



REVISTA ELETRÔNICA  
ANTIGUIDADE  
CLÁSSICA

ISSN 1983-7615



*Edição Comemorativa*

**EXPEDIENTE**

**Direção e Edição**

Katia Teonia

Leandro Hecko

**Conselho Editorial**

Alexandre dos Santos Rosa

Álvaro Alfredo Bragança Júnior

Ana Lúcia Silveira Cerqueira

Breno Battistin Sebastiani

Fábio Frohwein

Lívia Lindóia Paes Barreto

Márcio dos Santos Gomes

Renata Cerqueira Barbosa

**Revisão Técnica**

Leandro Hecko

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, POR KATIA TEONIA E LEANDRO HECKO pp. 4-5

A LORICA DE SÃO GILDAS NA TRADIÇÃO MONÁSTICA IRLANDESA DE LAIDCENN MAC BUIH BANNAIG: TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS DE ESTRUTURA POÉTICA, POR ANTONIO MARCOS GONÇALVES PIMENTEL pp. 6-32

A MORTE E AS INTERPRETAÇÕES ARQUEOLÓGICAS: CONTEXTOS FUNERÁRIOS NA GRÉCIA DA IDADE DO FERRO, POR CAMILA DIOGO DE SOUZA pp. 33-46

ABORDAGENS METODOLÓGICAS PARA O ESTUDO DE VASOS GREGOS: A ATRIBUIÇÃO E A ANÁLISE ICONOGRÁFICA, POR CAROLINA KESSER BARCELLOS DIAS pp. 47-65

ROMA: PODER, POLÍTICA E RELIGIÃO. O RENASCER DO IMPÉRIO NO SÉCULO IV, POR CLÁUDIO UMPIERRE CARLAN pp. 66-79

O ENSINO DE LATIM NO 3º GRAU: A MANUTENÇÃO DA TRADIÇÃO OU A ALIENAÇÃO DO EDUCANDO, POR FRANCISCO DINIZ TEIXEIRA pp. 80-93

A IMAGEM NA LITERATURA LATINA – MARCIAL, III.35 e IX.74, POR LENI RIBEIRO LEITE pp. 94-102

PHÓBOS, O ‘MEDO QUE ANIQUILA’ E DÉOS, O ‘MEDO QUE CONSCIENTIZA’ O HERÓI HOMÉRICO, POR LUCIENE DE LIMA OLIVEIRA pp. 103-115

TITO LÍVIO E A CONSTRUÇÃO DO ESTRANGEIRO EM SUA AB URB CONDITA LIBRI, POR MARCO ANTONIO CORREA COLLARES pp. 116-127

SOBRE A RECEPÇÃO DA *ENEIDA*, POR MÔNICA COSTA VITORINO pp. 128-137

CIVITAS IN CIVIBUS EST, NON IN PARIETIBUS (DE URBIS EXCIDIO 6,6). HISTÓRIA E TEMPO ETERNO NA ‘ARQUITETURA CÍVICA DE ROMA’. DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS EM “DE CIVITATE DEI” (SANTO AGOSTINHO), POR PEDRO PAULO ALVES DOS SANTOS pp. 138-154

## APRESENTAÇÃO

Em seu quarto número, comemorando dois anos *on line*, a Revista Eletrônica Antiguidade Clássica (REAC) dá prosseguimento ao seu objetivo de divulgar trabalhos de estudantes e estudiosos nas mais variadas áreas dos estudos clássicos. E, para nosso contentamento, com um número cada vez maior de publicações, de grande qualidade acadêmica.

Agradecemos nossos colaboradores, que encaminham seus artigos e constroem, edição a edição, a REAC.

### EDIÇÃO COMEMORATIVA

Nesta edição comemorativa de dois anos, contamos com um número de 10, com temáticas muito variadas e diversas áreas de estudos clássicos. Apresentamos o trabalho do Professor Mestre **Antonio Marcos Gonçalves Pimentel** que nos trás um artigo bem delineado sobre o latim medieval com a tradução e análise da *Lorica* de São Gildas. A Professora Mestra **Camila Diogo de Souza** nos expõe um estudo com base na arqueologia das práticas mortuárias dos elementos que cercam as atividades funerárias na Idade do Ferro da Grécia Antiga. As abordagens metodológicas para o estudo iconográfico da ceramologia são trazidas à luz pela Professora Mestra **Carolina Kesser Barcellos Dias**. O Professor Doutor **Cláudio Umpierre Carlan**, da Universidade Federal de Alfenas oferece ao leitor, a partir da análise iconográfica da numismática do acervo do Museu Histórico Nacional/RJ, uma análise do Império Romano no século IV. O Professor Mestre **Francisco Diniz Teixeira** apresenta um texto baseado na conferência proferida na Semana de Letras da Universidade do Grande ABC (UNIABC) em 2006. Em seu trabalho, o Professor propõe algumas reflexões sobre o ensino tradicional do latim consoante a análise de alguns manuais de língua latina do Brasil. A Professora Doutora **Leni Ribeiro Leite**, da Universidade Federal do Espírito Santo, apresenta ao leitor um estudo sobre a perspectiva imagética na literatura latina com base na observação de alguns epigramas de Marcial. O medo é a temática do estudo apresentado pela Professora Mestra **Luciene de Lima Oliveira**, que analisa como os heróis homéricos vivenciam a experiência do *phóbos* e do *déos*. A formação da imagem do estrangeiro é o escopo do estudo do Professor Mestre **Marco Antonio Correa Collares** que oferece ao leitor uma análise fundamenta na *Ab urbe condita libri* de Tito Lívio. A Professora Doutora **Mônica Costa Vitorino** nos apresenta um estudo sobre a recepção da *Eneida*, obra prima de

Virgílio, muito revisitada pelos autores ao longo do tempo. Santo Agostinho é o autor selecionado pelo Professor Doutor **Pedro Paulo Alves dos Santos**, que apresenta uma análise dos discursos historiográficos em *De ciuitate dei*.

Por fim, esperamos que nesta quarta edição da Revista Eletrônica Antiguidade Clássica, o leitor possa encontrar importantes reflexões, atingindo, mormente, o nosso principal objetivo de propagar os estudos clássicos.

**Katia Teonia e Leandro Hecko**

**Diretores da REAC**

**A *Lorica* de São Gildas na Tradição Monástica Irlandesa**

**De Laidcenn mac Buith Bannaig: Tradução e Comentários de Estrutura Poética**

**PROF. ANTONIO MARCOS GONÇALVES PIMENTEL<sup>1</sup>**

**Mestre e Doutorando em Letras**

**Prof. credenciado no programa de pós-graduação *lato sensu***

**em Língua, Cultura e Literatura Romanas da UFF (RJ)**

**Resumo:** A história da literatura latina na Antiguidade Tardia não pode ser pensada sem que seja considerada a questão da cultura cristã e, dentro dessa, a cultura monástico-clerical, isto porque os textos religiosos produzidos no período representaram a configuração de características muito particulares dentro da língua latina, não só na morfologia, como também nos novos sentidos possíveis bem como toda uma nova estrutura poética como os versos rimados. Este trabalho pretende discutir a *Lorica* de São Gildas, poema de súplica à proteção física divina escrito na Bretanha no século VII e copiado na Irlanda do mesmo século. Seu conteúdo lexical e seu testemunho de gênero literário são exemplos de uma literatura latina tardia que se constituirá na tônica da produção literário-religiosa medieval.

**Palavras-Chave:** 1. Antiguidade Tardia; 2. Literatura Latina; 3. Literatura Cristã.

## **I. Introdução**

Quando se fala em latim medieval, logo nos vem à mente a idéia de um latim clássico deturpado, de um "outro" latim, de uma língua quase incompreensível, repleta de outros significados e novo vocabulário, isso sem mencionar a construção semântica que imediatamente fazemos ligando-o a um uso protocolar / litúrgico da Igreja Católica. A esse latim damos, e não seria para menos, até mesmo a denominação de latim eclesiástico. Isso não é totalmente um equívoco, mas também não é toda a verdade. Muitos autores, como Karl Strecker (1948), consideram o latim medieval como uma simples continuação do latim clássico, guardadas as devidas proporções, isto é, considerando-se uma evolução lingüística, "natural" do latim frente aos eventos sócio-político-culturais por que passou desde o advento crístico – e, portanto, tornando-se um latim também dito cristão – até o próprio esfacelamento cultural do Império Romano que, não mais representando um forte centro irradiador de cultura, permitiu que sua língua ficasse à deriva por onde que ela estivesse presente. Tudo isso – consideremos também a questão já pré-existente do

latim vulgar como língua concorrente ao chamado latim clássico ou literário (ver FUNARI, 2003<sup>2</sup>) –, grosso modo, dados os objetivos deste trabalho, permite caracterizar o latim medieval ou eclesiástico não como um "outro" latim, mas como o mesmo latim clássico adequado às novas necessidades culturais européias que surgem com a Antiguidade Tardia<sup>3</sup>, assim como o próprio latim clássico é uma face da estrutura lingüística latina pré-clássica.

É assim que o latim medieval, com suas características próprias e sua origem bem definida e, portanto, de forma alguma um idioma acéfalo ou surgido por geração espontânea – e muito menos gramaticalizado como querem alguns já que o próprio latim clássico jamais teve gramáticas normativas, mas manuais descritivos e de usos mais ou menos recorrentes da língua, como registraram Varrão e Quintiliano, por exemplo – vai produzir também manifestações culturais próprias; é verdade, muito mais ligadas a uma axiologia fundamentalmente cristã, que precisou conviver com o paganismo e, aos poucos, absorvê-lo para se impor como a grande influência cultural-religiosa da Idade Média. Na literatura, entre os gêneros que foram perpetuados – embora ressignificados – da Antiguidade Clássica, criou-se o que chamamos de literatura monástica (Cf. SPINA (1997)<sup>4</sup>...). Dentro do gênero literário "hino", encontramos uma composição muito peculiar e muito característica não só da Idade Média enquanto produtora cultural, mas também do próprio latim medieval enquanto desenvolvimento lingüístico autônomo: a *lorica*. Este (sub)gênero tem algumas características muito particulares que não são comuns em outras obras literárias da Idade Média (como as novelas de cavalaria, os manuais didáticos, etc.), mesmo no âmbito dos hinários regulares ou seculares: a *lorica* é construída com fins encantatórios e de forma versificada e rimada – o que lhe atribuí muitas vezes um *status* de obra pagã ou mesmo herege – e sua temática é normalmente a súplica para a proteção divina do leitor / orador (no sentido litúrgico) que a “canta”, e os objetivos podem variar desde combates bélicos – muitas *loricae* eram inscritas na parte interior de armaduras ou roupas de combate – até uma invocação para a proteção contra ataques demoníacos e restituição / manutenção da saúde corporal. Essa semântica litúrgica da palavra / (sub)gênero *lorica*, com caráter de proteção divina, é uma extensão da sua significação latina primeira: uma malha de ferro peitoral<sup>5</sup>. Mas houve um momento decisivo que marcou, textualmente mesmo, a transição dessas significações, e foi com as cartas de São Paulo, das quais destacamos “*State ergo succincti lumbos vestros in veritate et induti lorica iustitiae*”<sup>6</sup> e; “*Nos autem, qui diei sumus, sobrii simus, induti lorica fidei et caritatis et galeam spem salutis*”<sup>7</sup>, seguindo a idéia de SINGER (1919: 127). Dessa forma, o que era uma metáfora no texto paulino acabou se desdobrando em uma outra significação<sup>8</sup>.

De uma forma mais abrangente, esse é o escopo da *lorica* medieval: uma composição litúrgica com o propósito de evocar a proteção divina contra todos os males demoníacos e todos os tipos de doenças (como veremos logo abaixo). Sua estrutura literária, por assim dizer, será construída através da rima<sup>9</sup>, recurso até então inédito na literatura da Antiguidade, e sua razão para essa inovação é bastante simples: a rima serve, como se sabe, de recurso mnemônico ao orador. Se as *loricae*, por um lado, eram registradas materialmente pelos monges da Alta Idade Média, por outro eram recitadas por qualquer um que o desejasse e não soubesse ler nem escrever. A própria *lorica* de São Gildas – que é a *lorica* que nos propomos a traduzir neste trabalho – na introdução de Laidcenn (séc. VII), alude à questão das indulgências sobre os pecados pelo simples fato de ela ser recitada diariamente. Ora, se a mentalidade medieval funcionava basicamente sobre o *topos* da Salvação, qualquer recurso disponível para se chegar a ela era permitido, embora nem sempre com bons olhos, e principalmente no que diz respeito às relações conturbadas de hierarquia entre Roma e as regras monásticas.

## II. A *Lorica* de São Gildas: Entornos Culturais e Materiais de Produção

São Gildas, ou Gildas, o Sábio, teria nascido na Bretanha (França), ou em Arecluta (norte do País de Gales) entre 496 e 516 e morrido cerca de 570, em Rhuys, Bretanha, ou em Glastonbury, Inglaterra, mas as datas e os lugares são questionáveis e divergem entre os autores. Monge cristão erudito, de origem cultural celta, Gildas viajou até a Irlanda para converter seus habitantes ao cristianismo<sup>10</sup>. Lá, fundou algumas comunidades monásticas e estabeleceu a regra de São Gildas. Uma de suas obras mais importantes é a *De excidio Britanniae*, escrita por volta de 560, onde é contada a história da Bretanha e onde também são feitas duras críticas a pelo menos cinco reis que teriam ajudado a Bretanha a ser tão vulnerável a ataques estrangeiros. Embora Gildas tivesse passado um período da vida na Irlanda, não teria sido lá que ele escrevera sua *lorica*, mas sim na Bretanha, de onde Laidcenn a teria levado consigo para a Irlanda, segundo consta na própria introdução da *lorica* copiada por ele, conforme explica Singer:

“(…) and a date about the middle of the sixth century must be ascribed to the *Lorica* if it is from his hand. The evidence of the Gildan origin of the work is however by no means conclusive, though it was most probably composed in the century in which Gildas lived, to which period other specimens of Hibernian Latin have been attributed, though it is probable that most of them are at least a century later. If Gildas were really the author we could regard the *mortalitas huius anni*, referred to in the text as the *yellow plague*, which is said to have ravaged Britain about 547, at



which date the composition of the *Lorica* would then be approximately fixed”. (SINGER, 1919: 130).

Mas o que seria o latim hispânico? Nada mais do que uma estrutura linguística latina, respeitando todas as suas morfologias nominais e verbais, diferenciando-se apenas no vocabulário, que incluía palavras celtas, semíticas, gregas e anglo-saxãs, todas elas adaptadas ao sistema linguístico latino. A razão disso é a influência da cultura local, tanto na Bretanha quanto na Irlanda, regiões por onde a dominação romana foi fraca. Pode-se até mesmo dizer não que a dominação romana tenha sido fraca, mas que a cultura eclesiástica cristã foi muito mais forte. Ora, como essa cultura cristã tinha como língua o latim, fica fácil entender porque acabou se formando nessas regiões um latim próprio: substratos culturais celtas e irlandeses absorvidos por um superestrato latino clássico ressignificado pelo cristianismo. É por isso que numa *lorica*, por exemplo, é possível ver um estilo latino erudito – erudito devido à tradição de releituras cristãs dos clássicos latinos, cultura que São Gildas possuía, assim como São Patrício e outros que peregrinaram pela Irlanda – e muitas palavras de origem local, que tornam os textos em latim hispânico muito mais difíceis de se compreender fora um contexto bretão e irlandês.<sup>11</sup>

Já sabemos então quem criou a *lorica*, por que, quando e como. Já sabemos também que esta obra teve uma cópia levada para a Irlanda por Laidcenn mac Buith Bannaig (ou Laidcend mac Baíth Bandaig). Mas quem foi Laidcenn, filho de Baeth, o Vitorioso? O que se sabe sobre esse personagem é que teria sido o responsável por uma das cópias da *lorica* de São Gildas, e não o seu autor, introduzida na Irlanda e que seria um monge em Cluain Ferta Mo-Lua (Clonfert-Mulloe, que ficaria no que é hoje, e desde o século XVI, o condado de Laois, Irlanda). Sobre ele, Singer tem um pouco mais a dizer:

“Further, all the MSS, except that at Vienna, associate the *Lorica* with one Laidcend, Loding or Lodgen. The *Leabhar Breac* or *Speckled Book*, a work of the fourteenth century, speaks of the prayer as introduced into Ireland by Laidcend, son of Baeth the Victorious. This Laidcend, according to the Irish annals, died in 661, and if the Laidcend of the *Leabhar Breac* is the same as Lodgen or Loding the prayer must be earlier than this date”. (SINGER, 1919: 130).

Embora Laidcenn tenha escrito uma cópia da *lorica* de São Gildas, essa cópia original parece ter se perdido, por causa do intervalo de tempo entre a morte de Laidcenn (ano 661) e um provável século VIII, a que é atribuído por Singer como a época mais antiga em que se produziu um manuscrito da *lorica*, o que ele chamou de manuscrito B. Há ainda mais cinco manuscritos que são descritos em seu artigo mas todos eles são posteriores ao século VIII.<sup>12</sup> Não fica claro no artigo, no

entanto, se o fato descrito da chegada do texto de São Gildas à Irlanda pelas mãos de Laidcenn aparece em todos os manuscritos ou se está apenas no manuscrito B, que Singer escolhe como manuscrito-base (permitindo portando uma "complementação" textual maior pelos outros manuscritos) para ser traduzido e analisado por ele. De qualquer forma, a introdução do manuscrito B não parece narrar a chegada à Irlanda da lorica gildiana em primeira pessoa: "*Laidcenn mac Búith Bannaig uenit ab eo in insulam Hiberniam*", o que pode corroborar com o fato de que realmente o manuscrito original de Laidcenn tenha se perdido e, contudo, já ter sido copiado algumas vezes não só com o intuito de preservar o texto evocatório cristão como texto importante na tradição monástica irlandesa, mas também como uma preservação da memória do ato de Laidcenn. Teria sido composto, portanto, pelo menos o manuscrito B, dentro do *scriptorium* de Clonfert-Mulloe, uma vez que preservando o nome Laidcenn preservava-se também o seu mosteiro.<sup>13</sup>..

Isto posto – e sabemos que não é muito mas, para o trabalho a que nos propusemos no momento, uma tradução em português de uma obra em latim hibernico, é o suficiente. Sigamos, pois, agora com a tradução e a análise estrutural poética.

### **III. Análise Estrutural-Poética da *Lorica* de São Gildas**

Em primeiro lugar, devemos observar que o texto retirado do manuscrito B para a análise de Singer está dividido no que ele chama de *stanzas*. *Stanzas* são unidades variáveis pelas quais os versos de um poema podem ser agrupados, seja pela rima, pela métrica ou pela unidade semântica; dessa forma, podem até mesmo se confundir com estrofes ou refrões. No nosso entender, são divisões subjetivas pelas quais optou seu autor por alguma razão que acaba ficando mais ou menos evidente durante a leitura do poema. No caso da *lorica* de São Gildas, o texto é dividido em dísticos que parecem justificar-se por razões métricas e ou semânticas, podendo, às vezes, combinarem entre si. Vemos também que algumas *stanzas* parecem estar ligadas a outras pelas mesmas razões métricas ou significativas, o que mostra como, mesmo no início de uma característica literária, a rima, seu autor já possuía conhecimento e talento suficientes para demonstrar um maneirismo poético evidente. Por outro lado, em alguns dísticos (ou grupos de dísticos), parecerá que um verso é órfão e não possui rima com nenhum outro ao redor. Isso não é totalmente verdade. Dentro de uma análise poética moderna, de fato, poderemos julgar assim tais versos. No entanto, não devemos esquecer que estamos diante de um texto escrito em latim hibernico, testemunha dos primeiros momentos da criação da rima naquele idioma e que, portanto, contém suas próprias regras para considerar o que sejam ou não rimas.<sup>14</sup>.. Mas é Norberg (2007) quem alerta para o fato de uma

especificidade ainda maior dentro do próprio latim hispânico: suas diferenças entre o latim hispânico continental (muito mais aberto à questão das rimas arcafonéticas) e o latim da Irlanda, muito mais "clássico" e, portanto, menos heretodoxo.<sup>15</sup>..

Em relação ao vocábulo, como também já mostramos anteriormente, é característica da própria formação do latim monástico hispânico o uso de palavras trazidas do continente (Bretanha) que, por erudição monástica e mais miscigenação cultural, passaram a fazer parte do léxico "latino" irlandês, adequando-se à morfologia nominal latina, o que, aliás, torna-se um elemento facilitador, até certo ponto, de seu entendimento se seguirmos o raciocínio: 1) vocábulo desconhecido —> 2) identificação da desinência casual —> 3) relação sintática a partir do caso então conhecido com outros nomes e verbos na mesma oração —> 4) dedução pelo sentido e pelo contexto gerais da *stanza* ou verso —> 5) estudo filológico e morfológico principalmente pela raiz —> 6) tradução mais provável envolvendo literatura crítica já organizada. Felizmente, para nós, Singer já operou esse raciocínio, deixando-nos a tarefa não menos nobre e trabalhosa de verter o texto para o português. Mas isto é uma etapa posterior. Nesse momento, o trabalho é analisar o texto em latim hispânico.

