ou seja, com tempo os falantes mudariam letras e formariam novas palavras. Como podemos perceber, Varrão mostra, através de *hostis*, que a mudança se dá também na significação.

No que se refere à analogia, Varrão, em seu livro VIII, coloca em oposição a teoria anomalista para explicar a analogia:

Com algumas vezes ocorrem esses dois (tipos de derivação), porque tanto na derivação voluntária se observa a natureza quanto na derivação natural se observa o livre-arbítrio, mais adiante se mostrará de que espécie elas sejam. Porque em ambas as derivações são geradas algumas /formas/ semelhantes e outras diferentes, sobre esse tema os gregos e latinos produziram muitos livros, já que uns, em parte, consideravam ser preciso adotar na fala essas palavras que tivessem sido geradas por semelhança a partir de semelhantes a que denominaram de analogia; outros porque consideravam que isso devia ser negligenciado e, de preferência, devia ser adotada a dessemelhança que existe na fala habitual a que chamam de anomalia. No meu entender, ambas deveriam ser adotadas porque na derivação voluntária ocorre a anomalia e na natural, com mais frequência, a analogia. (VARRÓN, 1990, *Liv. VIII*, IX, tradução nossa).

De acordo com a citação acima, percebemos as visões dos analogistas e dos anomalistas. Os analogistas (eruditos alexandrinos) viam a língua como uma convenção. Para eles, as conjugações e as declinações corresponderiam a modelos-base convencionais. Enquanto os anomalistas (estóicos) entendiam a língua como natural, que, segundo eles, as regras gramaticais seriam insignificantes e as variedades e irregularidades reinariam sobre a linguagem, como a natureza (COLLART, 1954, p. 16).

Considerando que a analogia nasce de um determinado uso, como citado neste trabalho, é importante salientar que a analogia não é condição necessária no discurso, como cita Varrão em seu livro IX:

[...] E ambos (os diferentes discursos) podem ser produzidos sem a analogia – ela não é necessária. Pois nem se a analogia ensinar que seja correto dizer *Herculi clauam* ou *Herculis clauam* (o cajado de Hércules), como ambos são permitidos no uso não se deve desprezá-los, pois são igualmente breves e claros. (VARRÓN, 1990, *Liv. IX*, XXVI, tradução nossa).

Assim, percebemos que a analogia não é condição necessária para a compreensão do enunciado e que sua influência maior está voltada para o estudo etimológico da palavra. Evidentemente, fica implícito que Varrão considera que o discurso é autônomo e o que realmente importa é a compreensão da mensagem.

5 Natureza e uso

A discussão sobre a natureza da linguagem, desembocada do berço da filosofia helênica, como mostramos neste estudo, ocupa, ainda, na atualidade, uma vasta discussão na área de estudos da linguagem. No que tange às discussões sobre o uso, também há inúmeras correntes teóricas que vislumbram tal estudo, sendo de Varrão o engendramento fundamental do debate, como podemos ver pelo trecho abaixo:

[...] Em primeiro lugar abordaremos as relações da natureza e do uso, pois estes dois termos – natureza e uso – direcionam para dois objetivos distintos, e uma coisa é falar de analogia das palavras e outra dizer que é preciso seguir a analogia. Segundo tipo de relação: é relativo ao número e aos limites, é dizer, se deve dizer que a analogia afeta a todas as palavras ou só a maior parte delas. E terceiro, as relações de pessoas: que devem observar a analogia, que são maiores. (VARRÓN, 1990, *Liv. IX*, I, tradução nossa).⁹⁸

No âmbito do que é mostrado acima, Varrão discute as regularidades estritas da formação das palavras e observa que a analogia exerce um papel relevante, mas não é condição base na regulação do discurso. Notamos também a natureza pragmática com que Varrão encara a linguagem. Como vimos, há uma separação clara ao tratar da natureza e do uso. Quando Varrão afirma que uma coisa é falar da analogia e outra coisa é dizer que devemos seguir, nota-se, mais uma vez, que não devemos encarar as explicações dos analogistas como única condição para explicar a origem das palavras, pois a analogia pode não afetar todas as palavras, ou seja, Varrão não descarta a analogia, nem outros tipos de explicações.

No que se refere às palavras novas, cunhadas de acordo com a analogia, Varro afirma que “*verbum quod novum et ratione introductum quo minus recipiamus, vitare non debemus*”, isto é, “não devemos evitar em absoluto a aceitação de qualquer palavra nova, cunhada de acordo com a analogia” (VARRO, *Lib. IX*, XIII, tradução nossa).