Em primeiro lugar, temos a definição bastante clara do autor do manuscrito quanto ao propósito do texto:

*"Gillius hanc loriam fecit ad demones expellendos, eos qui aduersauerunt illi".*

Note-se que, com esta primeira linha, ainda não é possível sabermos se o autor seria o monge Laidcenn ou um terceiro copista, posterior cronologicamente a ele. O texto prossegue narrando como o texto foi "inspirado" ou "ditado" por um anjo a São Gildas, dando-lhe, portanto, um aspecto divino e, medievalisticamente, "autorizado". Note-se também aqui a aproximação do momento de fundação da religião / texto sagrado islâmico. Não só o anjo dita o texto, como ainda dá as instruções através das quais o texto deve ser usado e quais os benefícios alcançados pela sua recitação diária:

*"Peruenit angelus ad illum, et dixit illi angelus: Si quis homo frequentauerit illam addetur ei seculum septim annis et tertia pars peccatorum delebitur. In quacumque die cantauerit hanc orationem [...] es, homines uel demones, et inimici non possunt nocere; et mors in illo die non tenget".*

Em seguida, o texto refere-se finalmente a Laidcend (Laidcenn) mac Búith Bannaig como tendo sido aquele que levara o texto para a Irlanda, e isso é narrado em terceira pessoa. Sabe-se que, no latim medieval, o uso da primeira pessoa, principalmente em textos eclesiásticos, era incomum e raro. No caso desta *lorica*, como o latim monástico hibernico difere consideravelmente de outras estruturas literárias latinas medievais, não julgamos prudente eliminar totalmente a hipótese de a passagem "*Laidcend mac Búith Bannaig uenit*", em terceira pessoa, ter sido escrita pelo próprio Laidcenn para dissimular um provável "*ueni*", em primeira pessoa ou que o próprio nome "*Laidcend mac Búith Bannaig*" seja um despiste pra um provável "*ego*", embora este pronome talvez exigisse gramaticalmente um vocativo, o próprio nome de Laidcenn.

*"Laidcend mac Búith Bannaig uenit ab eo in insolam Hiberniam; transtulit et portauit super altare sancti Patricii episcopi, saluos nos facere, amen".*

O fim da introdução explica a métrica e o pé dos versos utilizados em sua composição:

*Metrum undecassillabum.<sup>16</sup> quod et bracicatelecticon dicitur quod undecem sillabis constant; sic scanditur.*

A seguir, faremos os comentários de acordo com as stanza que Singer copia do manuscrito original.

<i>1. Suffragare, trinitatis unitas</i>	A
<i>unitatis miserere trinitas</i>	A

Maneirismo com o jogo de palavras e rimas entre *trinitas* e *unitas*, teologicamente, pode-se dizer, a mesma coisa, o que lhe confere a possibilidade de jogar com os casos latinos. Rima dos versos em *\_as*.

<i>2. Suffragare, quaeso, mihi posito</i>	A
<i>maris magni uelut in periculo</i>	A

<i>3. Ut non secum trahat me mortalitas</i>	B
<i>huius anni neque mundi uanitas</i>	B

As *stanza* 2 e 3 referem-se a dados geográficos e cronológicos (Cf. cit. Singer à p. 3): Irlanda (ou a viagem de volta à Bretanha da Irlanda por São Gildas) e o ano da "yellow plague". Rima dos versos em *\_o* e "*\_itas*", do tipo A A B B, podendo os dois últimos versos ainda estarem ligados aos versos da *stanza* 1, formando assim uma rima do tipo A A B B A A.

<i>4. Et hoc idem peto a sublimibus</i>	A
<i>caelestis militiae uirtutibus</i>	A

<i>5. Ne me linquant lacerandum hostibus</i>	A
--	---

<i>sed defendant me iam armis fortibus</i>	A
6. <i>Ut me illi praecedant in acie</i>	B
<i>caelestis exercitus militiae</i>	B
7. <i>Cherubinn et seraphinn cum milibus</i>	A
<i>Michael et Gabrihel similibus</i>	A
8. <i>Opto thronos uirtutes archangelos</i>	C
<i>principatus potestates angelos</i>	C
9. <i>Ut me denso defendentes agmine</i>	B
<i>inimicos ualeam prosternere</i>	B
10. <i>Tum deinde ceteros agonithetas</i>	D
<i>patriarchas, quattuor quater prophetas</i>	D
11. <i>Et apostolos, nauis Christi proretas</i>	D
<i>et martyres omnes peto anthletas</i>	D
12. <i>Atque adiuro et uirgines omnes</i>	E
<i>uiduas fideles et confessores</i>	E
13. <i>Ut me per illos salus saepiat</i>	F
<i>atque omne malum a me pereat</i>	F

As stanza 4 a 13 fazem parte de um único bloco semântico. Nesses versos, São Gildas pede proteção a toda a hierarquia celestial e também terrena, desde o mais alto querubim até o mais humilde confessor, contra o mal que considera igualmente poderoso. O esquema de rimas é bastante longo: "\_ibus", "\_ie", "\_os", "\_e", "\_as", "\_es" e "\_at", formando o esquema de rimas A A A A B B A A C C B B D D D D E E F F. Esse tipo de arquitetura poética, que se repetirá em outras stanzas mais, pode, inclusive, servir para uma outra arrumação estrófica, de quatro ou mais versos.

14. <i>Christus mecum pactum firmum fereat</i>	A A A A B
<i>timor tremor taetras turbas terreat</i> <sup>17</sup> .	C C D D B

*Finit primus prologus graduum angelorum et patriarchum apostolorum et martirum cum Christo. Incipit prologus secundus de cunctis membris corporis usque ad genua.*

A stanza 14 é uma seqüência de assonâncias e aliterações que parecem dar aos versos uma força interior que tenta refletir a força e a intensidade não só do pacto com Cristo, mas do tremor que é lançado aos inimigos por esse pacto. Há rimas internas que também dão prova da habilidade do poeta: A A A A B / C C D D B. Conforme as notas 14 e 15, é possível considerar *Christus* como rima para *mecum*, *pactum* e *firmum*.

<i>15. Deus impenetrabili tutela</i>	A
<i>undique me defende potentia</i>	A/B
<i>16. Meae gibrae pernas omnes libera</i>	B
<i>tuta pelta protegente singula</i>	A
<i>17. Ut non tetri demones in latera</i>	B
<i>mea librent ut solent iacula</i>	A

Os próximos três dísticos formam seis versos unidos por uma mesma significação: o orador pede proteção "geral" para todo o corpo a Deus e enfatiza ser alvo fácil do ataque demoníaco. A estrutura de rimas tem uma peculiaridade. Por razões fonéticas, "potentia", no segundo verso, pode tanto estar ligado por rima a "tutella" como a "libera" (vocalização tanto do "l" quanto do "r" respectivamente para "i"). Assim, teríamos uma estrutura de rima "aberta" para: A (A/B) B A B A.

<i>18. Gigram cephalae cum iaris et conas</i>	A
<i>patham ligamam sennas atque michinas</i>	A
<i>19. Cladum crassum madianum tálías</i>	A
<i>bathma exugiam atque binas idumas</i>	A

Em 18 e 19, o autor pede proteção, respectivamente, à cabeça, de uma forma mais geral, e ao corpo, também de uma forma mais geral, com o que parece serem os rins uma exceção, mas é possível que os rins, à época e na localidade da composição da lorica, pudessem ser considerados como partes "nobres" e, portanto, mais gerais do corpo. O esquema de rimas A A A A também justifica um bloco único de dois dísticos ou um quarteto.

<i>20. Meo ergo cum capillis uertice</i>	A
<i>galea salutis esto capite.<sup>18</sup></i>	A
<i>21. Fronti oculis et cerebro triformi</i>	A
<i>rostrum labie facie timpore</i>	A
<i>22. Mento barbae superciliis auribus</i>	B
<i>genis buccis internaso naribus</i>	B
<i>23. Pupillis rotis palpebris tautonibus</i>	B
<i>gingis anile maxillis et faucibus</i>	B
<i>24. Dentibus linguae ori uuae guttori</i>	A
<i>gurgulioni et sublinguae ceruici</i>	A
<i>25. Capitali ceotro cartilagini</i>	A
<i>collo clemens adesto tutamini</i>	A
<i>[Obsecro te domine Iesu Christe</i>	
<i>Propter nouem ordines</i>	

*Sanctorum angelorum.]*

Os dísticos de 20 a 25, pode-se dizer assim, são uma continuação temática dos dísticos anteriores no que se refere à anatomia da cabeça. Nestes dísticos, há mais órgãos e partes da cabeça e o dístico 25 finaliza com a sua parte anterior, a nuca. Seria uma possível metáfora de um "vestir um elmo"? A arquitetura das rimas dispõe-se em A A A A B B B B A A A A. Os versos entre colchetes (usados por Singer) parecem ter um esquema de rimas ora interno ora externo. Singer não dá mais dados sobre esse trecho.

26. *Deinde esto LORICA tutissima* A  
*ergo membra ergo mea uiscera* A

27. *Ut retrudas a me inuisibiles* B  
*sudum clauos quos fingunt odibiles* B

Estas duas *stanza* se comportam como uma espécie de resumo amplo da intenção do autor ao recitar a *lorica*, e também como um "aposto" resumitivo anteposto, isto é, tanto *membra* quanto *uiscera* serão enumerados detalhadamente nos próximos versos. É um fechamento e uma abertura temática ao mesmo tempo. Interessante notar como São Gildas joga com a metáfora da "armadura invisível" – a *lorica* –, e as "lanças invisíveis" – os *clauos*, usando um léxico bélico. O padrão de rimas destes dísticos é o A A B B, com destaque para os versos da *stanza* 26 (... *tutissima* / ... *uiscera*), que rimam muito mais por uma assonância – com direito ao arquifonema /E/ - do que por uma aliteração.

28. *Tege ergo Deus fortis lurica* A  
*cum scapulis humeros et bracchia* A

29. *Tege ulnas cum cubis et manibus* B  
*pugnos palmas digitos cum unguibus* B

30. *Tege spinam atque costas cum arctibus* B  
*terga dorsumque neruos cum ossibus* B

31. *Tege cutem sanguinem cum renibus* B  
*cata crines nates cum femoribus* B

32. *Tege cambas surras femoralia* A  
*cum genuclis po(p)lites et genua* A

33. *Tege ramos con crescentes decies* C  
*Cum mentagris úngües binos quinquies* C

34. *Tege talos cum tibiis et calcibus* B  
*crura pedes plantarum cum bassibus* B

35. <i>Tege pectus iugulam pectusculum</i>	D
<i>mamillas stomachum et umbilicum</i>	D
36. <i>Tege uentrem lumbos genetalia</i>	A
<i>atque aluum et cordis uitalia</i>	A
37. <i>Tege trifidum iecor et ilia</i>	A
<i>marsem reniculos fithrem cum obligio.</i>	A
38. <i>Tege toliam toracem cum pulmone</i>	E
<i>uenas fibras fel cum bucliamini</i>	E
39. <i>Tege carnem inginem cum medullis</i>	C
<i>splenem cum tortuosis intestinis</i>	C
40. <i>Tege uesicam adipem et pantes</i>	C
<i>compaginum innumeros ordines</i>	C
41. <i>Tege pilos atque membra reliqua</i>	A
<i>quorum forte praeteribi nomina</i>	A

Os dísticos 28 a 41 são de uma beleza poética muito sutil mas não por isso menos evidente. O verbo latino *tego* significa, de um modo geral, cobrir, proteger, guardar, vestir. Quando São Gildas usa esse verbo, ele continua não só a metáfora da proteção invisível através do vocabulário do que é visível como também induz a quem lê/ouve a lorica a imaginar o próprio ato de vestir a armadura à medida que as partes do corpo a serem cobertas vão sendo enumeradas. A imagem mental é sem dúvida muito bonita, e pode mesmo ser intencional, no sentido de reforçar em imagens um ato de fé, tornando este completo e totalmente eficiente. Hoje em dia diríamos que se trata de um jogo visual psicossomático ou sugestionável<sup>19</sup>. O detalhe para este trecho está no dístico 33, em que o autor se refere aos dedos humanos como ramos vegetais (*decies ramos crescentes*) e conta em "dois de cada cinco vezes" os dedos dos pés ao invés de contá-los simplesmente em dez. Isso mostra apenas como tradições diferentes do catolicismo (como a pagã e a judaica, por exemplo), estão inseridas na mentalidade do latim eclesiástico hibernico, que aceita o simbolismo da árvore como sendo o ser humano (a cabeça é o vértice ou a copa, os troncos são análogos, os galhos os membros e as raízes os pés. Essa tradição também é alquímica) e também como o homem medieval tinha modos de ver – e portanto mentalidades distintas – de ver a realidade a sua volta: não temos, de fato, dez dedos, mas cinco dedos em cada mão que, por sua vez, são duas. Raciocínio análogo ao *quatre-vingt-dix* francês (lembrando que a Bretanha é uma parte da França)? A estrutura de rimas parece obedecer a um padrão interessante: depois de um dístico em A, vem outros três dísticos quaisquer e repete-se um em A com mais três quaisquer, assim: A A / B B B B B / A A / C C B B D D / A A / A A E E C C C C / A A. A única exceção parece estar no



último grupo medial de quatro e não três dísticos entre dísticos em A, contudo, como os dois últimos dísticos desse grupo são iguais – os dois em C C – pode-se pensar num único dístico, em termos de arquitetura de rima.

<i>42. Tege totum me cum quinque sensibus</i>	A
<i>et cum decem fabrefactis foribus</i>	A
<i>43. Ut a plantis usque ad verticem</i>	B
<i>nullo membro foris intus egrotem</i>	B
<i>44. Ne de meo possit uitam trudere</i>	C
<i>pestis febris languor dolor corpore</i>	C

Estas três *stanza* são importantes porque mostram uma questão teológica que vai ser revista com muito mais força na Europa nos séculos XIII, XIV e XV, que é a questão da espiritualidade sensível, do reconhecimento de Deus e do mundo através dos cinco sentidos. No poema, ainda com caráter anatômico mas agora metaforizado, o autor fala das dez portas, que são os dez "orifícios" do corpo humano (ver explicação de Singer no vocabulário comentado em anexo): os olhos, as orelhas, as narinas, a garganta e a boca, a uretra e o ânus; e de como se acreditava que a doença e a saúde podiam entrar e sair do corpo por eles.

<i>45. Donec iam Deo dante seneam</i>	A
<i>et peccata mea bonis deileam</i>	A
<i>46. Et de carne iens imis caream</i>	A
<i>et ad alta euolare ualeam</i>	A
<i>47. Et miserto Deo ad etheria</i>	B
<i>laetus regni uechar refrigeria</i>	B
<i>Amen. Amen.<sup>20</sup></i>	CC

Finalmente, os três últimos dísticos encerram a *lorica* sob o signo da esperança na Salvação e na Vida Eterna, através da remissão dos pecados pelo jejum (a questão da regra monástica), desde que se tenha ainda tempo de vida para essa mudança de postura. As imagens poéticas são muito delicadas, como o vôo da alma rumo aos Céus e ao descanso eterno no Reino de Deus. A estrutura de rimas é simples, com destaque para o duplo "amen" no último verso, numa construção que pretendeu, através de uma rima interna, não cortar o esquema de rimas que vinha sendo construído até então, o que aconteceria com um único "amen". Mas isso também pode se dever ao caráter poético da *lorica* muito maior que o caráter litúrgico, já que, numa liturgia, temos apenas um "amen" no final das orações. Uma terceira hipótese é a dupla de "amenes" ser uma para o orador outra para o ouvinte, como numa missa ou liturgia normal.

#### IV. Tradução

Segundo Umberto Eco (ECO, 2007), traduções são, a priori, impossíveis. O que há são apenas traduções possíveis, onde sempre haverá um sistema de perdas e ganhos léxicos e semânticos. Nunca nenhuma língua será capaz de manter toda a essência significativa, os maneirismos, os jogos de palavras, as rimas, enfim, toda a composição literária construída em sua língua original. Segundo Eco, o que é possível são apenas negociações para que se possa dizer com o máximo possível de fidelidade o que foi dito em outro idioma; "máximo possível" esse que está muito longe de uma fidelidade total. A questão é, na verdade, mais antiga e essencial do que Eco ou qualquer outro semiólogo ou lingüista: uma tradução é capaz de estabelecer nivelamentos culturais suficientemente equitativos? Em outras palavras: até que ponto uma *Eneida* traduzida para o português, mesmo que tenha sido pelo melhor latinista brasileiro de todos os tempos, é a *Eneida*? A questão chega a ser filosófica, mas, infelizmente, não é nosso objetivo nesse trabalho. O que queremos dizer com isso tudo é que nossa tradução da *lorica* também foi uma sucessão de negociações, perdas, ganhos e trocas. Contamos com as seguintes ferramentas: nosso conhecimento de latim clássico; um dicionário de latim clássico (FARIA, 1962); um dicionário de latim medieval (PARISSE, 2006); o próprio estudo de Singer sobre as palavras mais difíceis de serem traduzidas (SINGER, 1919); e outras ferramentas apontadas na bibliografia. Mas houve um componente subjetivo, uma escolha pessoal: que aspecto deveríamos preservar o mais próximo possível do original? A métrica? A rima? O levantamento lexicográfico de Singer? A bem da verdade, julgamos que a rima seria o elemento principal a ser preservado o máximo possível dentro das possibilidades do português, isso porque a rima é o elemento extra-lingüístico novo dentro da tradição e da evolução da língua latina pós-clássica, mais peculiar do período, e que melhor caracteriza, em texto, a função encantatória e mnemônica da *lorica*, além do próprio maneirismo do autor. Quanto ao léxico, pode parecer que nossa tarefa não seria muito diferente – ou facilitada – da tarefa já pronta de Singer. Como se verá nos anexos do próprio Singer, optamos por traduzir de forma diferente algumas palavras com base no dicionário de Parisse, e não no levantamento lexical de Singer, contudo, não o desconsiderando. Isto é, apenas estendemos a noção de negociação de que fala Eco, visualizando todas as possibilidades mas construindo nosso próprio entendimento do texto, que apresentamos agora<sup>21</sup>.

"Gildas compôs esta lorica para expulsar os demônios, esses que (se) lhe opuseram.

Chegou um anjo até ele e disse-lhe o anjo: "Se algum homem (= alguém) a tiver usado freqüentemente, ser-lhe-á o tempo (de vida) dele aumentado em sete anos e a terça parte dos (seus) pecados será diminuída. Em qualquer dia (que) tenha cantado essa oração [...] es.<sup>22</sup>, homens ou mesmo demônios, e os inimigos não podem (lhe) causar dano; e a morte neste dia não (o) toca. Laidcend mac Búith Bannaig veio de Gildas (dele) para a ilha hibernica; transpôs e transmitiu sobre o altar de São Patrício Bispo, para tornar-nos salvos, amém.

O metro é o hendecassílabo porque, e é chamado cataléctico breve também porque é estabelecido em onze sílabas; assim é escandido:

Socorre, Unidade da Trindade,  
Apieda-te, Trindade da Unidade,

Acode a mim situado, eu rogo,  
Dos grandes mares, no perigo,

Para que não me trague consigo a mortalidade  
Deste ano bem como do mundo a vaidade.

E para aqui peço às altas Virtudes  
Da milícia celeste,

Que aos inimigos para ser dilacerado não me abandonem,  
Mas que a partir de agora com braços potentes me sustentem.

Que eles me precedam no combate,  
O exército da milícia celeste,

Querubim e Serafim com mil unidades,  
Miguel e Gabriel com iguais quantidades.

Escolho os Tronos, as Virtudes e os Arcanjos,  
Os Principados, as Potestades e os Anjos,

Para que, em cerrada fileira, os que me defendem,  
De aniquilar os inimigos, o poder apresentem.

Além disso, depois, líderes, os demais:  
Os patriarcas, quatro vezes quatro, os profetas,

Os vigias da nau de Cristo, os apóstolos,  
Procuro os mártires, todos.

E animarei as virgens todas,  
E (todos) os confessores, as viúvas fiéis, (todas)

Para que a Salvação por eles me cinja,  
Bem como, através de mim, todo o mal pereça.

Que Cristo faça comigo um pacto firme,

(E) que o terror, o temor (a Deus) as tétricas turbas terrifique.

Termina o primeiro prólogo das ordens dos anjos e dos patriarcas e dos apóstolos e dos mártires com Cristo.  
Começa o segundo prólogo, sobre todos os membros do corpo e para (todos) os seus nós.<sup>23</sup>

Ó Deus, defendei-me, por todos os lados,  
Com teu poder inescrutável e tutelar.

Liberta (do mal) do meu corpo as partes todas,  
Uma a uma com teu escudo circumspecto a (me) abrigar,

Para que os terríveis demônios, em meus flancos,  
Não mirem, como costumam, os dardos.

(Liberta do mal) o topo da cabeça com os cabelos e as vistas,  
O rosto, a língua, as arcadas (dentárias) assim como as narinas,

O pescoço largo, as espaldas, as entranhas,  
Coxas, vesícula e mãos as duas.

Para o meu cimo com cabelo, então,  
Para a cabeça, seja o capacete da proteção.

Para a frente, os olhos e o triforme cérebro,  
A extremidade, o lábio, a face, a têmpera,

O queixo, a barba, as sobranceiras, as orelhas,  
As pálpebras, a boca, o septo nasal, as narinas,

As redondas pupilas, os cílios, as pestanas,  
A gengiva, o fôlego, as mandíbulas, "as goelas",

Os dentes, a cavidade bucal, a garganta, a língua  
A úvula e o frênulo da língua,

O tampo da cabeça, o encéfalo, a cartilagem,  
A nuca, estejam juntos à tua proteção, ó, clemente.  
[Eu te suplico, ó Senhor Jesus Cristo, por amor das nove ordens dos santos anjos].

Daí para frente, esteja esta lorica seguríssima  
À frente dos membros, à frente das vísceras minhas

Para que faças com que de mim se afastem  
As invisíveis pontas dos dardos que os odiosos ferem.

Protege (-me), ó Deus, forte lorica, os ombros  
Junto com as costas e os braços.

Protege os antebraços junto com as mãos e os cotovelos,  
As unhas, os punhos, as palmas e os dedos.

Protege a espinha bem como as costelas  
E com as juntas.

Protege o dorso e os nervos  
Junto com os ossos.

Protege a pele, o sangue junto com os rins,  
As nádegas junto com as coxas, os quadris.

Protege as partes da coxa, os quartos, as panturrilhas  
Junto com os jarretes, os joelhos e as rótulas.

Protege os dez ramos crescentes  
Junto com as duas vezes cinco unhas dos dedos dos pés.

Protege os tornozelos junto com as tíbias e os calcanhares,  
As pernas, os pés junto com as plantas das solas dos pés.

Protege o peritônio, o osso esterno e o peito,  
As pequenas mamas<sup>24</sup>, o estômago e o umbigo.  
Protege o ventre, a região lombar, os genitais  
E a barriga e do coração as partes vitais.

Protege o fígado de três pontas e as vísceras laterais,  
Os ureteres<sup>25</sup>, as tripas junto com a "rete mirabile"<sup>26</sup> e a bolsa  
escrotal.

Protege a amígdala, o tórax junto o pulmão,  
As veias, o fel junto com o pericárdio e os tendões.

Protege a carne junto com a medula e o ventre baixo,  
Os sinuosos intestinos junto com o baço.

Protege a bexiga, a gordura e todas  
As inúmeras ordens de estruturas.

Protege os cabelos bem como os membros restantes,  
Cujos ricos (eu) omiti os nomes.

Protege-me junto com os cinco sentidos inteiro,  
E junto com as dez portas fabricadas com engenho<sup>27</sup>.

Para que da planta do pé até o vértice,  
Em nenhum membro, de dentro ou de fora, eu adoeça,

Para que não possa trespassar a vida de meu corpo  
Nem a peste nem a febre nem a enfermidade nem a dor,

Enquanto, a partir de agora, tendo Deus a velhice (a mim) doado

Pela Graça, eu apague os meus pecados

E de carne me abstenha, indo das mais baixas (regiões infernais?),  
E eu vise a voar para as alturas,

E para o éter reconfortante do (Seu) reino, tendo Deus se apiedado,  
Feliz serei transportado.

Amém. Amém.

### III. Referências Bibliográficas

BADEL, Pierre-Yves. **Introduction à La Vie Littéraire du Moyen Âge**. Paris : Bordos, 1984.

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa: experiências de tradução**. São Paulo : Record, 2007.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino-Português**. Rio de Janeiro, MEC, 1962.

FUNARI, Pedro Paulo. **A Vida Quotidiana na Roma Antiga**. São Paulo : Annablume, 2003.

GÉHIN, Paul. **Lire le Manuscrit Médiéval**. Paris : Armand Colin, 2005.

GOULLET, M ; PARISSE, M., **Apprendre le latin médiéval**. Paris: Picard 1999.

\_\_\_\_\_. **Traduire le latin médiéval**. Paris: Picard 2003.

KEITH, Sidwell. **Reading Medieval Latin**. Cambridge : University Press, 1995.

NORBERG, Dag. Trad. José Pereira da Silva. **Manual Prático de Latim Medieval**, 2 vols. Rio de Janeiro : CiFEFiL, 2007.

**OXFORD LATIN DICTIONARY**. Oxford : Claredon Press, 1968.

PARISSE, Michel. **Lexique Latin-Français de l'Antiquité au Moyen Âge**. Paris : Picard, 2006.

SINGER, Charles. **The Lorica of Gildas the Briton (? 547)**. *A Magico-medical Text containing an Anatomical Vocabulary*. PMID: PMC2067108. Proceedings of the Royal Society of Medicine.

1919; v. 12(Suppl): 124.1–144. London : Royal Society of Medicine Press, 1919. Consultado em 28 de junho de 2009. Disponível no endereço:  
<<http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=2067108&blobtype=pdf>>

SPINA, Segismundo. **A Cultura Literária Medieval**. São Caetano do Sul : Ateliê Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. **Manual de Versificação Românica Medieval**. São Paulo : Ateliê Editorial, 2003.

STRECKER, K., **Introduction à l'étude du latin médiéval**. Trad. De l'alemany per P. Van de Woestijne, Paris 1948.

### **III.1. Referências Bibliográficas na Internet**

[http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Laidcenn/lai\\_lori.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Laidcenn/lai_lori.html)

[http://www.tertullian.org/fathers/gildas\\_08\\_lorica.htm](http://www.tertullian.org/fathers/gildas_08_lorica.htm)

## (VI)—OBSCURE AND DIFFICULT WORDS.

The references are given below under the numbers of the stanzas. The capital letters refer to the MSS. enumerated in Section IV. We have relied largely on the renderings of W. de Gray Birch and Cockayne, loc. cit.

Stanza 10. *Agonithetas* from ἀγωνιστής = *combatant*. A has the A.S. gloss cempan = *chieftains*. E contains a long gloss on this word which yields the same result as A.

Stanza 11. *Proretas* must be for προράτας = *look out men*. A is glossed A.S. stioran from steorra = *a star*. Steor-redra. = *steersman* occurs in the Blickling homilies (late tenth century): Crist wæs on ðæm scipe swa se steorreþra = *Christ was in the ship as a steersman*. E has a long gloss on the word deriving it from Latin *prora* = *the helm*.

*Anthletas* for ἀθλητάς = *champions*. A is glossed A.S. cempan = *chieftains*. E principes belli.

Stanza 16. *Gibrae*, suggested origin is גַּבַּי = *man, homo*. A glosses A.S. lichoman. Lic and lichama are recognized A.S. forms for *body* or *corpse*, cp. German *leichnam*. E glosses, id est hominis, gibre.

*Pernas* appears to be equivalent to *flank* or *trunk*; as such it appears in an eighth century A.S. glossary thus: perna, flicci = *fitch*.<sup>1</sup>

E glosses id est artus id est compur inchleib = *trunk (?) of the chest*, according to Stokes.

*Pelta* probably for πέλαση = *shield*. E glosses sciath = *shield*.

Stanza 17. *Tetri* for taetri.

Stanza 18. *Gigram* is glossed by A as A.S. hnoll = *crown of the head*, and by E with Irish words of the same significance. The origin of the word *gigram* is unknown. Cockayne's suggestion is גַּרְגַּר, *neck* (rather גַּרְגַּרֹת). *Gigram* might also be fancifully rendered *high top* (גַּבְגַּבֹת).

*Cephale* for κεφάλην = *head*.

*Iaris*, W. Wright suggests this word is from יָרִישׁ = *hair* as by error for Siaris. The connexion seems distant, but E glosses capillis.

*Conas*, Cockayne's suggestion for עֵינַי = *eyes* giving the full guttural sound to the *Y* seems very strained. That *conas* means *eyes* seems clear from the fact that E is glossed oculos and D egan = *eyes*. *Conas* is glossed oculos in another tenth century MS. (Wright, vol. I).

*Pattham* is shown by Irish gloss of E to mean *forehead*. For a source of the word the commentators are driven to Syriac. A glosses onwlite = *face*.

<sup>1</sup> Thomas Wright, *Anglo-Saxon and Old English Vocabularies*, edited by R. P. Wülker, 2 vols., London, 1884, I, 38, 34.



- Liganam* is glossed by E dontengaid = *to the tongue*. The word must therefore stand for *linguam*.
- Sennas* is glossed by A toef = *teeth*, and by E dentes. Cōckayne suggests from 𐌿 = *tooth*.
- Michinas* is glossed by A as næsdyrel = *nostrils*. A connexion has been suggested with *μυκτῆρας* = *nostrils*. E glosses with the Irish equivalent of *teeth*.
- Stanza 19. *Cladum* glossed by A as swiran and swioran = *sweoro, neck or column*. E glosses collum. For a source W. Wright is again driven to Syriac or Arabic; Arabic kadhalun, Syriac kedala; D reads chaladum.
- Crassum* glossed by A breost and by E pectus. There can therefore be little doubt of its meaning, though no likely suggestion has been made for its source. Crasum is glossed dorsum in a tenth century MS. (Wright.)
- Madianum* glossed by A sidan = *side* and by E latus.
- Talias* glossed by A lendana = lendenu = *loins, reins*, and by E with the Irish equivalent of *bowels*.
- Bathma* glossed by A ðeeoh = *thews or thighs*, and by E with the Irish equivalent of *loins*. Bathma is perhaps from *βαθμοί* = *steps*, a word which there is evidence from Hesychius Lexicographus (probably fifth century) was used as an out of the way term for *thighs* as *βαθμοί ἰχνη πόδες* = *thighs, legs, feet*.
- Exugiam* glossed meaninglessly by A midirnan and by D micgernu. Midge is the usual A.S. for *urine* and micgernu the *place of the urine*. i.e., *the bladder*. To regard it as equal to kidneys, as some have done, is to attribute to the author of the *Lorica* a physiological conception that he probably did not possess. For him it is probable that the kidneys would have been the seat of some mental rather than urinary function.
- Idumas* glossed by A hondas = *hands*, and by E manus. The word itself is probably from 𐌹𐌿𐌽 = *hands*.
- Stanza 21. *Timpus* is the usual mediaeval form of *tempus*.
- Stanza 23. *Tautonibus* glossed by A ofer bruum = *upper brows = eyebrows*, and by E with the Irish equivalent of *eyelids*, the eyebrows being considered the guardians (tutores) of the eyes; or perhaps the bony orbit of the skull is meant, cp. Aelfric vocabulary Tauco (? for Tauto), hringban ðæs eagen = *ring-bone of the eye*.
- Gingis* glossed by A toðreomum = *tooth-holder*. D reads ignis but gives the same gloss. The word is probably for *gingivis* and not a form of A.S. cin = *chin*.
- Anile* glossed by A orofde = *breath = anhelae*.

- Stanza 24. *Uuae* glossed by A hræctungan = *throat tongue* = *uvula*.  
*Gurgulioni* glossed by A ðrotbollar = *throat pan* = *Adam's apple* = *larynx*.  
 E agrees with this.  
*Sublinguae* glossed by A tungedrum = *tongue thread* or *tongue cord* = *under tongue cord*. D has undertungedrum. The meaning is surely the *frenulum linguae* of anatomists.
- Stanza 25. *Capitali* glossed by A hæfudponnan = *head pan*; by D heafodlocan = *head guard, head cover*.  
*Ceotro*: A reads centro and glosses swiran = *neck*. D reads ceotro; E reads ceotro and glosses with Irish equivalent of *neck*. Cockayne suggests from *χόνδρος*, but an eighth century gloss reads ceruellum, id est centrum brægen = *brain*, and this may well be the meaning.  
*Cartilagini* glossed by A gristlan.
- Stanza 27. *Sudum* for *sodium*.
- Stanza 29. *Cubis* glossed by A fæðmum = *elbow, arms*; by D elnbogan = *elbows*.  
*Pugnos* glossed fyste = *fist* by both A and D.  
*Ungibus* glossed næglum = *nails* by both A and D.
- Stanza 30. *Arctibus* glossed by A lioðum, by D lið = *joints*.
- Stanza 31. *Cata crines* is glossed by A huppbaan = *hip*. The source of the term *cata crines* is obscure and any derivation from *κατακρίνω* = *deliver judgment*, seems very difficult, though there was a school of mediaeval thinkers who made the loins the seat of judgment. Williams (loc. cit.) thinks that *cata* may be the Greek *κατά*, which was commonly used in the Latin of the sixth century as equivalent to *ad* or *juxta*.
- Stanza 32. *Cambas*. E reads gambas; A reads cambas, and is glossed *homme* = *hams*.  
*Genuclis*, glossed by A cnieþum = *knees*, written above an older and erased gloss that was perhaps hweorfbanum, a word which would bear the meaning *joint bones*.
- Stanza 33. *Ramos con crescentes decies* = *the ten growing branches*, i.e., the fingers. Cp. Hesiod. Works and days: 742 ἀπὸ πεντόζοιο αὐοῦ ἀπὸ χλωροῦ τὰ μνεῖν = *to cut the withered from the quick from the five-branched* = *to cut the nails of the hand*.  
*Mentagris*, glossed by A tanum = *toes*. No source for the word can be suggested. An eighth century glossary, printed by T. Wright, gives *mentagra*, bituihn, which helps no further.
- Stanza 34. *Bassibus* from *βάσις* = *step* glossed by A stæpum = *steps*.

Stanza 35. *Iugulam*. Bosworth and Toller (A.S. dictionary, Oxford, 1898) suggest that *jugulam* = *collar bone*, but the word is glossed by A *ðearmgewind*, which must mean *abdominal cavity* or *peritoneum* from *þearm* = *intestine*, *ðearmgewind* being thus *the parts that enwrap the intestine*.

*Pectusculum* is glossed by A *briostban* = *breastbone*. E gives an Irish gloss equivalent to *the breast of the palm*.

Stanza 37. *Marsem* perhaps for *marsupium* = *pouch*. The word is glossed by A *bursan* = *purse*; by E *selg* = *spleen*.

*Fithrem* is glossed by D *snædelðearm* = *intestine*.

*Obligio* is glossed by A *nettan* = *net*, the usual mediaeval term for the *rete mirabile* to which especial importance was attached by Galen and all mediaeval writers. E has an Irish gloss, *inglais*, to which no meaning can be attached.

Stanza 38. *Toliam* glossed by A *readan*. In Wright's vocabulary there is a gloss; *reada tolia vel porunula* (I, 4446-48.) *Reada* = *red*, and Dr. Henry Bradley suggests that *toliam* may represent the Middle English *tuly* or *tewly* = *purple*, a word which may possibly be derived from *תולת* or from *תולע* and *תולעת* = *worm* and also *scarlet*, i.e., the colour obtained from the worm of the shell-fish *murex*. Thus *tuly* and *toliam* may be the red worm-like structure, the *uvula*.

*Fibras* glossed by A and D *smæl* = *small*. E gives Irish gloss = *sinews*. *Smæl* perhaps refers to the *small ends* of the muscles.

*Bucliamini* glossed by A and D *heorthoman*, for *heort-hama* = *heart cover* = *pericardium* or *midriff*.

Stanza 39. *Inginem* perhaps for *inguinem*. B reads *iunginam* and A glosses *þa sceare* = *shears* or *scissors* = perhaps for the *crutch* or *fork of the legs*.

Stanza 40. *Pantes* for *πάντες* = *all*. B reads *partes*, D *pantas*. A and H gloss *ealle* = *all*. E glosses *omnes*.

Stanza 42. *Sensibus cum decim fabre factis foribus*. A and D gloss *mid ten durum* = *with ten doors*. The ten doors or portals of entry of sensations is a mediaeval commonplace. The mouth counts for two (*oesophagus* + *trachea*) the others being eyes, ears, nostrils, urethra and anus. Or the five senses may be more strictly followed and the hands reckoned as the organs of feeling.

The author has to thank Dr. I. Abrahams, Reader in Rabbinic and Talmudic in the University of Cambridge, for suggestions and corrections in connexion with the Hebrew words and sources.

<sup>1</sup> Professor de Latim pela UFF (RJ), Mestre em Letras e Doutorando bolsista do CNPq em Literatura Comparada ambos também pela UFF (RJ). Atualmente é professor credenciado no programa de pós-graduação *stricto sensu* em Língua, Literatura e Cultura Latina (UFF / RJ). Email: antoniomarcospimentel@hotmail.com

<sup>2</sup> "A Vida Quotidiana na Roma Antiga" é uma importante obra na medida em que Funari desenvolve os conceitos de "cultura popular" e "cultura erudita", e identifica as diferenças primordiais entre as duas, fazendo-o inclusive pela questão lexical, morfológica e até gráfica estudada no que chegou até nós em diversas inscrições parietais.

<sup>3</sup> "A côté et au même titre que le bas latin et le latin de l'Eglise, le latin populaire a exercé une influence sur la formation du latin médiéval. Les débuts du latin du moyen âge remontent en effet à la période où les langues romanes se sont peu à peu dégagées du latin vulgaire; il en est tout naturellement résulté que certains mots et certaines formes de ce latin en pleine évolution ont également pénétré dans la langue littéraire qui perdait de jour en jour le sentiment de la correction grammaticale et formelle du latin classique". (ERNOU, 1948 : 17).

<sup>4</sup> "A Alta Idade Média – expressão com que designamos aquele primeiro período – encontra-se dominada por uma literatura de tipo monástico, que, até certo ponto, pode ser reduzida a narrativas hagiográficas e a poemas litúrgicos, cuja forma fundamental é representada pelos hinos. (...) A produção escrita, privilégio dos mosteiros, compreendia formas de expressão (...): uma literatura especulativa, historiográfica (biografias e anais), hagiográfica e predicatória formava o conjunto dos gêneros históricos pelo seu caráter objetivo. (...) Dentre as subformas [do gênero subjetivo, a saber: as tragediae, as comediae, as satirae e as elegiae] – a écloga alegórica, o epigrama, o enigma, a consolação, o bilhete de adeus ou de saudação, o epitáfio, a dedicatória –, apenas releva lembrar o planctus (normalmente lamento pela morte de um chefe), de tradição na Antiguidade e assimilado pela literatura vulgar do século XII. Das formas mais duradouras no decurso da Alta Idade Média – o panegírico, a epístola (em prosa ou verso), o itinerário (narrativas de viagem) – apenas a epístola poética apresenta interesse, do ponto de vista genético (...). A produção oral, em geral condenada pela Igreja, compreendia as fabulae (contos), as canções amorosas (cantica amatoria), os cantos blasfematórios, de luto (supermortuos) e os histriônicos (spectacula, joca, scenica). (...) As formas mais em voga nesse período [o carolíneo] – os carmina figurata (poemas cujos versos ou letras formavam desenhos figurativos) e as altecationes (contestações entre personagens reais ou fictícias) – não tiveram conseqüência na literatura posterior. (...) Como se vê, estamos diante de uma literatura latina, monacal, de intenções predominantemente didáticas e apologéticas, obra de copistas. A produção oral não nos permite ainda falar de uma literatura laica. (...) Não podemos, entretanto, deixar de assinalar que na Alta Idade Média o acontecimento literário mais importante foi a substituição do metro clássico pelo ritmo românico, ou seja, da métrica quantitativa pela versificação acentual, fato que se operou nos primeiros séculos da nossa era e foi se consumando paulatinamente a partir do século V". (SPINA, 1997: 16-18).

<sup>5</sup> "lorica ~ae f. [dub., often derived from LORVM, cf. VAR. L. 5. 116. 1] A corselet or cuirass (of leather, metal or other material). b. applied to shell of a snail. 2) (transf.) : a (esp. mil.). A parapet, breastwork. b. A protective layer or coating (for a surface). c. an overhanging ledge, cornice.

<sup>6</sup> [http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_nt\\_epist-ephesios\\_lt.html](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_epist-ephesios_lt.html). (Permaneçam de pé, cingidos com o cinturão da verdade e vestindo a justiça como couraça". Tradução nossa).

<sup>7</sup> [http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_nt\\_epist-i-thessalonicensis\\_lt.html#5](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_epist-i-thessalonicensis_lt.html#5). ("Nós, ao contrário, sejamos sóbrios, já que pertencemos ao dia: revistemo-nos com a couraça da fé e do amor, e cubramo-nos com o caso da esperança da Salvação".(tradução nossa). Em SINGER (1919: 127), é mencionado o léxico grego original: "θώραξ".

<sup>8</sup> Aliás, não só essa trans-significação deveu-se às viagens de São Paulo. O cristianismo, para muitos autores, na verdade não passaria de um "paulinismo", uma vez que muito da doutrina e da liturgia católicas foram elaboradas com base nos textos de São Paulo.

<sup>9</sup> "Inexistente na poesia clássica, a rima faz a sua aparição na poesia latina medieval (...) e daí transfere-se para a poesia romance. A rima, que às vezes assumia a forma de mera assonância (possimus / currimus; voluptas / felicitas) infiltrou-se também no adagiário e na própria prosa (para marcar os finais de parágrafos). Surge ela na poesia medieval latina dos primeiros escritores – Comodiano, Cipriano, Santo Agostinho – e a poesia românica parece havê-la fixado como recurso de compensação da musicalidade perdida da poesia quantitativa". (SPINA, 2003: 22).