Considerações finais

De acordo com o que foi apresentado neste trabalho, podemos considerar que Varrão leva em consideração que o valor original das palavras, imposto em consonância com as leis da natureza, foram toldados com o passar do tempo e que a etimologia pode, frequentemente, ser um subsídio para encontrar o significado verdadeiro, mas que, além da etimologia, não podemos descartar outras possibilidades. Podemos, sobre isso, observar o que Varrão diz no seu livro IX:

⁹⁸ “[...] primum de copulis naturae et usuis: haec enim duo sunt quo deriguntur diversa, quod aliud est dicere esse verborum analogias, aliud dicere uti oportere analogiis; secundum de copulis multitudinis ac finis, utrum omnium verborum dicatur esse analogiarum usus an maioris partis; tertium de copulis personarum, qui eis debeant uti, quae sunt plures”. (VARRO, *Lib. IX*, I).

E, estando todos os seres humanos divididos em oito partes, não são estas semelhantes entre si em virtude de sua disposição? Não são cinco as partes com que sentimos, a sexta, com que pensamos; a sétima, que procriamos, a oitava, com que articulamos as palavras? Pois bem, dado que com a voz que nos expressamos resulta no discurso falado, é preciso que este, por natureza, se atenha também à regularidade analógica. E assim, sucessivamente. (VARRÓN, 1990, *Liv. IX, XXIII*, tradução nossa)⁹⁹

Com isso, mostramos que Varrão vê, na etimologia, um mecanismo de recuperar o significado e a origem das palavras e que a analogia desempenha um relevante papel e não deve ser descartada no estudo da morfologia, mas que não é necessária ao uso e, não sendo necessária, não quer dizer que podemos negar a sua existência.

Ao final deste estudo, deixamos em aberto o próprio discurso do gramático latino que ensejou essa discussão, cabendo ao leitor, refletir sobre a seguinte provocação exposta no livro IX: “Portanto, aqueles que negam a existência de um princípio analógico ignoram não só a natureza da linguagem, mas inclusive o mundo. Por outro lado, aqueles que defendem a incapacidade de seguir seus preceitos se opõe, não contra a analogia, mas contra a natureza”. (VARRÓN, 1990, *Liv. IX, XXVI*, tradução nossa)¹⁰⁰.

Referências

- BARATIN, Marc. **La Naissance de la Syntaxe à Rome**. Paris: Fondation Émile Benveniste, 1989.
- CECATO, Cleuza. **Comentários gramaticais de Aulo Gélío**: uma proposta de tradução. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- COLLART, Jean. **Varron – Grammaire Latin**. Paris: Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 1954.
- CORADINI, Heitor. **Metalinguagem na obra De Lingua Latina de Marcos Terêncio Varrão**. 1999. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- DESBORDES, Françoise. **Concepções sobre a escrita na Roma antiga**. Campinas: Ática, 1995. p. 45-47.

99 “Quid ergo cum omnes animae hominum sint divisae in octonas partes, hae inter se non proportione similes? Quinque quibus sentimus, sexta qua cogitamus, septima qua progeneramus, octava qua voces mittimus? Igitur quoniam qua loquimur voce oratio est natura habere analogias: itaque habet” (VARRO, *Lib. IX, XXIII*).

100 “Quare qui negant esse rationem analogiae, non vident naturam non solum orationis, sed etiam mundi; qui autem vident et sequi negant oportere, pugnant contra naturam, non contra analogian [...]” (VARRO, *Lib. IX, XXVI*).

DELICADO, Alda. Renovação na tradição: pragmatismo no *De rustica* de Varrão. **Sapiens: História, Património e Arqueologia** [Em linha], n. 2, p. 8-25, dez. 2009.

NEVES, Maria Helena de Moura. **A vertente grega da gramática tradicional**: uma visão do pensamento grego sobre a linguagem. São Paulo: UNESP, 2005.

PLATÃO. **Diálogo – Crátilo** (ou da Justeza dos Nomes). Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 1988.

PEREIRA, Marcos Aurélio. **Institutio oratória de Quintiliano e o papel do mestre de gramática**. São Paulo: FFLCWUSP, 2006.

ROBINS, R. H. **Pequena História da Linguística**: linguística e filologia. Tradução Professor Luiz Martins de Barros. Rio de Janeiro: Ao livro técnico s/a – Indústria e Comércio, 1979.

TAYLOR, John R. **Linguistic categorization**: prototypes in linguistic theory. New York: Oxford University Press, 1994.

VARRO, Marcus Terentius. **De lingua latina**. 2023. Disponível em: <http://thelatinlibrary.com/varro.html>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

VARRÓN, Marco Terencio. **De lingua latina**. Edição bilíngue. Introdução, tradução e notas de Manuel António Marcos Casquero. Espanha: Anthropos, 1990.