<sup>10</sup> Mais sobre São Gildas pode ser encontrado em TODD, Hentohm. **St. Patrick, apostle of Ireland**. Em [http://books.google.com.br/books?id=um44AAAAMAAJ&printsec=titlepage&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.br/books?id=um44AAAAMAAJ&printsec=titlepage&source=gbs_navlinks_s)

<sup>11</sup> Um breve mapeamento dessas influências é traçado por Norberg, de onde tiramos alguns parágrafos que, ainda que um pouco longos, julgamos importantes em sua totalidade: "Na Irlanda e nas partes célticas ou germanizadas da Grã-Bretanha, o latim era um elemento estrangeiro que não encontrava apoio na língua materna da população. Somente alguns sábios tentaram servir-se do latim, com a ajuda de manuais e de conhecimentos adquiridos na escola. Tal foi a situação na Irlanda desde o início. A grande ilha jamais fizera parte do império, os irlandeses jamais conheceram a administração, a vida urbana nem a organização escolar dos romanos, preservando suas próprias tradições e sua língua céltica. No entanto, se o latim teve um papel considerável na civilização desse país, isto se deve a sua conversão ao cristianismo no início do século V. No ocidente, o latim foi por toda a parte a língua do ofício cristão e, quando o cristianismo expandiu além das fronteiras do império, ninguém teve a idéia de substituí-lo por uma língua indígena. Também se tinha necessidade do latim para ter acesso à Bíblia e às obras dos Pais da Igreja. A conversão dos irlandeses levou a necessidade de ensinar o latim na ilha. Todavia, este ensinamento tinha uma finalidade limitada: não visava a formar funcionários ou retores, mas a permitir aos padres e monges o acesso à literatura cristã. Por isto, necessitava-se

---

de um conhecimento elementar da gramática e do léxico da língua estrangeira, mas não de um estudo aprofundado dos textos literários da época clássica. (...) Na Irlanda, onde não havia cidades, a vida eclesiástica e cultural se concentrou nas grandes abadias. Estudavam-se os textos sagrados sob a direção do abade, consagrando-se a esta ascese severa pela qual os mosteiros irlandeses eram conhecidos.

Os mais antigos textos latinos escritos na Irlanda mostram claramente o que resultou desta situação especial. De um lado, estão cheios de traços bárbaros e não-latinos, doutro lado, têm um caráter mais escolar que os textos contemporâneos escritos no continente. O aspecto bárbaro aparece sobretudo na escolha de vocábulos. O autor continental já possuía em sua língua materna um vocabulário latino muito rico e, em geral, não tinha dificuldade em escolher o termo próprio. Mas, para o irlandês, todos os vocábulos latinos eram igualmente estrangeiros, ele era obrigado a pesquisar nos glossários para encontrar a expressão que procurava e, visto que as leituras eram limitadas, o valor estilístico dos vocábulos escapava-lhe totalmente. (...) Mas existe também uma corrente contrária, erudita e conservadora no latim da ilha. Os missionários que levaram o cristianismo tinham aprendido o latim na Inglaterra romana, ou, talvez, na Gália. Eles sabiam ler, isto é, tinham freqüentado as escolas romanas e levaram à Irlanda a pronúncia escolar empregada na Inglaterra e na Gália no século V. Nesta época, diversas modificações fonéticas de que falamos mais acima ainda não haviam ocorrido. É necessário também levar em consideração o fato de que a pronúncia escolar é sempre mais pedante e mais tradicional do que a do povo. Como a Irlanda estava isolada do continente, foram preservados, deste modo, na ilha, certos traços do latim que os próprios latinos haviam abandonado bem cedo. (...) O caráter exótico e ao mesmo tempo conservador da latinidade irlandesa é reconhecido, em certa medida, na antiga província romana da Britannia. A assimilação espiritual e lingüística desta província periférica ainda não tinha sido concluída no início do século V, quando os romanos chamaram de volta suas tropas para defenderem a fronteira italiana. Os anglos, os jutos e os saxões, que não tardaram a invadir o país exterminaram a população romanizada das cidades e empurraram cada vez mais para oeste a população céltica dos campos. Na região ocupada pelos germanos, a civilização romana desapareceu completamente. Nos pequenos reinos bretões do oeste, alguns restos da antiga civilização encontraram refúgio nos mosteiros célticos, onde o ensino parece ter sido organizado da mesma maneira que na conquista da Inglaterra pelos bárbaros. O estilo de Gildas (\*500? †570) é empolado e precioso e é possível que seja o mesmo Gildas que escreveu o poema *Suffragare trinitalis unitas*, em que a preciosidade vai ao extremo. Nesta obra, o autor procura prevenir-se, acumulando fórmulas de encantamento, de inspiração mais pagã do que cristã. Ali se lê, entre outras coisas:

Meae gibrae pernas omnes libera,  
Tuta pelta protegente singula...  
Gigram, cephalem cum iaris et comas,  
Patham, liganam, sennas atque michinas,  
Cladum, crassum, madianum, talias,  
Bathma, exugiam atque binas idumas...

"Protegei, Senhor, todos os membros de meu ser, que teu escudo defenda e proteja tudo, a cabeça com os supercílios e os cabelos"... O autor fez o melhor possível para compor um texto incompreensível para quem não é iniciado. Coloca nele vocábulos hebraicos, senna, "dente", iduma, "mão", e muitos vocábulos gregos, dos quais, alguns são facilmente reconhecíveis, como, por exemplo pelta, "escudo", cephale, "cabeça", enquanto que outros mudaram seu sentido, perna = "membro", ou sua forma, patham por spatham, "ombro", bathma por bathmos, "pés". Mesmo os vocábulos latinos aparecem sob uma forma mais ou menos estranha: liganam por linguam, madianum por medianum, talias por talos. Alguns vocábulos ainda ficam sem explicação. Encontramos a mesma língua exótica nas *Hisperica famina* que também parecem ter sido escritas no oeste da Grã-Bretanha no século VI. Hoje se acredita que esta obra estranha se compõe de exercícios escolares, em que se tentava exprimir num tom elevado e retórico, amontoando vocábulos extravagantes colocados numa ordem incomum. Se esta teoria está correta, o estilo "hisférico" é o último traço da atividade dos retores romanos na Grã-Bretanha, mas a transplantação nos mosteiros célticos resultou numa caricatura grotesca do original. (NORBERG, 2007).

<sup>12</sup> "The *Lorica* of Gildas is known from the following six manuscripts: — (A) Early Ninth Century. — Cambridge University Library L1.I, 10, fo. 43. This MS is known as the *Book of Cerne*, but is better described as the *Prayer Book of Aedelwald the Bishop*. The section containing the *Lorica* is fully glossed in the Kentish dialect of Anglo-Saxon by a hand that is probably of the tenth century. These glosses are valuable as giving the meaning of many words which would be otherwise untranslatable. (...). (B) Eighth or Ninth Century. — British Museum Library, Harley, 2965. A manuscript formerly belonging to St. Mary's Abbey or Nunnaminster at Winchester. The text is printed by W. de Gray Birch, in *An Ancient Manuscript of the Eighth or Ninth Century*, published by the Hampshire Record Society, Winchester and London, 1889. We have in the main reproduced this text. (...). (C) Ninth Century — Cologne Cathedral Library, formerly at Darmstadt, where it was numbered 2106. It has been copied from a glossed original and has several corrections in a later hand. The text is printed by Mone in *Lateinische Hymnen*, Freiburg, 1853, vol I, p. 367. (D) — Late Tenth Century. — British Museum Library, Harley, 585, fo. 152. The *Lorica* is here placed in the midst of an Anglo-Saxon medical receipt book known as the "*Lacnunga*" (i.e. Medications, recipes), and is fully glossed by an Anglo-Saxon hand of the eleventh century. (...). (E) Fourteenth Century — Royal Irish Academy at Dublin, the *Leabhar*

Breac or Speckled Book. This MS. is an immense collection of ecclesiastical pieces, and has been published in facsimile by the Royal Irish Academy, Dublin, 1876. The text of Lorica is glossed in Irish, and text and glosses are printed and discussed by Whitley Stokes, Irish Glosses, Dublin, 1860, p. 133. (F) Sixteenth Century – Vienna Royal Library, 11, 857. This text has been printed by Daniel in the Thesaurus Hymnologicus, 1855, vol. iv. P. 364. (SINGER, 1919: 136).

<sup>13</sup>. A questão da autoria da lorica ainda é muito discutida. Para alguns autores, o hino não é nem de Gildas muito menos de Laidcenn, mas a Alcuíno, e seria conhecida originalmente como Oratio rythmica Gildae (Cf. HERREN, Michael. The Authorship, Date of Composition and Provenance of the So-Called "Lorica Gildae". Ériu, Vol. 24, (1973), pp. 35-51. Em <http://www.jstor.org/pss/30007348>). Na pesquisa realizada para esse trabalho – que não pôde se estender por motivos óbvios – não conseguimos descobrir qual a regra monástica de Laidcenn ou de seu mosteiro.

<sup>14</sup>. "Le règles qui régissent la rime sont à peu près les mêmes pour la poésie métrique, la poésie rythmique et la prose, ce qui nous permettra d'en faire un exposé unique. A première vue, la technique médiévale est bien faite pour nous étonner, tant elle diffère de nos conceptions modernes. Ainsi, dans le haut moyen âge, deux vers riment lorsque la voyelle et la consonne finales de la dernière syllabe sont les mêmes (hominem – maiorem); on se contente même de l'assonance, où seule la voyelle est la même (praeceps – hominem), et certain poètes n'hésitent pas à considérer comme rimant des mots qui n'ont de commun que la consonne finale (mater – operatur). A l'époque mérovingienne et dans certains poèmes carolingiens, on fait rimer les voyelles sourdes o et u, de même que les voyelles sonores e et i (Cf. W. Meyer, GGN, 195, p. 253 et suiv.). Hrotsvitha laisse souvent se répondre les voyelles a et o, et l'on trouve même dans son oeuvre des rimes comme Christi-rara, alors que le poète du Ruodlieb se permet des licences plus grandes encore. D'autre part, on peut trouver dans la littérature du haut moyen âge des rimes qui portent sur les deux et même le trois dernières syllabes du vers; on les rencontre surtout dans les écrits des poètes irlandais, que l'on appelait Scoti, ainsi que chez les autres Anglo-Saxons (Cf. W. Meyer GGN, 1969, p. 605 et suiv.), Cet usage se répandit graduellement, et, vers 1100, la règle voulait que la rime portât sur les deux dernières syllabes. Il va sans dire que cette règle fut plus d'une fois transgressée, et par plus d'un poète. L'usage voulait de même que la rime fut pure, chose que l'on ne perdra pas de vue lorsqu'on affine à des textes altérés. Ainsi, lorsqu'on relève chez de bons poètes – pour ne pas parler des médiocres, chez qui la chose doit moins nous étonner – des licences ou, du moins, ce qu'on prend pour des licences (Archipoète: verecundo – precum do), il convient avant tout d'étudier leur technique personnelle, en gardant bien influer sur leur manière d'écrire; ainsi les poètes d'origine romane tiennent la rime profundum – nondum pour une rime pure et des rimes comme antiquus-amicus sont courantes dans tout le domaine de la médiolatinité (...). Enfin, on tiendra compte de ce que la prononciation du latin, au moyen âge, n'est plus la même que celle de l'époque classique et que, de ce fait, des rimes comme vultis-multis et pronus-bonus sont en tout point régulières. — Pour nous, modernes, la rime commence à la dernière voyelle accentuée; pour le poète du moyen âge, elle porte en outre sur la voyelle non accentuée de la syllabe précédente, aussi bien dans une fin de vers de rythme ascendant que dans un vers de rythme descendant (imperat-poterat, áctiò-cóntiò). — Si les poètes évitent en général de faire rimer un mot avec lui-même, ils aiment par contre que se répondent des mots de forme identique et de signification différente (comme, par exemple, mundus = monde et mundus = pur), procédé qui est dans la note badine de la poésie rythmique. A l'encontre de l'usage moderne, les mots composés de même racine (decipis-accipis) riment normalement. Les poètes se plaisent enfin à des associations comme minimos-viri mos, adorem-modo rem, etc., mais ce ne sont là souvent que des tours de force, et qui n'ont d'autre objet que de faire valoir la virtuosité de l'artiste. — W. Meyer (GGN 1907, p. 168 et suiv.) a cru pouvoir prétendre que l'on évitait la répétition de la même rime dans les poèmes comptant plusieurs strophes; de nombreux exemples montrent que cette règle n'était pas toujours observée". (ERNOUT, 1948 : 46).

<sup>15</sup>. Um ponto tão interessante como este é o tratamento das terminações na poesia rimada, em que a técnica dos irlandeses difere da dos latinos. Na România, diferentes modificações fonéticas e morfológicas se produziram nas sílabas finais. Não podemos retomar aqui a história complicada dessas modificações. Basta-nos assinalar que o e u, e e i freqüentemente se confundem e que a pronúncia dos finais se enfraquece, sobretudo no norte da Gália (cf., por exemplo, o lat. vinum > it. e espanhol vino, português vinho, francês vin; lat. sentit > italiano e português sente, espanhol siente, francês sent). Quando os poetas começaram a enfeitar seus versos por meio de assonâncias monossilábicas, seguiram a pronúncia cotidiana e rimaram i breve com e e u breve com o. Assim, Venancio Fortunato fez sempre a assonância nos dimetros iâmbicos de que se serve nos hinos Vexilla regis prodeunt e Agnoscat omne saeculum. É necessário considerar que, aqui, os vocábulos concinit e carmine, protulit e tempore, praesumeret e debuit, ordinem e ambiit, callido e invidium, redditum e prospero, cernitur e visio etc. formam assonâncias perfeitas. Do mesmo modo, Eugênio de Toledo fez assonâncias entre complacet, delectatio e solacium, recogito e transeunt, e Teofredo de Corbio, por exemplo, principio e filium, sedibus e versiculos, geritur e gladio. A pronúncia popular se reflete também nas assonâncias dissilábicas do tipo fides - crudelis, Christi - estis, adimpleretur - dictum que encontramos na poesia da época merovíngia. Nada se pode encontrar de parecido na poesia latina dos irlandeses. Eles jamais confundem as vogais em suas rimas, o que resulta do fato de eles terem aprendido o latim, na escola, como língua estrangeira, de a pronunciarem a seu modo e a empregarem segundo as regras escolares. (NORBERG, 2007).

<sup>16</sup>. Segundo a biblioteca augusthana ([http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Laidcenn/lai\\_lori.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Laidcenn/lai_lori.html)) o metro é o hendecassílabo troqueu (Metrum: hendecasyllabus trochaeus), isto é, os pés são compostos de uma sílaba longa e uma sílaba breve.

<sup>17</sup>. O temor a Deus é, já em Isaías 11, 1-3, é um dos sete dons do Espírito Santo. Embora a *lorica* de São Gildas esteja repleta de termos celtas e, portanto, de uma base cultural também hibernica, poderíamos pensar uma analogia entre os dons do Espírito Santo (entendimento, sabedoria, conselho, piedade, fortaleza e temor de Deus:

<http://www.cleofas.com.br/virtual/texto.php?doc=ESTEVAO&id=deb0008>), dentro das temáticas de exortação (o saber cantar a *lorica*), conhecimentos anatômicos, súplica, obediência – e aqui seria necessário construir-se uma outra questão a respeito da *pietas* romana –, força da vida (saúde), proteção contra os demônios e confiança em Deus. Nesse verso também temos uma aliteração evidente, que nos lembra um tremor físico, talvez um bater de dentes seguido de calafrios característicos de uma sensação de medo profundo. Sobre isso já ensinava Norberg: “O emprego da aliteração entre os irlandeses é também muito significativo. Eles gostavam de ligar por este meio o maior número possível de vocábulos no verso, e temos aliterações perfeitas nos versos em que os vocábulos começam por c: Clara caeli celsi culmina / Cinis, cautus, castus diligentia e Caeli conscendit culmina / Caritatis clementia. Ainda no século XII, os islandeses encontraram na Irlanda a pronúncia *kelum* e *kivis*, como o mostra o primeiro tratado gramatical da Edda. Nesse caso, portanto, guardou-se fielmente, na maior parte da Idade Média, na periferia do mundo, num país não-latino, um uso lingüístico que remonta à Antigüidade”. (NORBERG, 2007).

<sup>18</sup>. Nesse verso, é clara a alusão ao Salmo XCI: *Indutus est iustitia ut lorica / et galea salutis in capite eius / indutus est vestimentis ultionis / et operuit se zelo quasi pallio*.

( [http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_vt\\_isaiae\\_lt.html#59](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_isaiae_lt.html#59)). “Vestiu-se com a justiça como couraça / e com a Salvação em sua cabeça como elmo / vestiu-se com as cobertas da vingança / e ocultou-se da inveja com o pálio por assim dizer”. Tradução nossa. É de se notar portanto que, embora a tradição cristã em que foi ressignificado o léxico *lorica* seja uma promoção paulina – se entendermos que essa tradição cristã chegou até nós é neo-testamentária –, o conceito em si já estava internalizado na tradição vétero-testamentária judaica. (N.A.). Sobre essa questão das origens lexicais, reportamo-nos a Ernout: “A côté du bas latin, dont il a fortement subi l’empreinte, se trouve le latin de l’Eglise. Celui-ci est en outre grandement influencé par la langue de la patristique (entre autres Tertullien, saint Jérôme et saint Augustin) et par celle de la Bible, La Bible, elle, se trouve sous l’influence de la version des Septante, traduction sur laquelle à l’Itala (traduction latines de la Bible antérieurs à saint Jérôme), elle est en plus d’un endroit empreinte de vulgarismes (Cf. Le Codex Lugdunensis, éd .U. Robert, 1881 : Pentateuch versio latina antiquissima). C’est de la Bible et des écrits des Pères de l’Eglise que proviennent la plupart des mots grecs que nous rencontrons dans le latin médiéval (par exemple anathema, baptizare, diaconus, etc.); d’autres vocables, comme butina = cuve ou polis = ville, s’y sont introduits par d’autres voies. La syntaxe médiolatine a subi, elle aussi, l’influence de la langue de l’Eglise; ainsi il n’est pas rare de trouver chez les auteurs du moyen âge quod, quia ou quoniam à la place de l’acc. cum infinitivo, et ce à l’exemple de la Vulgate; c’est à tort que l’on corrigerait, chez ces mêmes auteurs, la locution ut quid (= "pourquoi?") en et quid ou at quid: cette formule remonte, elle aussi, à la langue de la Bible (...). Et l’immixtion de l’Eglise ne se limite pas seulement au seul domaine de la langue; le moyen âge tout entier vit sous le signe de l’Eglise qui impose son caractère dans tous les domaines et qui marque son empreinte jusque dans la littérature profane: on retrouve partout son influence, dans la prose comme dans la poésie et non le moins là où elle est parodiée”. (ERNOUT, 1948 : 16).

<sup>19</sup>. É inevitável não pensarmos em certos aspectos da cultura contemporânea "popular" ao falarmos dessa, se podemos chamá-la assim, proteção setorial de cada uma das partes do corpo imaginando-as serem revestidas por "placas" de uma armadura (*lorica*). Esse tipo de cena, se a imaginarmos corretamente e com a mente aberta, certamente nos fará lembrar de desenhos animados orientais, os *anime*, ou de histórias em quadrinhos também orientais, os *mangá*, principalmente aquelas em que os heróis, ao se prepararem para uma batalha, entrem em sintonia com uma divindade ou força interior quaisquer (que podem ser ocidentais pagãs ou relativas às crenças espirituais orientais) e fazem surgir uma armadura que, aos poucos – e esta é a cena precisamente a ser lembrada – vai, placa por placa, cobrindo o personagem até ele estar totalmente protegido por sua armadura. É o caso de Os Cavaleiros do Zodíaco, por exemplo.

<sup>20</sup>. A construção dupla “amen amen” não é uma inovação do latim medieval. Nos Antigo e Novo Testamentos, a expressão, em grego, já era utilizada, mas foi importada para esse idioma de sua origem hebraica. Seu significado permanece o mesmo: “assim seja”, entre outros tantos de semântica semelhante. No entanto, é uma construção que não encontra uma recorrência tão larga quanto se imagina, o que não quer dizer que seu uso seja particularmente especial. O que se pretende com o duplo “amen” é, na verdade, uma afirmação ao que foi dito e um compromisso de que o que foi dito tornar-se-á realidade. Note-se que nos usos lingüísticos gregos e latinos, muitos conectores semelhantes costumavam estar juntos em inícios de orações para dar ênfase ao que seria dito em seguida. Pode ter sido esse uso sistemático gramatical que ajudou a cristalizar o uso semântico do duplo “amen” como reforço argumentativo e, numa posterior mentalidade cristã, como uma certeza salvacionista advinda da fé, da esperança e da caridade.

<sup>21</sup>. As palavras entre parênteses não estão originalmente no texto, sendo necessárias apenas para uma melhor construção de sentido na língua portuguesa. (N.A.).

<sup>22</sup>. Preferimos não arriscar nenhuma tradução para a palavra *es* como fez Singer, traduzindo como *men* (homens) por haver uma parte faltando anterior a ela, que tanto pode ser uma raiz nominal, tornando *es* uma desinência de nominativo ou acusativo singular ou plural (devido à morfologia afastada do latim clássico), quanto uma outra forma qualquer, por exemplo, verbal. Entretanto, se Singer faz a tradução para *homines*, é possível pensar que a parte faltando possa ser algo como: “Em qualquer dia que tenha cantando essa oração, será um protegido entre os homens”, mas, como isso também

---

depende do tamanho da lacuna que não podemos associar imediatamente aos três pontos entre colchetes transcritos por Singer, então apenas ficamos na sugestão da hipótese.

<sup>23</sup> Aqui, *ad genua* pode ter dois sentidos mais importantes. 1) Até os nós (nossa escolha) – essa escolha nos pareceu a mais acertada pelo sentido de movimento com semântica de limite. Portanto, se estamos falando do corpo em toda sua totalidade, e *genua* pode ser traduzido por *nós* (partes nodosas que sentimos dentro do corpo ao apalparmos; os nós dos dedos, por exemplo), então essa possibilidade faz bastante sentido: uma totalidade de fora para dentro, que é o que efetivamente o texto descreve; 2) Para nos ajoelharmos – aqui o sentido seria de, ao fim da lorica, totalmente protegido, seu invocador acabaria de joelhos em sinal de veneração e agradecimento pela proteção.

<sup>24</sup> *Mamillas* é, muito provavelmente, o diminutivo de *mammae* (seios, tetas). E aqui há um aspecto possível na *lorica*: as partes do corpo podem se referir tanto ao corpo masculino quanto ao corpo feminino, bastante plausível no paganismo mas improvável do ponto de vista cristão. Se isso for verdade, então no dístico 31 ao invés de termos “quadris” para cata crines como quer Singer, poderemos ter, segundo PARISSE (2006), uma paráfrase para o órgão sexual feminino (em vocabulário chulo) incluindo os cabelos próprios da região, o que faria sentido e daria conjunto ao restante do verso: “as nádegas junto com as coxas”, construindo assim um verso “feminino”. No entanto, também é possível que o diminutivo *mamillas* sirva para descrever os seios masculinos que são pequenos ou subdesenvolvidos.

<sup>25</sup> Fomos levados a essa tradução por ser o diminutivo de rim. Poderiam ser também as glândulas supra-renais.

<sup>26</sup> Cf. anexos (SINGER).

<sup>27</sup> *idem*.



**A Morte e as Interpretações Arqueológicas:  
Contextos Funerários na Grécia da Idade do Ferro.**

**CAMILA DIOGO DE SOUZA**

**Doutoranda - Museu de Arqueologia e Etnologia / Universidade de São Paulo**

**caumilasouza@usp.br**

**Resumo.**

Os enterramentos constituem um dos principais elementos da cultura material escavados pelos arqueólogos. Ao analisá-los, temos que levar em consideração o fato de que os vestígios encontrados correspondem a um conjunto de práticas rituais que constituem a relação entre esses contextos e a sociedade que os produziu. Tal relação não se dá de forma simples e direta, mas é idealizada e manipulada pelos vivos. É neste sentido, que a denominada arqueologia das práticas mortuárias tem se debruçado para entender os contextos funerários de um período da história da Grécia que, durante muito tempo, foi considerado como “obscuro” (a Idade do Ferro) e proporciona um campo frutífero de estudo das representações simbólicas e das relações do homem com o mundo ao seu redor e do homem com o homem.

**Palavras-chaves:**

Arqueologia, Práticas mortuárias, Idade do Ferro na Grécia.

Um dos principais objetos da cultura material encontrados nas escavações arqueológicas corresponde aos contextos funerários. O arqueólogo se depara inicialmente com os vestígios materiais que formam esses contextos, isto é; o túmulo com ou sem algum tipo de marca, sinal (uma lápide, por exemplo) e no interior do mesmo, com os restos ósseos humanos e os objetos depositados com o morto (o que se denomina correntemente de mobiliário funerário). Dessa forma, quando pensamos no conjunto, no todo que envolve os enterramentos, devemos levar em consideração não apenas os vestígios materiais em si encontrados pelo arqueólogo, mas também o conjunto de práticas rituais que envolveram a morte de um indivíduo e que produzem, em última instância, o registro material. Isto significa dizer que os contextos funerários integram não só os enterramentos em si, que, aliás, constituem apenas uma parte dessas

práticas mortuárias, mas integram também todo o conjunto de rituais executados pelos vivos no momento em que um indivíduo pertencente a uma comunidade morre, como por exemplo, a exposição e a lamentação do morto, o cortejo fúnebre que conduz o defunto até o local de enterramento e as cerimônias executadas um determinado tempo após a morte do indivíduo, como uma missa ou as incursões regulares dos familiares ao túmulo em uma data específica, depositando objetos para o morto. Poderíamos incluir, ainda, na definição de contexto funerário, as próprias concepções sobre a morte e as crenças que uma determinada sociedade possui a respeito da morte, como a crença ou não em algum tipo de vida após a morte.

Tais considerações nos leva, portanto, a algumas questões fundamentais que têm sendo levantadas por inúmeros pesquisadores de áreas distintas há décadas. Como estudar os contextos funerários? Como fazer com que esse registro material nos conduza ao conhecimento da sociedade que o produziu? Qual a natureza e as características da relação entre as práticas mortuárias e a sociedade?

A partir dos pressupostos da arqueologia, principalmente centrados no seu objeto de estudo, a cultura material, entendemos que um estudo sobre a morte no campo arqueológico não se dê enquanto a própria morte como objeto ou como fim último, abstrato, mas sim enquanto fenômeno humano que proporciona vestígios passíveis de análise das práticas rituais exercidas por uma determinada sociedade, os contextos funerários. O estudo desses contextos e a relação entre esse tipo de fonte material com a configuração da estrutura da sociedade, visando o entendimento desses rituais (quais seus significados e seus limites) tem sido tema de discussão entre os arqueólogos há várias décadas e, a partir das linhas teóricas mais atuais, os contextos funerários são entendidos como parte de um conjunto maior que tem por função a afirmação de traços específicos dos diferentes grupos sociais, perdurando ou alterando suas tradições e suas estruturas e conduzindo-os continuamente segundo regras e sanções que lhes são próprias (Vernant 1982: 5-15).

Dessa forma, as práticas mortuárias não devem ser interpretadas como um simples espelho das relações sociais da vida real (Binford 1971: 6-29; Goldestein 1976; Goodenough 1965: 1-24; Saxe 1970; 1971: 39-57; Willews 1978: 81-98). O conjunto simbólico das práticas mortuárias também constitui um sistema de representações aprovado socialmente das relações estabelecidas entre os indivíduos e entre os grupos sociais, característica que leva o entendimento dos contextos funerários, em parte, como

uma forma de reafirmação da ordem social, seja pela isonomia das identidades, ou pela marca de suas diferenças através da execução dos rituais funerários (Morris 1987: 29-43). Está claro que o problema da “visibilidade” do significado e da ideologia das práticas mortuárias através da cultura material é particularmente delicado e, muitas vezes, difícil de ser alcançado devido ao caráter fragmentário, uma vez que o enterramento constitui apenas uma pequena parte dos rituais fúnebres. Entretanto, a partir do estudo comparativo de vários contextos funerários, incluindo, quando disponíveis, informações sobre etnias, doenças, dietas, *causa mortis*, números relativos à população de adultos, crianças e, ainda, examinando processos de formação e organização de necrópoles em relação aos assentamentos, a partir de uma análise contextual (Parker-Pearson 1982: 99-113; 1993: 203-29; 1995: 1046-1048), poderemos alcançar reflexões e questões mais complexas que abram possibilidades para o conhecimento da sociedade.

Na tentativa de levantar algumas reflexões sobre as questões anteriormente colocadas, iremos analisar de um estudo de caso específico, os contextos funerários da região da Argólida na Grécia durante a Idade do Ferro, período que abrange aproximadamente o período entre os séculos XI e VIII a.C. Durante muito tempo, este período foi denominado de “Idade Obscura” e considerado a verdadeira “Idade Média” da história da Grécia Antiga. As causas dessa denominação são de origens filológicas, durante um período da história da Arqueologia em que a documentação material era considerada como ilustração e complementar às fontes textuais. No caso da Grécia, percebemos que durante o século XIX, há uma busca frenética e incansável do referente material das obras homéricas, da sociedade homérica. Neste contexto, vemos, por exemplo, H. Schlieman investir todas as economias e suas energias na busca de Tróia. Entretanto, Schliemann descobre, na verdade, uma sociedade ainda muito pouco conhecida, centrada política, religiosa e economicamente em torno de um Palácio cercado por muralhas gigantescas que teve como uma de suas principais localizações o sítio de Micenas, na região da Argólida, no Peloponeso. Daí a denominação “civilização” micênica e micênios (ou micênicos) para se referir a uma cultura que durante alguns séculos estava espalhada por todo Peloponeso e pela ilha de Creta, principalmente.

A descoberta dos “ricos” enterramentos dos Círculos Tumulares A e B e dos túmulos em *tholoi* em Micenas, levou Schlieman a acreditar que estava diante da

comprovação material, da própria existência da sociedade homérica. Contudo, a partir da década de 50, M. Ventris e John Chadwick decifram grande parte do sistema de escrita encontrado nos contextos micênicos, a Linear B e, a partir daí, têm-se os primeiros registros cronológicos dessa cultura, que teria tido seu período de glória entre aproximadamente 1600 e 1200 a.C., momento em que teriam ocorrido invasões de povos bárbaros supostamente vindos do norte da Europa, os dórios, e teriam destruído a “civilização” micênica, ocasionando um período sem escrita, de queda populacional brusca, confecção dos artefatos em ferro em um estilo mais rústico e, portanto, considerado inferior, ao invés dos ricos artefatos em ouro e bronze do Período Micênico e um marcado “empobrecimento” dos enterramentos, com um número bem menor de oferendas e em menor qualidade também. É dessa maneira que surge a denominação “Idade Obscura” para explicar o fosso temporal que iria do final do século XII até o início do Período Arcaico, estabelecido cronologicamente a partir da realização dos primeiros jogos olímpicos em 776 a.C., momento em que surgiria finalmente o mundo glorioso e civilizado da *pólis* grega.

Esta situação só é modificada significativamente por volta da segunda metade do século XX, principalmente após a década de 60, quando alguns arqueólogos começam a se debruçar sistematicamente aos estudos da cultura material desse período e às escavações de sítios que tiveram um processo de ocupação relativamente contínuo durante toda Idade Obscura, como Atenas, Argos, Lefkandi, Erétria, Tirinto, Micenas, Náuplia, Lerna, Zagoura, Nicória, Asine, entre outros. No final da década de 80 e início dos anos 90, a situação já era inversa, e a Idade Obscura, agora preferencialmente denominada de Idade do Ferro, passa a ser considerada como um período fundamental para o entendimento do processo de formação e consolidação da *pólis*, que se dá essencialmente durante o século VIII a.C. A grande parte das informações é proveniente dos contextos funerários, que, a partir de então, passam a ser estudados sistematicamente no que se refere, principalmente, ao mobiliário funerário.

Entretanto, antes de iniciarmos a análise dos contextos funerários da Idade do Ferro, é interessante que evidenciemos algumas das características essenciais dos contextos funerários da Idade do Bronze, mais especificamente, do Período Micênico. Esses contextos são caracterizados como inumações coletivas ou individuais, porém depositadas em um espaço especificamente dedicado para os mortos, como os Círculos Tumulares em Micenas e os inúmeros Túmulos em Câmara ou em *tholos* espalhados

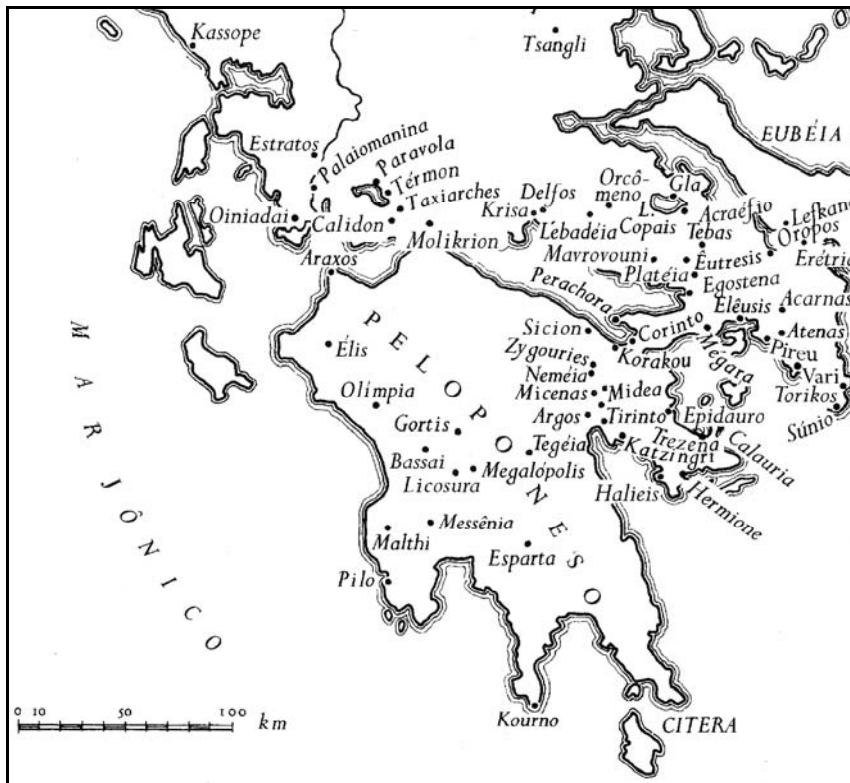
pelo Peloponeso. Nesses túmulos os mortos eram enterrados em posição estendida em covas mais profundas ou mais rasas revestidas e cobertas com pedras (as cistas) ou sem revestimento (as covas simples). Cada vez que um indivíduo de uma comunidade micênica morria, o túmulo em câmara ou em *tholos* era reaberto e o indivíduo era depositado no interior do mesmo com oferendas, formando o enterramento coletivo.

A partir do final do século XII e durante o século XI, observa-se uma modificação radical em praticamente todos os aspectos da vida com o colapso do Sistema Palacial. O registro escrito desaparece, a arquitetura não é mais monumental; as residências, agora de pequeno porte, são construídas no formato absidal, quadrado e oval e, em direção ao final da Idade do Ferro, elas vão se especializando e monumentalizando. Além disso, percebe-se uma profunda modificação na produção artesanal com a generalização do ferro para a produção de artefatos, principalmente armamentos, quer dizer; espadas, pontas de lança, punhais, escudos, elmos e armaduras, mas também outros artefatos como aqueles relacionados ao vestuário, como fíbulas, anéis, brincos e alfinetes, e na cerâmica, mudanças essas caracterizadas não apenas por uma diferenciação nas formas dos vasos, como também no processo de fabricação dos mesmos, feitos em partes e ornamentados também em partes, proporcionando a existência de faixas onde aparecem os motivos de ornamentação: pé, corpo, ombro (altura das alças), pescoço e borda. Esta divisão ganha rigidez cada vez maior da metade e em direção ao final da Idade do Ferro. Contudo, é essencial lembrarmos que as modificações mais profundas na produção cerâmica são observadas nos motivos de ornamentação, que a partir de então passam a ter a rigidez também das formas estilizadas e abstratas do estilo geométrico.

Dessa forma, a “Idade Obscura” torna-se preferencialmente, a Idade do Ferro e passa a ser subdividida em sub-períodos nomeados de acordo com o estilo decorativo da cerâmica de cada fase. São identificados, assim, genericamente cinco grandes sub-períodos: O Submicênico, que abrange aproximadamente o intervalo entre 1150 e 1050 a.C., o Protogeométrico, entre 1050 e 900 a.C., o Geométrico Antigo, entre 900 e 850 a.C., o Geométrico Médio, identificado entre 850 e 775 a.C. e o Geométrico Recente, entre 775 e 700 a.C. O Geométrico Antigo, o Médio e o Recente ainda podem ser divididos em I e II e são denominados genericamente de Período Geométrico.

Finalmente, nota-se, ainda, uma marcada transformação nos costumes funerários. Para tratarmos dessa transformação, selecionamos a região da Argólida, no

Peloponeso, centrada nos sítios de Argos, Tirinto, Asine e Micenas, sítios que apresentam a maior quantidade de enterramentos datados desde o Submicênico até o final do Geométrico Recente II, sem interrupções.



MAPA – Região da Argólida no Peloponeso, com os principais sítios: Argos, Tirinto, Asine e Micenas.

Durante o Submicênico as maiores modificações são caracterizadas pelo tipo de enterramento adotado e pela localização dos enterramentos em relação às áreas de habitação. Os sepultamentos passam a ser inumações individuais feitas cistas tipicamente em *orthostato*, quer dizer; revestidas e fechadas com grandes placas de pedra de calcário e em covas simples, isto é; fossas sem revestimento e, geralmente, cobertas com placas de pedra em calcário. Tais sepulturas são amplamente utilizadas tanto para enterramentos de adultos quanto infantis. Não há mais espaços delimitados para a deposição dos mortos, os quais são geralmente enterrados no próprio local de habitação ou em suas proximidades.

TABELA – Número total de enterramentos divididos por tipo de sepultura e sub-períodos da Idade do Ferro nos principais sítios da Argólida.

<b>Período / Sítio</b>	<b>SM</b>	<b>PG</b>	<b>GA</b>	<b>GM</b>	<b>GR</b>	<b>“G”</b>	<b>Total</b>
<b>Argos</b>	14	90	43	37	106	212	<b>502</b>
<b>Tirinto</b>	7	38	24	19	29	17	<b>134</b>
<b>Asine</b>		58		1	5	2	<b>66</b>
<b>Micenas</b>	4	13	1	5	10	1	<b>34</b>
	<b>25</b>	<b>199</b>	<b>68</b>	<b>62</b>	<b>150</b>	<b>232</b>	<b>736</b>

Observando a tabela acima, nota-se que o número de enterramentos datados do Submicênico é bastante pequeno quando comparado ao Protogeométrico e os demais sub-períodos do Período Geométrico e Asine não apresenta um único exemplo de enterramento datado deste sub-período. Em Argos, Tirinto e Micenas os enterramentos se dão exclusivamente em posição contraída, vale dizer; com o morto, em geral, deitado sobre as costas e as pernas dobradas para um dos lados, esquerdo ou direito. Em sua grande maioria, as sepulturas não apresentam oferendas, ou são encontrados alguns poucos vasos cerâmicos, em grande parte manufaturados, entretanto há alguns enterramentos com mobiliário funerário bastante variado; com um grande número de vasos torneados e uma grande quantidade de artefatos em metal, em bronze, ferro e ouro, como, por exemplo, o T 1957/XXVIII em Tirinto, em que foram encontrados um escudo, um elmo e uma ponta de lança em bronze e um punhal em ferro (Verdelis 1963: 10-24).

Durante o Protogeométrico, o número de sepulturas aumenta significativamente, caracterizando um total de aproximadamente 199 sepulturas para os quatro sítios mais importantes da Argólida (Argos, Tirinto, Asine e Micenas). A grande maioria dos enterramentos infantis e de adultos continua caracterizada por inumações em cista em posição contraída. Porém, há um grande número de enterramentos em cova simples em Argos, Asine e Micenas. É neste momento que verificamos a introdução de um novo tipo de sepultamento, o vaso funerário, principalmente o pito, mas também em cratera, ânfora e píxide. O número de enterramentos em vasos funerários ainda é bastante pequeno, contudo constata-se que o uso desse tipo de sepultura cresce significativamente até o final da Idade do Ferro, concentrando-se essencialmente durante o Geométrico Médio e o Recente, enquanto a utilização das cistas e das covas simples diminui. A posição estendida continua como a norma padrão de enterramentos dos mortos, contudo Asine constitui uma exceção, pois todos os enterramentos datados

do Protogeométrico são em posição estendida. Em Argos, Asine e Micenas, tanto os adultos, quanto as crianças ainda são enterradas em contextos habitacionais, porém em Tirinto já é possível se observar as primeiras áreas de concentrações utilizadas especificamente para a deposição dos mortos, fenômeno que vai ocorrer apenas mais tarde nos demais sítios, no Geométrico Antigo em Argos e apenas no final do Geométrico Médio e durante o Geométrico Recente em Asine e em Micenas.

Quando adentramos o Período Geométrico, inicialmente é verificada uma diminuição no número total de enterramentos na Argólida e uma queda particularmente brusca no sítio de Asine. Entretanto, é importante ressaltar que durante o Geométrico Antigo, ocorre o fenômeno de generalização do uso do ferro (Snodgrass 1971, 2006) para a produção de armamentos, como punhais, espadas, lanças, armaduras e, ainda, aumenta a utilização deste metal também para a confecção de artefatos de vestuário, como fíbulas e alfinetes e anéis. Os enterramentos de adultos, principalmente em cistas, apresentam-se bastante variados; além dos artefatos em metal, eles contêm também uma grande quantidade de vasos cerâmicos torneados e com diversificados motivos ornamentais do Geométrico. O número de enterramentos em vasos funerários aumenta, fundamentalmente, para encerrar os enterramentos infantis. Neste momento, verifica-se a formação de pequenos lotes de concentração utilizados exclusivamente como necrópoles em Argos e, além disso, são também identificados vestígios de oficinas que indicam já uma evidência clara de ocupação sistemática do sítio, formado por pequenas aldeias e pequenos núcleos urbanizados (Hägg 1982; Touchais 1998). Todavia, tanto em Argos quanto em Tirinto não há uma distinção entre os locais de enterramentos infantis e os de adultos, ambos são enterrados nas mesmas áreas de concentração. Em Argos essas áreas estão localizadas nas regiões sudoeste, central e noroeste da cidade atual. Em Tirinto, à sudeste e noroeste das muralhas da Acrópole micênica.