WEEDWOOD, Barbara. **História concisa da linguística**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

Sobre os organizadores

Adílio Junior de Souza

Doutor e mestre em Linguística (Proling/UFPB), especialista em Língua Latina e Filologia Românica (FUNIP) e graduado em Letras (URCA), com pós-doutorado em Linguística no PPGL-UFPE. É professor substituto de Língua Portuguesa no curso de Letras da URCA. Participa dos seguintes grupos de pesquisa: Grupo de Pesquisa Teorias Linguísticas de Base – TLB; Núcleo de Pesquisa em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola; Núcleo de Pesquisas em Ensino de Línguas e Formação Docente; Grupo de Estudos de Língua Latina de Manaus; Epigraphia Graeca et Latina. É membro da Associação Brasileira de Professores de Latim. Desenvolve pesquisas em Linguística, Filologia e Língua Latina.

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

E-mail: adilio.souza@urca.br

Cícero Emerson do Nascimento Cardoso

É Doutor em *Letras – Tradição e Modernidade*, com concentração em *Literatura, Teoria e Crítica*, e Mestre em *Letras – Literatura e Cultura*, com concentração em *Literatura Comparada* (PPGL/UFPB). É Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa e Graduado em Letras (URCA). Atua como Professor da Rede Pública de Ensino do Estado do Ceará e como Assistente do Grupo de Estudos de Teorias da narrativa (DLCV/UFPB). Escritor com produções literárias em gêneros textuais diversos, tem textos publicados em antologias e em revistas nacionais e internacionais. Além disso, tem vários livros publicados, dentre eles os mais recentes: *O baile das assimetrias* (contos) e *Jornadas* (poesia).

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

E-mail: emersoncardoso.cardoso@hotmail.com

Sobre os autores e as autoras

Amada Lisbôa Marinho da Silva

Graduada em Letras-Latim pela UFRJ e Mestre em Letras Clássicas pela UFRJ, mais especificamente no Discurso Latino Clássico e Humanístico. Atuou como monitora de Morfologia do Departamento de Vernáculas em 2017. Atuou como monitora de Latim do Departamento de Clássicas em 2019. Desenvolve pesquisas sobre Mitologia e o papel do Feminino na obra ovidiana.

Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-1688-2612>

E-mail: amandalisufrj@gmail.com

Ana Paula de Sousa Abecassis

Mestranda em Letras e Artes pelo PPGLA da Universidade do Estado do Amazonas; licenciada em Letras pelo Centro de Estudos Superiores de Parintins da Universidade do Estado do Amazonas (2023), autora de um estudo introdutório e tradução do Livro I de Rutilio Lupo, *De Figuris Sententiarum et Elocutionis*. É membro dos grupos de pesquisa Latinitates, NIGRAM e GELLAMA.

Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-4298-0387>

E-mail: abecassis01@gmail.com

Ana Thereza Basílio Vieira

Professora Titular de Latim da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFJR. Possui Bacharelado e Licenciatura em Letras Português-Latim pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985), bacharelado em Letras Português-Italiano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995), Mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992) e Doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999). Presidente da Associação Brasileira de Professores de Latim, de 01/2019 a 03/2022. Membro da SBEC; atuou como Editora-chefe da *Codex – Revista de Estudos Clássicos*. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Clássicas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura latina, crítica, poesia, literatura italiana, tradução e história.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8169-5152>

E-mail: atherezavieira@gmail.com

Cícero Barboza Nunes

Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. Mestrado em Linguística e Ensino pela Universidade Federal da Paraíba. Possui graduação em Licenciatura em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal Rural de Pernambuco. Licenciatura em Pedagogia pela Faculdade de Formação de Professores de Serra Talhada. Atua como Professor de Língua Portuguesa, Análise de Texto, Língua e Literatura Latina, Metodologia da Pesquisa e Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa, Estágio Supervisionado e Prática de Ensino. Professor efetivo do Instituto Federal do Sertão Pernambucano. Atua principalmente nos seguintes temas: discurso, heterodiscursividade, poética, ensino de língua portuguesa, estudos discursivos do texto poético.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9633-4272>

E-mail: cicero.nunes@ifsertao-pe.edu.br

David Pessoa de Lira

Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) na área Língua e Literatura Latinas. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPE. Pós-Doutorado pelo PPGL/UFPE (Letras). Bacharel, Mestre e Doutor em Teologia pela Escola Superior de Teologia. Especialista em Filosofia, Pós-Graduação *Lato Sensu*, pela Universidade Estácio de Sá. Líder do Núcleo de Pesquisa *Epigraphia Graeca et Latina* – de pesquisa interdisciplinar. Full Member of the European Society for the Study of Western Esotericism (ESSWE). Associado Efetivo da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Membro associado do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Membro da ABPL (Associação Brasileira dos Professores de Latim). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas e Literaturas Clássicas: Grego e Latim. Especialidade na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia Antiga.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6726-7688>