Tal processo de especialização do uso do espaço, quer dizer; uma segregação entre o espaço sagrado (aquele constituído pelo espaço dos mortos e também o das divindades) e o espaço profano (aquele formado pelo conjunto de habitações e oficinas) é fundamental para entender as mudanças que levam ao surgimento e consolidação da pólis grega durante o final do Geométrico Recente, na segunda metade do século VIII a.C.

Durante o Geométrico Médio há uma nova queda no número total de enterramentos, porém não tão acentuada. O número de artefatos em bronze volta a



crescer nos enterramentos, principalmente de adultos. As inumações em cova simples diminuem drasticamente e, principalmente em Argos e Tirinto, o número de enterramentos em pítos para adultos e crateras, ânforas e pítos para crianças cresce significativamente, mas ainda mantém o segundo lugar em relação aos enterramentos em cistas. Além disso, outra prática mortuária importante nesta região, principalmente em Argos, é o fenômeno de reutilização das sepulturas, vale dizer; durante o Geométrico Médio, os indivíduos começam a depositar os mortos, substancialmente os adultos, nos túmulos datados do Geométrico Antigo, na grande maioria das vezes e, em alguns casos, até mesmo nas sepulturas do Protogométrico.

Em direção ao final da Idade do Ferro, já no final do Geométrico Médio II, mas principalmente durante o Geométrico Recente, nota-se um aumento abrupto do número de enterramentos nos quatro sítios estudados. As inumações em cistas e em vasos funerários, tanto para adultos, quanto para crianças são praticamente os tipos exclusivos de sepulturas utilizados. Em Argos e em Tirinto, no Geométrico Recente II, é possível observar até mesmo uma inversão nas práticas mortuárias, pois o número de sepultamentos em vasos é maior do que a quantidade de cistas. Entretanto, faz-se necessário uma análise mais pormenorizada desses enterramentos, considerando não só o atributo idade, mas também o mobiliário funerário.

Para os adultos, as cistas e os pítos são largamente utilizados, contudo eles apresentam uma diferença fundamental em relação ao conteúdo. As cistas desse período são amplas, medindo mais de 2,0 m de comprimento e cerca de 1,0 m de largura e contendo entre 1 e 7 indivíduos. Em geral, constituem-se de enterramentos bastante variados, com uma grande quantidade de artefatos em metal, principalmente armamentos, espadas, adagas, pontas de flecha, elmos em ferro e bronze, mas também alfinetes e anéis em bronze e ouro e uma grande quantidade de vasos cerâmicos torneados com motivos geométricos de figuras animais e humanas bastante diversificados e típicos de uma produção argiva própria. Alguns exemplos de sepulturas desse tipo são o famoso T 45 em Argos, descoberto por Paul Courbin nas campanhas de escavações francesas realizadas em 1953, contendo uma armadura “hoplítica” e inúmeros outros artefatos em bronze, ferro, ouro e vários vasos cerâmicos com decoração variada típica do Geométrico Recente II (Courbin 1974: 40-41); o Túmulo do Terreno Stavropoulos, escavado durante as campanhas gregas em 1970, também contendo um elmo em bronze idêntico àquele encontrado no T 45, além de uma espada

em ferro e uma grande ânfora torneada e com motivos ornamentais bastante variados típicos do Geométrico Recente I (Protonotariou-Deilaki, E. 1982: 33-48) e, ainda, o Túmulo XVII, do Terreno Theodoropoulos, também escavado pelo Serviço Grego de Arqueologia, durante as campanhas realizadas em 1971 e 1972, onde foram encontrados um elmo em bronze decorado, seis *obelói* e dois punhais em ferro e uma cratera toda ornamentada com motivos variados típicos do GR I (Protonotariou-Deilaki, E. 1982: 33-48).

Além disso, as reutilizações das sepulturas do Geométrico Recente são feitas nos túmulos datados do Geométrico Antigo e do Geométrico Médio, nas mesmas áreas de concentração, a sudoeste, no centro e a noroeste. Este fenômeno pode significar que uma camada guerreiro-aristocrática do Geométrico Recente II, visível através dos enterramentos em cistas, tenta reforçar os laços familiares e de pertença a um grupo social como uma forma de legitimar e justificar seu poder e seu status, em um momento de transformações políticas e sociais que resultam no processo de formação da pólis argiva.

Os enterramentos em vasos, principalmente aqueles realizados em pitos e para os adultos, por outro lado, geralmente, apresentam poucas oferendas um, dois ou três vasos cerâmicos de pequeno porte e, em muitos casos, não possuem artefatos de qualquer natureza. Já os enterramentos infantis em Argos datados do Geométrico Recente são realizados, na maioria dos casos, em crateras, enquanto em Tirinto, nos pitos. Em geral, também não apresentam mobiliário funerário extremamente variado, contudo, as crateras são ricamente decoradas com representações de animais e figuras humanas típicas do Geométrico Recente II.

Tais características dos contextos funerários em Argos do Geométrico Recente denotam uma sociedade estratificada e bastante hierarquizada em que essa camada guerreiro-aristocrática ostentava seu poder social e, muito provavelmente político, através das práticas mortuárias. A ausência das cistas variadas nos demais sítios da Argólida durante esse período reflete a supremacia argiva e, dessa forma, Argos teria emergido como uma comunidade destacada na região, capaz de controlar militar e politicamente as demais (Hägg 1980: 119-26; 1983: 27-31; 1998: 131-135). Poderíamos entender dessa forma, a destruição de alguns sítios importante na região por Argos, como Asine, por volta de 700 a.C. e de Tirinto e Micenas um pouco mais tarde, logo após as Guerras Pérsicas (Pausânias IV 23, 3).

Apesar de não detalharmos extensivamente os dados e o material analisado dos túmulos catalogados durante esta pesquisa, tentamos apresentar aqui, de forma bastante sintética, algumas das questões e das reflexões que os contextos funerários podem suscitar em relação à configuração da sociedade, exteriorizando através das práticas mortuárias, mesmo que de forma manipulada e idealizada, anseios e interesses de determinados grupos dessa sociedade. Está claro que neste campo de estudo, ainda há muito a ser percorrido, principalmente no que diz respeito aos aspectos metodológicos, como a interação entre os trabalhos arqueológicos e as pesquisas osteológicas, que levantariam questões fundamentais, como por exemplo, sobre a relação entre gênero e mobiliário funerário, ou entre dieta e idade e/ou gênero, e assim por diante. Ainda há poucos estudos nesse sentido e também pouco diálogo entre os pesquisadores. Esperamos que futuros estudos possam refletir sobre tais questões e proporcionar considerações mais pormenorizadas e o estabelecimento de laços mais precisos sobre a relação tão problemática entre os contextos funerários e a sociedade.

#### **Referências Bibliográficas.**

BINFORD, L. (1971) “Mortuary Practices: their study and their potential” In: BROWN, J. A. (ed.) *Approaches to the social dimension of mortuary practices*, *Memoirs of the Society for American Archaeology* 25, Issue as *American Antiquity* 36, p. 6-29.

BLOCH, M. (1981) “Tombs and States”, in HUMPHREYS, S. C. and KING, H. (eds.) *Mortality and Immortality. The Anthropology and Archaeology of Death*. Proceedings of a Meeting of the Research Seminar in Archaeology and Related Subjects held at the Institute of Archaeology, London University, in June 1980. London: Academic Press, p. 137-47.

BLOCH, M. (1989) *Ritual, History and Power: Selected Papers in Anthropology*. London: The Athlone Press.

BOARDMAN, J.; CURTZ, D.C. (1971) *Greek Burial Customs*. London: Thames and Hudson.

COURBIN, P. (1974) “Les Tombes Géométriques d’Argos, I (1952-1958)” *Études Péloponnésiennes VII*, École Française d’Athènes, Paris: Librairie J. Vrin.

DESBOROUGH, V. R.d’A. (1972) *The Greek Dark Ages*. London: Ernest Benn Limited.

FOLEY, A. (1988) “The Argolid 800-600 B.C.” *SIMA*, vol. LXXX, Göteborg.

FOLEY, A. (1995) “Idle Speculation about Argos? Some Thoughts on the Present State of Eighth and Seventh Century Argive Studies” In: *Klados – Essays in Honour of J. N. Coldstream*. *BICS – Suppl.* 63, pp. 79-86.

FOLEY, A. (1998) “Ethnicity and the Topography of Burial Practices in the Geometric Period” In: PARIENTE, Anne et TOUCHAIS, Guilles (eds.) *Argos et l’Argolide. Topographie et Urbanisme*. Actes de la Table Ronde Internationale 28/4 – 1/5/1990 – Athènes, Argos. *Recherches Franco-Helléniques III*, 1998, pp. 137-43, especialmente p. 138-39.

GOLDSTEIN, L. (1976) *Spatial Structure and Social Organization*. PhD thesis, Northwestern University.

GOODENOUGH, W. H. (1965) *Rethinking ‘Status’ and ‘Role’. Toward a General Model of the Cultural Organization of Social Relationship*. In: BANTON, M. (ed.) *The Relevance of Models for Social Archaeology*. ASA. Monographs, London: Tavistock Publications, p. 1-24.

HÄGG, R. (1974) “Die Gräber der Argolis in Sumykenischer, Protogeometrischer und Geometrischer Zeit” *BOREAS* 7:1, Lage und Form der Gräber, Uppsala.

HÄGG, R. (1980) “Some Aspects of the Burial Customs of the Argolid in the Dark Age.” *AAA XIII*, pp. 119-26.

HÄGG, R. (1982) “Zur Stadtwerdung des dorischen Argos” IN: PAPENFUSS, F. und STROCKA, V. M. *Palast und Hütte. Beiträge zum Bauen und Wohnen im Altertum von Archäologen, Vor- und Frühgeschichtlern*. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn – Bad Godesberg veranstaltet vom 25-30 November 1979 in Berlin. Berlin: Zaberndruck, Mainz am Rhein, p. 297-307.

HÄGG, R. (1983) “Burial Customs and Social Differentiation in 8<sup>th</sup>-Century Argos.”  
HÄGG, R. & MARINATOS, N. (eds) *The Greek Renaissance of the Eight Century B. C.: Tradition and Innovation. Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June, 1981*. Stockholm, 1983, pp. 27-31; Id. “Some Aspects of the Burial Customs of the Argolid in the Dark Age.” *AAA XIII*, pp. 119-26.

HÄGG, R. (1998) “Argos and Its Neighbours: Regional Variations in the Burial Practices in the Protogeometric and Geometric Periods” In: PARIENTE, Anne et TOUCHAIS, Guilles (eds.) *Argos et l'Argolide. Topographie et Urbanisme*. Actes de la Table Ronde Internationale 28/4 – 1/5/1990 – Athènes, Argos. *Recherches Franco-Helléniques III*, pp. 131-135.

MORRIS, I. (1987) *Burial and Ancient Society. The rise of the Greek city-state*. Cambridge: Cambridge University Press.

PAPADIMITRIOU, A. (2006) “The Early Iron Age in the Argolid: some new aspects” IN: DEGER-JALKOTZY, S. and LEMOS, I. (Eds.) *Ancient Greece. From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer*. Edinburgh Leventis Studies 3. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 531-47.

PARKER-PEARSON, M. (1982) “Mortuary Practices, Society and Ideology: an Ethnoarchaeological Study” In: HODDER, I. (ed.) *Symbolic and Structural Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 99-113.

PARKER-PEARSON, M. (1993) “The Powerful Death: Archaeological Relationships between the Living and the Death”, *Cambridge Archaeological Journal* 3, p. 203-29.

PARKER-PEARSON, M. (1995) “Return of the Living Dead: Mortuary Analysis and the New Archaeology Revisited”, *Antiquity* 69, p. 1046-1048.

PARKER-PEARSON, M. (1999) *The Archaeology of Death*. Stroud: Allan Sttun.

PROTONOTARIOU-DEILAKI, E. (1982) *ASAtene* 60, p. 33-48.

SAXE, A. A. (1970) *Social Dimensions of Mortuary Practices*. Ph.D. Michigan University: Ann Arbor Microfilm.

SAXE, A. A. (1971) “Social Dimensions of Mortuary Practices in a Mesolithic Population from Wadi Halfa, Sudan” In: BROWN, J. A. (ed.) *Approaches to the social dimension of mortuary practices*. *Memoirs of the Society for American Archaeology* 25, Issue as *American Antiquity* 36, p. 39-57.

SNODGRASS, A. M. (1971) *The Dark Age of Greece. An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries BC*. New York: Routledge.

SNODGRASS, A. M. (2006) *Archaeology and the Emergence of Greece: collected papers on Early Greece and related topics (1965-2002)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

TOUCHAIS, Guilles et VALAKOU, Divari (1998) “Argos du Néolithique à l’époque Géométrique: Synthèse des données archéologiques” In: PARIENTE, Anne et TOUCHAIS, Guilles (eds.) *Argos et l’Argolide. Topographie et Urbanisme*. Actes de la Table Ronde Internationale 28/4 – 1/5/1990 – Athènes, Argos. *Recherches Franco-Helléniques III*, pp. 9-18.

VERDELIS, N. M. (1963) “Neue Geometrische Gräber in Tiryns.” *AM LXXVIII*, pp. 1-62.

VERNANT, J.-P. (1982) “Introduction” in: VERNANT, Jean-Pierre et GNOLI, G. (dir.) *La Mort, Les Morts dans Les Sociétés Anciennes*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 5-15.

WHITLEY, J. *Style and Society in Dark Age Greece. The Changing Face of a Pre-Literate Society 1100 - 700 B.C.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

WILLEMS, W. J. H. (1978) “Burial Analysis: a new approach to an old problem” *BERICHTEN* 28, p. 81-98.

**Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos:  
a atribuição e a análise iconográfica (1)**

Carolina Kesser Barcellos Dias

(Doutora em Arqueologia, MAE/USP, São Paulo, Brasil)

[carol.kesser@gmail.com](mailto:carol.kesser@gmail.com)

Resumo: A atribuição e a análise iconográfica figuram desde as origens da ceramologia grega como abordagens fundamentais para o estudo dos vasos, oficinas e artistas de diversos períodos e contextos. Neste artigo, apresentamos a introdução aos estudos dos vasos gregos e uma síntese historiográfica dessas duas abordagens, observando-as na atualidade dos estudos da cerâmica.

Palavras-chave: Arqueologia, metodologia, cerâmica grega, atribuição, iconografia

O interesse pelos vasos cerâmicos pintados apareceu já no século XVII, embora inicialmente observados e apreciados de forma diletante. Nos séculos XVII e XVIII, dominados pela Etruscomania, os estudiosos atribuíram origem etrusca a todos os monumentos que não fossem obviamente egípcios, romanos e gregos, o que também serviu para os vasos pintados.

O Conde de Caylus publicou em meados do século XVIII o *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, obra baseada nos objetos de sua coleção particular e em objetos de outras coleções analisados por ele. Caylus, um entusiasta das Antiguidades, tinha verdadeiro apreço pelos vasos cerâmicos, porém acreditava na origem etrusca destes, sendo, anos depois, criticado por Winckelmann (2), por ter caído no erro comum da época: considerar etruscos todos os vasos de terracota pintados.

Quando em meados do século XVIII admitiu-se que a maioria era grega, ocorreu a idéia de que os vasos pudessem ter sido produzidos nas redondezas de onde eram encontrados, e as descobertas parecem ter confirmado essa suposição. Os estudiosos do século XVIII, então, fizeram dois grandes serviços aos vasos pintados: eles os descobriram e os reconheceram como gregos. A partir daí, alguns autores passaram a observar e atribuir



os vasos mais corretamente. Algumas das publicações do século XVIII continham em si o embrião do rigor científico que começaria a seguir; antes, uma disciplina regida pela estética, o estudo dos vasos pintados passou a contar com uma visão mais arqueológica.

As cronologias inicialmente apresentaram problemas já que uma datação correta se mostrou impraticável. Os estudiosos que se aventuraram a datar a cerâmica não demonstraram ter nenhum sistema confiável de datação nessa época, a não ser algumas poucas referências históricas e a ainda vigente “prioridade etrusca”; concluiu-se, portanto, que o período de produção de vasos pintados se estendeu do século VIII ao II a.C.

No começo do século XIX, os eruditos observaram os vasos com toda a atenção possível; a nova ordem era ‘observar, descrever, publicar’. Ainda assim, o problema das datações e das classificações, tanto de origem quanto de estilo, persistiam. Mas vários acontecimentos e descobertas auxiliaram para uma melhor compreensão da produção cerâmica grega: em 1830, a grande quantidade de vasos encontrada em Vulci foi classificada por alguns estudiosos, ainda influenciados pela etruscomania, como etruscos, enquanto outros acreditavam que fossem gregos. Alguns autores tentaram resolver essa questão classificando como “áticos” os vasos de figuras negras e como “italiotas”, os de figuras vermelhas.

Mas uma melhor solução para o impasse da atribuição da origem dos vasos foi publicada em 1837: em *Über den Styl und die Herkunft der belmaten griechischen Thongefässe*, Gustav Kramer apresentou suas teorias baseadas na observação estilística e nas formas epigráficas, já que as análises químicas da argila e da pintura não apresentaram resultados satisfatórios (3). Ele reclassificou a cerâmica e atribuiu aos vasos procedência coríntia, ática, ápula, italiota, de acordo com a decoração.

No século XIX, a partir dos anos 30, houve um aumento de publicações dos vasos pintados, em sua maioria encontrados na Itália. Nessas publicações, as discussões sobre estilo eram bastante desenvolvidas e os critérios de classificação mais apurados. Foi a partir desse período que os estilos Orientalizante, Geométrico e Ático se consolidaram nos meios acadêmicos e serviram de base para as classificações dos vasos até os dias atuais. Houve um maior interesse também no estudo das formas dos vasos, sendo recuperados nomes antigos ou atribuídos nomes de acordo com as funções de cada recipiente. Entretanto, a sistematização dos nomes de vasos gregos é ainda hoje assunto de discussões (4).

Em 1854, Otto Jahn publicou sua obra fundamental, *Beschreibung der Vasensammlung*, na qual sugeriu a interpretação simbólica dos motivos iconográficos. Era recomendada a atenção ao local de achado dos vasos, que deveria ser registrado para auxiliar na definição do estilo, e não o contrário. Otto Jahn estabeleceu a origem grega da maior parte dos vasos encontrados na Itália propondo o seguinte método: para cada vaso, estabelecia-se um estado civil, reconhecido através de múltiplas comparações sobre origem e data, definindo a classe à qual os vasos faziam parte. Esse desdobramento de erudição é justificado pela característica particular dos vasos, que não eram mais simplesmente objetos, mas “os documentos mais seguros e mais numerosos que chegaram até nós para reconstituir a história da pintura na Grécia” (Schnapp, 1985: 71).

#### *Da atribuição*

No fim do século XIX, início do XX, se desenvolveu um método novo que privilegiou uma abordagem particular: aquela da mão, da personalidade do artista. Como um certo número de vasos antigos era assinado pelo oleiro e/ou pelo pintor, tornou-se possível a partir de um pequeno número de exemplares assinados reconhecer as personalidades, estabelecer as relações estilísticas apoiadas na observação do detalhe e construir uma verdadeira ciência de atribuições.

Wilhelm Klein, Paul Hartwig e Adolf Furtwängler são reconhecidos como os predecessores de John Beazley, e seus trabalhos eram os principais exemplos do processo de identificação de pintores de vasos áticos. Havia o interesse em explorar a personalidade dos pintores por várias razões: primeiro, os vasos cerâmicos eram vistos como um reflexo da pintura parietal grega, toda ela perdida; segundo, os autores queriam seguir o exemplo de estudos da escultura grega e da pintura renascentista; e, mais importante, permanecia em seus estudos a influência da estética do final do século XIX.

Em 1885, Adolf Furtwängler publicou o catálogo dos vasos da coleção de Berlim, que apresentou duas importantes inovações: os vasos foram numerados de acordo com um sistema classificatório rígido, divididos por indústria, período e forma; a segunda inovação, mais ousada, foi o agrupamento dos vasos por estilo, ou ao menos por afinidades estilísticas. Furtwängler procurou fazer o que hoje em dia é a chamada *atribuição*.

Furtwängler acreditava que poderia relacionar trabalhos anônimos aos textos antigos. Seu método era o de observar as cópias conservadas nos museus, cuja intenção era reproduzir o mais fielmente possível as ‘obras-primas da arte grega’ – ou seja, aquelas mencionadas em textos de Pausânias ou Plínio. Seu método estava de acordo com a tradição da interpretação filológica e estilística da arte, diretamente inspirado pela crítica textual (Rouet, 2001:38).

A contribuição de Wilhelm Klein veio através da interpretação dos vasos com inscrições. Esperava-se que através do estudo das inscrições, especialmente das assinaturas, fosse possível encontrar uma classificação satisfatória da cerâmica. A presença das palavras *epóiesen* e *égraphsen* ditou o agrupamento das assinaturas quando concluiu-se uma diferença básica entre essas palavras e seus significados: *égraphsen* significando ‘pintou’ e *epóiesen*, ‘fez’. Deduziu-se que as assinaturas indicassem o pintor e o oleiro, evidenciando duas funções distintas empregadas em uma oficina (5).

Paul Hartwig publicou em 1893 *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles*, um trabalho pioneiro de percepção artística. As análises de Hartwig eram bem detalhadas e muitas de suas conclusões acertadas, especialmente em relação ao estilo. A grande contribuição de Hartwig foi a criação das ‘personalidades anônimas’: “sometimes the most beautiful works by the masters of that time have come down to us without the names of their artists or any inscription, and the only painters who are clearly identifiable by the distinctive features of their style are ones who did not in fact sign their works” (Rouet, 2001:31).

Hartwig e Furtwängler abriram o caminho para um tipo de pesquisa essencialmente visual e empírica, uma vez que o objetivo era o reconhecimento dos artistas individualmente. Pode-se perceber uma divisão entre os métodos de análise desses autores, cuja ênfase na noção do *estilo individual* influenciaria Beazley, e de autores como Klein e Pottier, que acreditavam que os vasos deveriam ser classificados de acordo com as inscrições.

Edmond Pottier (1855-1934) teve prestigiosa carreira como estudioso de artes. Em 1884 passou a ser assistente e curador do Departamento de Antigüidades Orientais e Cerâmica Antiga no Museu do Louvre e a lecionar Arqueologia e História na École des Beaux-Arts. Permaneceu no Museu do Louvre até sua aposentadoria, em 1924, quando

passou a dedicar-se exclusivamente ao *Corpus Vasorum Antiquorum*, projeto por ele concebido em 1919.

A publicação do *Catalogue des vases Antiques*, iniciada por ele em 1896, claramente inspirado nos modelos alemães, consistia de um *catalogue raisonné* e de uma seção histórica interdependentes. O sistema de classificação adotado era tanto geográfico quanto cronológico. O terceiro volume foi dedicado aos vasos áticos, agrupados de acordo com o estilo e escolas. No entanto, essa classificação ainda era vaga e não ia além do estabelecimento de oficinas e séries cronológicas.

Na primeira metade do século XIX, os catálogos eram normalmente ordenados tematicamente. Ao classificar os vasos geograficamente, isto é, de acordo com a origem e/ou região de produção, a análise desses tornou-se mais coerente pois permitia uma série de comparações. Otto Jahn já havia recomendado aos arqueólogos que registrassem a origem do vaso no momento da descoberta; embora o local de achado não fosse necessariamente o mesmo do centro de produção, era um indicador geográfico importante.

O catálogo de Berlim publicado por Furtwängler, já havia demonstrado um grande avanço nos estudos dos vasos cerâmicos pois essa grande coleção de mais de 4.000 vasos fora classificada por um sistema que levava em conta a técnica, a região de produção, a data e a forma dos vasos. Os vasos foram atribuídos aos seus respectivos centros de produção e as coleções deviam ser organizadas de acordo com esse mesmo sistema geográfico. Além disso, os vasos eram classificados por forma e tipo de ornamentação e, graças às subdivisões regionais, agrupados por afinidades estilísticas.

O catálogo de Pottier diferia em um aspecto fundamental do catálogo de Berlim: o sistema geográfico não se baseava nos centros de produção e sim nos locais de achado, e esse agrupamento era justificado pelo autor pois, “by seeing products found in the same area grouped together, we can take in at a glance the artistic and commercial history of that area” (Rouet, 2001:48). Essa abordagem comparativa permitia evidenciar os tipos de cerâmica produzidos por diferentes grupos em determinado período, influenciados ou não por modelos importados.

Após a publicação do catálogo do Louvre, Pottier publicou o *Album des vases*, obra direcionada aos estudiosos que necessitassem de informações específicas sobre o acervo do museu. A publicação de catálogos museográficos foi um empreendimento importante para a

pesquisa de fins do século XIX. Esse tipo de obra caracterizou não só a linha científica adotada na época como também o sentimento nacionalista, surgido nos campos de batalha e mantido nos meios acadêmicos, onde as escolas passaram a reforçar suas linhas de pesquisa, numa clara competição pelo prestígio científico.

Ao lado dos catálogos, a publicação de dicionários e enciclopédias sobre a Antiguidade Clássica tornou-se igualmente importante nos meios acadêmicos. Pottier mais uma vez contribuiu para a história da pesquisa em antiguidades ao participar do *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, de Daremberg-Saglio. Seu trabalho nessa obra foi prático, ativo e de grande contribuição científica: “not only did he write 177 entries in the dictionary, but seventy of them are directly concerned with vases. In these he discussed the question of the names used to describe greek vases, a problem which was of great concern to the archaeologist-philologists of the 19<sup>th</sup> century” (Rouet, 2001:52).

A pesquisa dos vasos chegou ao século XX bastante consolidada e com boa base metodológica. Fundamental nesse panorama foi o *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA)*, um projeto científico e editorial de escala internacional, cujo objetivo era a publicação de todos os vasos cerâmicos conservados em museus públicos e coleções privadas.

O CVA seguia regras rígidas em sua publicação: existia uma padronização dos textos, do tamanho das páginas e das fotografias, da linguagem e idiomas utilizados e da classificação do material. Gradualmente essa padronização foi sendo abandonada e os novos volumes passaram a apresentar menor número de vasos analisados, porém melhor publicados.

O grande objetivo do projeto era o de possibilitar aos estudiosos a comparação entre as formas e estilos dos vasos cerâmicos, estudar a distribuição, identificar as influências regionais no material, informações essas reunidas em uma obra sistemática e exaustiva. “The scope of the project was in sharp contrast to the standard ideas of the time concerning ancient archaeology and art history, and especially of the history of artists. The science of art, as Pottier saw it, should follow the example of comparative ethnography and take as its basis the study of the art of primitive peoples; it would thus become possible to identify general laws, in other words the great aesthetic principles underlying the first attempts at artistic achievement” (Rouet, 2001:130).

O projeto teve seus críticos ao longo de sua história. John Beazley, inclusive, foi um dos autores mais preocupados com essa publicação e, embora ele tenha feito apenas um fascículo (o primeiro do Museu Ashmolean), continuou seguindo o projeto, publicando diversas críticas em revistas científicas especializadas, comentando ou corrigindo atribuições e descrições de vasos de várias coleções.

Os questionamentos levantados e as críticas recebidas, somados à qualidade técnica e textual do projeto, transformaram o *CVA* em uma ferramenta imprescindível para o estudo dos vasos cerâmicos. O *CVA* continua sendo publicado e, atualmente, existem mais de 300 volumes, graças à colaboração de mais de cinquenta países trabalhando sob a égide da Union Académique Internationale.

No início do século XX pouco se sabia sobre os ideais artísticos, a variação do gosto e da preferência temática dos pintores de vasos, da relação dos temas pintados com a economia e do papel social do artista, e foi nesse contexto que o trabalho de John D. Beazley (1885-1970) tornou-se pioneiro e imprescindível, mesmo que outros autores anteriormente já tivessem se aventurado no campo da atribuição.

Entre a erudição acadêmica e o trabalho do ‘*connoisseur*’, Beazley refinou os métodos de atribuição através de um exercício sistemático de observação de vasos: o método de Beazley consistia na análise minuciosa dos estilos e grafismos da decoração dos vasos de figuras negras e vermelhas produzidos em Atenas entre os séculos VI e IV a.C.

J. D. Beazley lançou as bases definitivas para a atribuição de vasos áticos às personalidades artísticas. Em 1908 publicou o primeiro de vários trabalhos nos quais a prioridade lógica que atribuiu ao reconhecimento dos pintores ou dos ateliês possuía uma precisão iconográfica não encontrada em seus predecessores. A metodologia de análise de Beazley pode ser melhor compreendida em alguns de seus artigos, como aquele publicado no *Journal of Hellenic Studies (JHS)* sobre o pintor de Aquiles (6): “first he asks the reader to compare two red-figure lekythoi, one in Brussels, the other in Athens for shape, ornament, and composition; then to examine the legs, arms, heads and feet of the figures. Next he asks the reader to compare the legs of youth on another lekythos in Oxford with those on the first two; then the woman on the first lekythos in Brussels with a woman on a lekythos in Syracuse; then the youth on the lekythoi with those on a Nolan amphora in the British Museum, and finally the figure on the reverse of this Nolan with those on 14 other

vases” (Oakley, 1999:288). O que Beazley propôs foi a criação de uma coleção de vasos interligados pelas características gráficas das figuras, ou parte delas, que eram desenhadas quase da mesma maneira. As figuras e decoração eram ainda comparadas entre si para a observação de traços comuns nos vasos já agrupados pelo autor.

Questões sobre oficinas, produção e identidade dos artistas puderam ser finalmente abordadas através das classificações das oficinas, círculos (ou grupo) de produção e escolas de pintores (workshop, circles ou groups, e school). Para Beazley, havia diferenças básicas entre cada uma dessas categorias: uma leitura inicial mostra que ‘escola’, ‘grupo’ e ‘oficina’ eram mais ou menos a mesma coisa, mesmo que Beazley julgasse serem denominações diferentes. Além disso, observa-se em alguns casos o uso dos termos ‘próximo’ (near) ou ‘à maneira’ (manner) em atribuições de vasos parecidos em estilo. Entende-se que ‘próximo’ a um determinado pintor seja uma expressão quase sinônima a ‘à maneira de’, porém com a vantagem de passar uma idéia mais abrangente e mais segura para a classificação.

Esse vocabulário remete imediatamente à influência dos estudiosos da arte da Renascença. Beazley não só criou uma galeria de artistas como também encontrou ‘seguidores’ e ‘discípulos’, determinando influências de um pintor a outro, caracterizando vasos ‘à maneira’ de certos pintores.

A metodologia de Beazley sofreu fortes influências da história da arte. A ciência da arte é também uma ciência psicológica, uma vez que a criação artística procede das experiências pessoais, afetivas e intelectuais de seu criador. Em outras palavras, a *intenção* está presente em toda e qualquer manifestação artística. Desse modo, o reconhecimento das escolhas e intenções nas obras traz o conhecimento da individualidade do artista. Porém, enquanto ciência, o espaço para as casualidades é menor, já que a análise baseia-se em fatos: a intenção do artista e suas produções são também frutos de um contexto histórico, social, cultural, daí a importância de se entender o indivíduo no tempo e espaço.

Afim de evitar especulações baseadas em casualidades, foi proposta uma “história da arte sem nomes”, para se descobrir um curso regular dos acontecimentos independente da intervenção individual. Mesmo que se escreva uma “história da arte sem nomes” (7), as obras podem, e devem, ser classificadas temporalmente e regionalmente.

No entanto, foi justamente o estudo de artistas individuais que trouxe grandes avanços à disciplina. Os *catalogues raisonnés* sobre as criações de cada artista foram a obra-prima da história da arte. Nesse contexto, citamos Giovanni Morelli (1816-1891), crítico e *connoisseur* de arte italiano que tornou-se fundamental para a ‘ciência da arte’ ao criar um método com o qual ele poderia identificar o artista responsável pelo desenho ou pintura a partir de um meticuloso exame de detalhes aparentemente insignificantes, tais como a forma das mãos e orelhas.

O estilo de um artista não se exprime somente a partir das intenções conscientes, mas também em um conjunto de hábitos, de ‘manias’, que são mais reveladoras por serem quase inconscientes e se manifestarem em elementos da obra que são executados de maneira instintiva e mecânica, como certas partes do tratamento do rosto, em particular as orelhas, e as mãos e unhas. Se isolarmos na obra de um artista as particularidades formais que ele repete, podemos construir um tipo de gramática de seu estilo à partir da qual podemos reconhecê-lo.

O processo para a atenta análise da obra de um pintor anônimo foi utilizado para a atribuição do pintor de vasos já conhecido, mas que pode não ter assinado todos os seus produtos. O exame consistia na observação minuciosa dos detalhes seguido da comparação de um vaso com um outro, e com todos os vasos que o pesquisador necessitasse. Através da observação e descrição desses detalhes, o estudioso seria capaz de notar as diferenças e/ou similaridades que permitiam perceber que não existe nada de arbitrário nas composições.

O que interessava a Beazley em relação ao tratamento da imagem não era tanto a intenção figurativa ou decorativa quanto o fato de que ela carregava em si um significado, uma mensagem que era relacionada a um sistema decorativo pessoal, que denotava o artista individual: “a system so definitive, coherent, distinctive and in some respects so wilful, is most easily intelligible as a personal system: inspired in some measure by observation of nature, influenced and in part determined by tradition, and communicable or prescribable to others; but the child, above all else, of one man’s brain and will” (Beazley *in* Rouet, 2001:105).

Para o ‘*connoisseur*’, o único e verdadeiro documento é a obra em si. E porque a arte é inteiramente conceitual, todas as representações podem ser reconhecidas pelo estilo. No campo da arqueologia, quando Pottier incluiu desenhos dos olhos e orelhas no catálogo do



Louvre, ele estava adotando os critérios de Morelli para a identificação dos pintores. Os arqueólogos certamente não deveriam ignorar tal método numa disciplina em que a única evidência da identidade dos pintores era aparente nos próprios objetos.

Segundo Rouet, de todos os sucessores de Morelli, Beazley foi aquele que permaneceu mais fiel à sua técnica: “both men shared the same philological conception of the history of art; they both had an unflinching interest in technique, and a partiality for direct contact with works” (2001:66).

Vemos pela obra de Beazley como a tradição da história da arte influencia as diversas fases da ceramologia: “quella positivista che tendeva ad accumulare il maggior numero possibile di nozioni, quella idealistica della ricerca e rievocazione della personalità artistica, quella che cerca le sintesi, ma le vede in chiave puramente artistica e non invece storica-culturale, e, infine, quella che vuole trasmettere esperienze di natura estetica al pubblico dei non-iniziati” (Isler-Kerényi, 1980:20).

Beazley publicou em 1956 o catálogo dos pintores de 10.000 vasos de figuras negras – Attic Black-figure Vase-painters (*ABV*). Em 1963 publicou os três volumes para pintores de 21.000 vasos de figuras vermelhas – Attic Red-figure Vase-painters (*ARV*) e, em 1971, o suplemento – Paralipomena (*Para*) para figuras negras e vermelhas. As listas de Beazley apresentam não menos que 200 pintores de figuras negras e quase o dobro de pintores de figuras vermelhas. Essas obras contêm um conjunto de dados imprescindível para o estudioso da cerâmica, utilizados como ponto de partida para as pesquisas; para as demais categorias de vasos, não apenas os áticos, o método se aplica para a formação do *corpus* documental e permite classificações estilísticas e atribuições artísticas. Beazley tornou possível o estudo aprofundado da cerâmica ática e seu método foi utilizado em praticamente todos os estudos posteriores sobre os vasos cerâmicos.

Seguindo essa metodologia, A. D. Trendall reconheceu aproximadamente 20.000 vasos itálicos, publicando o catálogo *The Red Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, em 1967, e seus suplementos (de 1970 e 1973) e *The Red-Figure Vases of Apulia* (1978; 1982, 2 vols. e Suplementos). Autores como Haspels (1936), Hemelrijk (1974), Kurtz (1975), Mannack (2001), Dias (2009), entre muitos, expressam em suas obras a continuidade do trabalho de Beazley.

### *Da iconografia*

No contexto histórico de conhecimento dos vasos, podemos acompanhar a periodização indicada por Alain Schnapp (1985) para o desenvolvimento dos estudos das imagens. O autor apontou três fases principais, caracterizadas já em 1891, à qual incluiu a fase atribucionista. São elas:

a) a artística, quando os vasos foram descobertos, colecionados e publicados com a intensa colaboração de artistas responsáveis pelas ilustrações das peças em catálogos;

b) a exegética, que se iniciou com “l’ère des professeurs”, em meados do séc. XIX, quando os vasos deixaram de ser apenas peças de coleções e passaram a ser objetos de estudo, e as imagens presentes neles começaram a ser analisadas e interpretadas. Foi neste contexto que o simbolismo tomou força e que a imagem tornou-se uma categoria-chave: “mais quoi de plus imposent que l’image? L’image en saisissant fortement le sens parviendra plus sûrement jusqu’à l’âme et y fera d’un coup pénétrer la vérité d’une salutaire façon” (Creuzer, *in* Schnapp, 1985:70).

c) da crítica histórica, indicada sobretudo pela publicação do catálogo alemão de O. Jahn, quando estabeleceu-se o método de catalogação das coleções, baseado em comparações, definições de proveniência, datação. Nesse período, os vasos gregos eram considerados o meio direto para a compreensão da vida cotidiana dos antigos: “les vases peints sont à peu près pour nous ce que serait l’imagerie de nos journaux illustrés si notre peinture toute entière périsait d’un seul coup” (Pottier, *in* Schnapp, 1985:71). Positivista, nesta fase os vasos foram estudados de maneira sistemática, baseando-se neles mesmos já que traziam em si informações únicas. O conhecimento daí obtido deveria completar aquele reunido através dos textos antigos, relacionando-se, sobretudo, a versões conhecidas ou perdidas de mitos. Estabeleceu-se uma divisão temática das imagens em duas grandes categorias: os temas míticos e heróicos e os temas familiares, divisão esta que influenciaria até a atualidade os estudos iconográficos.

O atributo iconográfico passou a ser extremamente valorizado, considerado “o recurso da técnica de leitura iconográfica que permitia não somente identificar as personagens mitológicas, bem como discernir o mitológico e heróico do humano e, finalmente, identificar as diferentes cenas cotidianas por meio de atributos próprios. Assim, na identificação de deuses, *pétasos*, *kerykeïon* e botas aladas correspondiam a escrever o nome

de Hermes, do mesmo modo como, na identificação de cenas cotidianas, disco, esponja e *strigilis* equivaliam a uma cena de palestra” (Cerqueira, 2001:26).

Aprofundando-se o estudo das imagens, métodos específicos para a análise foram desenvolvidos e linhas teóricas refinadas; percebeu-se nos anos 80 uma grande preocupação em definir-se melhor determinados pontos e abordagens. Por exemplo, a definição do que é imagem, como abordá-la, o que ela significa, como ela é recebida, enfim, é um ponto da discussão teórica que pode ser ilustrado pelo denso artigo de Philippe Brunneau (8) que, entre outras preocupações, procurou definir esse objeto de estudo. Segundo o autor, – aqui, de uma maneira simplificada – imagem é uma representação, algo que visa se referir a uma realidade visual.

Mas a imagem não é uma simples ilustração do discurso oral ou escrito nem uma reprodução fotográfica do real, ela é uma construção: “c’est une oeuvre de culture, la création d’un langage qui, comme tout autre langage, comporte un élément essentiel d’arbitraire. La palette de formes figurées que chaque civilisation élabore et qu’elle organise à sa façon, dans son style, en les disposant sur certaines surfaces, apparaît toujours comme le produit d’un filtrage, d’un découpage, d’un codage du réel suivant les modalités que lui sont propres” (Vernant, 1984:5) (9).

Se ela é uma construção, ela é organizada de maneira sistemática e “l’analyse sémiotique permet de faire apparaître la logique qui préside à la construction de chaque image et articule celle-ci à l’ensemble de l’imagerie. La méthode permet en outre d’établir avec plus d’exactitude le sens des images et de l’approfondir. Cette sémiotique de la signification débouche aussi sur une sémiotique de la communication” (Bérard, 1983:5).

Nesse contexto de definições e idéias houve, segundo Cerqueira (2001), uma divisão dos estudos iconográficos em duas tendências predominantes: uma iconografia positivista descritiva e uma iconografia interpretativa e histórica. A primeira tratava da imagem de maneira objetiva, linear, descrevendo e categorizando. A segunda buscava o sentido das imagens de maneira mais profunda, simbólica, além da simples descrição.

Percebeu-se que a pintura de vasos não tinha um compromisso com registro da vida diária e a hermenêutica dos vasos, portanto, oscilava do simbolismo ao realismo; “d’un côté l’image entendue comme une communication particulière avec la divinité ou l’au-delà. De l’autre, l’image ravalée à l’enregistrement photographique, à l’oeil mécanique qui révèle

une dimension visuelle de la réalité. Ce faisant la ‘science’ des images refoule une question de fond : à quoi servent les images dans la tradition grecque? De Sémonide à Platon en passant par les Tragiques, les images occupent une place bien définie dans la théorie de l’art, la réflexion sur l’image est un moyen de penser le monde, de réfléchir à l’autonomie de la perception humaine” (Schnapp, 1985 :74).

#### *A Ciência da Atribuição e a Arqueologia da Imagem na atualidade*

As duas abordagens fundamentais para o estudo dos vasos cerâmicos possuem um histórico de refinamento em suas metodologias de análise e atualmente apresentam-se fortalecidas e rigorosamente científicas.