E-mail: david.plira@ufpe.br

Francisco de Assis Costa de Lima

Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, área Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Amazonas (2017). Possui Especialização em Língua e Literatura Latina pela Universidade Federal do Amazonas (2006). Possui graduação em Direito pela Faculdade Martha Falcão (2011) e graduação em Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (1994). É membro da Diretoria da Associação Brasileira de Professores de Latim – Primeiro Tesoureiro – Biênio 2022-2023. Foi professor substituto do Departamento de Letras da Universidade Federal do Amazonas, onde ministrou as disciplinas Língua Latina e Literatura Latina. Atualmente, é Professor Assistente no Curso de Letras da Escola Normal Superior, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Membro dos Grupos de Pesquisa Latinitates (UEA) e NIGRAM (UEA). Membro do Grupo de Pesquisa GELLAMA (UFAM).

Lattes: <https://orcid.org/0000-0002-8460-3532>

E-mail: faclima@uea.edu.br

Gelbart Souza Silva

Graduado em Letras (Português-Italiano) pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de São José do Rio Preto (UNESP/IBILCE) e Mestre em Letras pela mesma Universidade. É doutorando em Letras pela mesma universidade, analisando os romances antigos *Ephemeris belli Troiani* e *De Excidio Troiae Historia* no que tange à presença e à função dos elementos divinos nessas narrativas. Atualmente, é professor substituto de Língua Italiana (I e II) na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de São José do Rio Preto (UNESP/IBILCE). Para além do estudo do romance antigo e da tradução do latim, pesquisa sobre as relações intertextuais dos mitos clássicos em obras modernas, principalmente as que abordam a Guerra de Troia.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2782-9890>

E-mail: gelbart.silva@gmail.com

Isadora Lima Ramalho

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

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

E-mail: isadoraramalho96@gmail.com

Lidiane Barreto Costa Neves

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria e Análise Linguística (UFAM) e bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), com pesquisa voltada para os estudos clássicos, tendo como foco a análise e observação de discursos amorosos cristalizados de *A arte de amar*, de Ovídio, em *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. Especialista em Antropologia Social (Faculdade Play) e Graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa (UFAM). É membro do Grupo de Estudos de Língua Latina de Manaus – GELLAMA.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3987-0367>

E-mail: nevesslidiane@gmail.com

Marcelo Henrique Barbosa de Oliveira

Doutorando em Letras Clássicas pelo Department of Classics da Trinity College Dublin (IRL). É mestre em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas e atuou como professor substituto de Língua e Literatura Latina na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) entre 2019 e 2021. Entre 2020 e 2022, lecionou Gramática, Literatura e Redação em escolas públicas administradas pela Secretaria de Estado de Educação e Desporto do Amazonas.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4156-1560>

E-mail: deolivma@tcd.ie

Robson Rodrigues Claudino

Graduado em Licenciatura em Letras – Português pela UFPE. Dedicou-se ao estudo do latim ainda na graduação, propondo-se a estudar Cláudio Claudiano em seu TCC. Em 2017, recebeu uma bolsa de seu orientador para frequentar o curso de verão de latim da Schola Classica, no RS. Entre agosto de 2018 e julho de 2020, atuou como professor substituto de latim no Departamento de Letras da UFPE. Atualmente, é mestrando em Letras (Estudos Clássicos e Medievais) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, e se dedica à tradução e estudo dos epigramas latinos de Cláudio Claudiano. Além do *corpus* da pesquisa, estuda as tendências estéticas da poesia latina tardia e a construção de imagens na poesia de Claudiano.

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

E-mail: robbiehashi@gmail.com

Soraya Paiva Chain

Professora Adjunta do Curso de Letras Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da UFAM. Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Especialista em Língua e Literatura Latina pela UFAM. Líder do Grupo de Pesquisa GELLAMA (Grupo de Estudos de Língua Latina de Manaus (CNPQ).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4164-9845>

E-mail: sorayachain4@gmail.com

Victor de Lima Serudo

Licenciado em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras (FLET), da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atualmente, é aluno regular do mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), na condição de bolsista de Pós-Graduação pela Fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Membro do Grupo de Pesquisa GELLAMA (UFAM).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2195-3372>

E-mail: victorssserrudo@gmail.com

Weberson Fernandes Grizoste

Doutor em Poética e Hermenêutica (2014), mestre em Poética e Hermêutica (2009) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2014), graduado em Língua Portuguesa e Inglesa pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2006); líder do grupo de pesquisa Latinitates – Estudos Clássicos e Humanísticos. Professor Adjunto de Latim e Estudos Clássicos do Centro de Estudos Superiores de Parintins da Universidade do Estado do Amazonas.

Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3509-6885_

E-mail: wgrizoste@uea.edu.br

 Letraria[®]