O trabalho de Beazley aparece muitas vezes como o ponto de partida para pesquisas sobre os vasos cerâmicos, sobretudo porque suas obras servem quase como um guia sobre os pintores, e também porque o estudo sistemático dos vasos demanda a formação de um *corpus* documental.

Sendo assim, as atribuições e análises feitas por Beazley apontam os caminhos a serem tomados durante a pesquisa, quando assumimos que elas estejam corretas. Há, contudo, uma corrente de arqueólogos que vem nos últimos anos criticando a validade do trabalho de Beazley. No artigo “‘Through a glass darkly’ I: some misconceptions about the study of greek vase-painting” (1999), John Oakley apresentou algumas questões levantadas pela crítica, rebatendo-as com vigor.

Segundo Oakley, as principais idéias defendidas pelos críticos são: o interesse exagerado na atribuição em detrimento de outras áreas de estudo, especialmente da imagética; que as atribuições distorcem o conhecimento sobre os vasos e seus produtores, o que nos leva a supervalorizá-los; que as atribuições aumentam o valor monetário dos objetos, podendo encorajar o comércio ilegal de Antiguidades; que as atribuições reforçam a figura do indivíduo, enquanto o foco deveria ser dado aos movimentos sociais já que os pintores de vasos são figuras vagas, sem nenhuma realidade histórica ou social. E finalmente, seria mesmo possível identificar artistas segundo essa metodologia?

Em primeiro lugar, a atribuição não deixa em segundo plano demais abordagens do material, como a iconográfica: tomando-se como ponto de partida o conhecimento de uma personalidade artística, de um indivíduo, as imagens são contextualizadas e podem ser

melhor compreendidas. Se a arte é criada a partir do esquema psicológico, da realidade daquele que a criou, identificar o indivíduo passa a ser o primeiro passo para compreender o esquema imagético e a realidade na qual ele foi criado.

Sobre a questão da supervalorização dos vasos, tanto como material de estudo quanto objeto comercializável, duas considerações são feitas: é natural que a cerâmica seja mais estudada, afinal é o material mais durável, preservado e encontrado em enorme quantidade, para todas as sociedades de diferentes períodos. Quanto à supervalorização comercial, Oakley simplesmente diz que “the study of any class of object is liable to increase their price in the salesroom. Should we stop our study of all objects because of potentially increasing their value? Of course not” (1999:287).

O questionamento da crítica sobre o foco no indivíduo é talvez o argumento mais fraco. Existe maneira de se entender o todo sem compreender as partes? Ao entendermos melhor os artistas individuais, temos melhores condições de avaliar os movimentos sociais e culturais, uma vez que esses indivíduos são ativos em suas sociedades. Oakley lembra ainda que muitas das grandes figuras históricas são conhecidas por documentação secundária; no caso dos pintores de vasos, a documentação é primária, já que os vasos foram feitos e decorados por eles, representando uma fonte fidedigna de informações.

As críticas aos métodos são feitas por um motivo: Beazley não dedicou nenhum artigo exclusivamente para a exposição da metodologia. Devemos encontrar em suas publicações as linhas teóricas e metodológicas por ele desenvolvidas durante o estudo de pintores específicos. Então, observando a *obra* de Beazley, a metodologia salta aos olhos: a compreensão do objeto, do vaso, vem da atenta observação deste, de sua forma, do estilo, da decoração; a comparação deste vaso com outro, ou com um conjunto deles, permite a definição de similaridades ou discrepâncias que evidenciam as marcas individuais. Evidenciada a individualidade, é possível nomear o produtor daquele vaso, mesmo que esse nome não passe de uma convenção.

Portanto, concordamos com Oakley (1999:289) quando ele diz que a atribuição permite que se identifiquem indivíduos, o que dá vida à indústria cerâmica; que a atribuição providencia um contexto onde os vasos podem ser compreendidos; que a atribuição contribui para que uma cronologia mais firme seja estabelecida, permitindo que os estilos regionais sejam melhor compreendidos. E que a atribuição se torna ainda mais útil quando

combinada a outras abordagens, como a análise iconográfica, porque permite que um panorama completo seja estabelecido, que o estilo individual seja reforçado e que o trabalho do artista seja compreendido de maneira mais completas em seu contexto de produção.

Embora os estudos em ceramologia mostrem-se atuais, refinados e desenvolvidos, alguns problemas de base prosseguiram: o atribucionismo não resolveu todas as questões de identidade artística; muito material tem sido descoberto ao longo dos anos, aumentando o *corpus* documental que seguramente deverá passar por estudos de atribuição. Além de tudo, muitas atribuições atuais podem conter problemas, sobretudo porque este não é mais o objetivo primordial das análises de vasos. A análise da imagem, por sua vez, acomoda-se em diferentes objetivos e, por isso, pode ser feita de maneira parcial. Por exemplo, estudos que se importam sobretudo com a imagem e que não levam em conta o suporte; ou mesmo estudos que consideram apenas a imagem de um lado do vaso e não a do outro.

Entre alguns problemas metodológicos e da divulgação de resultados, um nos parece pertinente: as informações de alguns catálogos ou dos *corpora* iconográficos atuais, muitas vezes apresentam dados equivocados ou incompletos. Mesmo que a discussão sobre atribuição não seja o objetivo principal em um estudo ‘puramente’ iconográfico, ou que apenas para efeitos de informação a identificação da peça com seus dados de coleção, por exemplo, esteja equivocada, a contextualização (cronológica, geográfica, produtiva) desta pode estar comprometida, e isto influenciará nos dados finais, o que, para a referência e utilização em trabalhos futuros, apenas perpetuará um problema.

No contexto atual das pesquisas observar, compilar, documentar e descrever o material continuam a representar os primeiros passos para o início da compreensão e caracterização de uma produção que pode ser relacionada a um indivíduo que, enfim, poderá ser compreendido em um contexto. Além disso, observando do particular para o geral, e fazendo o caminho inverso, pode-se compreender globalmente diversas questões culturais. As pesquisas que propõe a monografia do artista, feita através da análise das características estilísticas e formais, decorativas e iconográficas de personalidades, procuram reunir o máximo de informações sobre o *indivíduo*, para daí serem inferidos questionamentos e suposições que se estendam para o todo.

No caso, o artista individualizado e a compreensão de sua produção oferecem informações que podem ser relacionadas a diversas outras questões, como a relação entre o artista e sua obra, a relação entre artistas, a relação entre oficinas, a relação entre essas personagens em suas sociedades específicas e a relação dessas sociedades com outras, o que comprova que as discutidas metodologias permanecem atuais e figuram como fundamentais para a compreensão da arte grega.

## NOTAS

(1) Artigo baseado no capítulo ‘O estudo da cerâmica: Metodologias’, da tese de doutorado intitulada “O Pintor de Gela. Características formais e estilísticas, decorativas e iconográficas”, desenvolvida pela autora durante os anos de 2004 a 2009 no programa de Pós-Graduação do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.

(2) Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), historiador da arte e arqueólogo alemão, um dos importantes estudiosos da arqueologia científica moderna que primeiro aplicou sistematicamente as categorias de estilo na história da arte.

(3) “Essa dificuldade forçou os especialistas a abrirem outras fronteiras de investigação, conhecidas como métodos tradicionais que levaram a verdadeiros requintes classificatórios e refinamentos na classificação de cronologias. Não seria demais lembrar também que, a esses estudos classificatórios e cronológicos, anexaram-se, com resultados às vezes espetaculares, as pesquisas sobre as técnicas de decoração dos vasos cerâmicos, explorando as particularidades dos motivos figurados, florais, geométricos, animais e humanos, estabelecendo as leis do grafismo que tem sua evolução interna própria” (Sarian, 1996:33).

(4) “Durand recognized 104 different shapes; the British Museum catalogue differentiated 203; Jahn gave 86. Designating any given shape by a number and small drawing had become a necessity since in the wake of the Vulci discoveries an incredibly heated debate had arisen as to the proper nomenclature. The Italian system was based on the usage of the Neapolitan art dealers; the catalogues of the two Canino publications of 1829 divided all vases merely into cups and pots. [...] Gerhard in his *Rapporto Volcente*

had already introduced many of the names still in use today – amphora, Nolan amphora, pelike, skyphos, olpe, lekythos, aryballos, kylix, lekane, stamnos, hydria, krater, etc. [...] And even now, 150 years later, our usage is a hodgepodge of merely conventional names and authentic ancient names” (Von Bothmer, 1984:193-4).

(5) “*Poiên – gráphein*, ‘fazer-pintar’, foram as duas operações a que se dedicaram os artesãos artistas destes vasos áticos, numa produção importante em volume e qualidade durante quase todo o período que vai do séc. VI ao IV a.C. [...] Alguns vasos eram assinados, não a maioria; porém, muitas inferências podem ser extraídas dessas assinaturas, compostas de um nome próprio seguido da expressão *égraphsen*, “pintou” e *epoiesen*, “fez”. O verbo ‘fazer’, *poiên*, era o mesmo usado pelo artista que assinava esculturas, gemas e mosaicos, de modo que nos vasos ele poderia referir-se ao pintor e não ao oleiro. Há exemplares em que aparece uma só fórmula, *égraphsen*, ‘pintou’ [...]. Há também obras com a dupla assinatura, como no caso da cratera François da mesma época, na qual, por duas vezes, os autores assinaram seus nomes, o oleiro Ergotimo e o pintor Clítias: *Ergotimos m’epoiesen* e *Kleitias m’égraphsen*. [...]. Finalmente, além de oleiro, a expressão *epoiesen* ao lado de um nome serve para indicar o proprietário da oficina, como acontece com Nicóstenes, ceramista de meados do séc. VI” (Sarian, 1993:105-6).

(6) The Master of the Achilles Amphora in the Vatican. JHS 34, 1914:179-226.

(7) Teoria de Heinrich Wöllflin segundo a qual as individualidades, os ‘nomes’, contam menos que as intenções artísticas de uma época e o estilo determinante nessa época. Um artista não pode passar os limites, o ponto de vista de sua época; ele se exprime através de um conjunto de possibilidades datadas que são como um tipo de gramática, de vocabulário, de comunicação artística. As “formas visuais”, os métodos de representação possuem uma história própria e determinam a natureza dos estilos mais do que a orientação nacional ou psicológica deste ou aquele artista. (Friedlander, 1969: 172).

(8) “De l’image”, in Ramage, v. 4, 1986: 249-295.

(9) La cité des Images. Religion et société en Grèce Antique. Institut d’archéologie et d’histoire ancienne. Lausanne; Paris: Fernand Nathan, 1984.

## BIBLIOGRAFIA



- BÉRARD, C. “Iconographie-iconologie-iconologique.” *Études de Lettres. Revue de la Faculté des Lettres, Université de Lausanne*, v.4, 1983:5-37.
- CERQUEIRA, F. V. Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.C.). O testemunho de vasos áticos e de textos antigos. São Paulo: Univ. de São Paulo, 2001, 3vols. (Tese de doutorado).
- COOK, R. M. Greek painted pottery. Londres: Methuem & Co., 1960.
- DIAS, C. K. B. O Pintor de Gela. Características formais e estilísticas, decorativas e iconográficas. São Paulo: Univ. de São Paulo, 2009, 2 vols. (Tese de doutorado)
- FRIEDLANDER, M. J. De l’art et du connaisseur. Trad. Henriette Bourdeau-Petit. Librairie Générale Française, 1969.
- KURTZ, D. C. Athenian White Lekythoi. Patterns and painters. Oxford monographs on classical arch. Oxford, Claredon Press, 1975.
- KURTZ, D. C. (ed.). Beazley and Oxford. Lectures delivered at Wolfson College, Oxford on 28 June, 1985. Monograph 10. Oxford: University Committee for Archaeology, 1985.
- MANNACK, T. The Late Mannerists in Athenian vase-painting. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford: Univ. Press, 2001.
- OAKLEY, J. “Through a glass darkly I”: some misconceptions about the study of greek vase-painting. Proceedings of the XVth international congress of classical archaeology, Amsterdam, 12-17 jul. 1998, Classical Archaeology towards the 3<sup>rd</sup>. Millenium: Reflections and Perspectives. Allard Pierson, 1999:286-289.
- ROUET, Ph. Edmond Pottier et le *Catalogue des vases attiques* du Musée du Louvre. RA, 1, 1999:65-77.
- ROUET, Ph. Aux origines de la céramologie grecque: l’étude des vases attiques avant Beazley. *Histoire de l’Art*, 29/30, 1995:3-12.
- ROUET, Ph. Approaches to study of attic vases. Beazley and Pottier. Oxford: Oxford Monographs, Oxford University Press, 2001.
- SARIAN, H. Poiên-Gráphein: O Estatuto Social do Artesão-Artista de Vasos Áticos. *Revista do MAE* 3, São Paulo: USP, 1993:105-120.

SARIAN, H. Vasos Clássicos, ceramografia e ceramologia: algumas reflexões. Cerâmicas da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. Catálogo da Exposição, 16.nov.1995 a 16.03.1996. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1996.

SCHNAPP, A. Des vases, des images et de quelques usages sociaux. Dialoghi di Archeologia, 1, 1985:69-75.

VON BOTHMER, D. Greek vase-painting: two hundred years of connoisseurship. Ancient greek and related pottery. Proceedings of the International vase Symposium Amsterdam, 1984. Allard Pierson, series, vol. 5: 184-203.

**Roma: poder, política e religião. O renascer do Império no século IV.**

Cláudio Umpierre Carlan<sup>i</sup>  
claudiocarlan@yahoo.com.br

UNIFAL

**Resumo:** Esse texto procura esclarecer o conturbado período da Tetrarquia e as reformas administrativas que vão culminar com a ascensão de Constantino, considerado por muitos como herdeiro dessa política. Analisamos as questões políticas relativas ao mundo romano durante o período. Enfatiza-se nessa discussão, a importância do uso de uma variedade de fontes: iconográficas, arqueológicas e textuais. Usando como fonte iconográfica a coleção numismática do acervo do Museu Histórico Nacional / RJ, utilizamos a imagem como uma fonte de propaganda, legitimando o poder imperial.

**Palavras-chave:** moeda, império, imagens, poder, símbolo.

### Introdução

Esse texto visa analisar as amoedações<sup>ii</sup> romanas do século IV. e sua relação com a sociedade do período. Tanto sobre o ponto de vista material como pagamento das tropas e abastecimento do Império, como também do caráter simbólico: as representações dos governantes e de sua política administrativa. Para isso, além das fontes numismáticas, analisaremos as evidências textuais e arqueológicas relativas a esse período. Por razões de espaço, trabalharemos apenas com algumas moedas cunhadas durante a tetrarquia (285-305)<sup>iii</sup>, pois o total dessa peças ultrapassa a 300 exemplares.

A presença da moeda além de oferecer um bem estar econômico, mostra também os seus aspectos icônicos. Analisando os aversos e reversos monetários como imagens fabricadas, elas imitam aquilo a que se referem. Qualquer signo, mesmo o iconográfico gravado segundo processos físicos ou naturais é construído segundo regras determinadas que implicam convenções sociais. Ela circula de fato nos três níveis, sendo simultaneamente ícone, índice e símbolo convencional. Os povos que habitavam

o vasto império romano tinham conhecimento de que o busto representado naquela diminuta peça de bronze, prata ou ouro era do seu governante.

A moeda tem sido estudada como simples troca financeira, uma mercadoria a mais no vasto mundo do comércio. O estudioso tem se preocupado mais com o corpo econômico e social que ela servia, do que pelo metal que produzia e informava<sup>iv</sup>.

O homem contemporâneo dificilmente pode ligar a moeda a um meio de comunicação entre povos distantes. Ao possuidor romano de uma determinada espécie monetária estranha, esta falava-lhe pelo metal nobre ou não em que era cunhada, pelo tipo e pela legenda. O primeiro informava-o a riqueza de um reino e os outros dois elementos diziam-lhes algo sobre a arte, ou seja, o maior ou menor aperfeiçoamento técnico usado no fabrico do numerário circulante, sobre o poder emissor e, sobretudo, sobre a ideologia político-religiosa que lhe dava o corpo. É dentro deste último aspecto que pretendemos explorar a fonte numismática.

Cometemos o mais profundo anacronismo ao comparar uma sociedade capitalista, como a nossa, com padrões econômicos próprios, com uma sociedade de 1000 ou 2000 anos atrás. Numa sociedade onde não existiam meios de comunicações como os de agora, grande parte da população não dominava os idiomas eruditos<sup>v</sup>, a imagem, a iconografia tinha um papel fundamental. Pois, segundo Corvisier<sup>vi</sup>, definições modernas e simples voltadas apenas para o valor de compra não serve para a Antiguidade. Para isso precisamos saber a função da moeda no período para defini-la<sup>vii</sup>.

É nesse contexto que o presente trabalho está incluído. Através de uma análise da iconografia, procuramos identificar cada símbolo existente nas imagens dos aversos e reversos monetários. Tais representações serviam como uma espécie de propaganda política, social, econômica, religiosa, com uma forte carga ideológica, que tinha como principal objetivo legitimar o poder dos governantes perante os súditos.

## I – A Crise do Terceiro Século

Após a morte de Alexandre Severo (222-235), Roma cai num período de anarquia política que irá durar aproximadamente 50 anos. Os imperadores iam se sucedendo uns aos outros, sendo saudados pelas tropas ao amanhecer, para serem

assassinados ao entardecer. Com expediente para sair das dificuldades financeiras cunhavam-se moedas tão alteradas que o público se recusava a aceitá-las.

Durante boa parte do século III, principalmente durante o governo de Aureliano (270-275), há uma tentativa de restabelecer as finanças e o equilíbrio econômico. As oficinas de cunhagem, para facilitar a circulação das moedas, são multiplicadas, mas, pouco tempo depois, elas são fechadas, por ordem do próprio imperador. Explode uma nova onda de revoltas. Para regularizar a situação só é admitida a moeda emitida pelo Estado, suprimindo o direito do Senado de fiscalizar esta produção. A alta dos preços eleva-se a 1000 %. Uma sublevação explodiu em Roma no ano 273, onde os trabalhadores da Casa da Moeda, *monetarii*, apoiados pelas camadas inferiores da população, mataram cerca de 7.000 soldados das forças de repressão. O Império Romano se tinha reduzido territorialmente; achava-se empobrecido. Eram necessárias mudanças. As reformas políticas, econômicas que dariam novo ânimo ao corpo moribundo.

## II – As Reformas da Tetrarquia

O processo de reforma inicia-se no governo de Galieno (253-268). Este começa a reorganizar o exército, escolhe para sua guarda pessoal a elite dos oficiais, juntamente com um grande grupo de cavalaria; na administração os senadores perdem o comando das legiões. A obra de restauração prossegue com seus sucessores, aqueles que conseguem se manter algum tempo no poder: Aureliano (270-275) e Probo (276-282). Estas reformas embrionárias preparam o caminho para as de Diocleciano (284-305).

Após o assassinato de Numeriano (283-284), *Caius Aurelius Valerius Diocles Diocletianus*, nascido perto de Salona (hoje Split ou Spalato, cidade e porto da Croácia) foi proclamado imperador pelos seus soldados. Apesar de possuir um nome ilustre, Valério, ele não descendia da aristocrática família romana do mesmo nome. Portanto não era um patrício. Seu pai era um liberto (ex-escravo) da Dalmácia (litoral da Croácia). Para evitar um fim igual a dos seus antecessores, tratou de apoiar-se em elementos de sua confiança, e do mesmo mundo social. Exemplo disto são os membros da futura *tetrarquia*, Galério (305-311), seu adjunto, guardara gado nos Cárpatos;

Maximiano (285/286-305), antigo colega de armas. Eles e seus sucessores escolheram auxiliares de passado idêntico.

No ano de 286, inicia-se uma série de reformas que, por algum tempo restauram a ordem. Inicialmente é instalada uma *diarquia* ao lado de Maximiano. Começam a surgir questões onde aparecem os excessos de arbitrariedade por parte de Diocleciano: a reformulação da *annona* (imposto sobre a produção agrícola anual); fortalecimento das classes dos *curiales*; e fixar os agricultores, colonos ou arrendatários sobre as terras que cultivassem, proibindo-lhes abandoná-las. Os trabalhadores urbanos deveriam permanecer em suas profissões, transmitindo-as a seus descendentes. Instituído assim, um sistema de classes, até então desconhecido em Roma, com o objetivo de manter imobilizada a estrutura econômica do Império.

O sistema de diarquia é ampliado para *tetrarquia*, com participações recíprocas de Galério e Constâncio Cloro como *Césares*. Ambos ligados por grau de parentesco, através do matrimônio com as filhas dos respectivos Augustos (Galério casa-se com Valéria, filha de Diocleciano, e Constâncio Cloro com Teodora, filha de Maximiano).

A função destes Césares não é apenas administrativa, mas também fortalecer o seu “Augustus”. Um deveria ajudar ao outro em caso de perigo imediato: o Augusto e o César Oriental viriam em socorro do colega ocidental. O voto de amizade entre eles foi representado no monumento aos tetrarcas em Veneza, onde os quatro aparecem abraçados.

Aliado a esses fatos, ocorre uma inversão do eixo político. Roma passou para um segundo plano após a oficialização das novas capitais: Aquileia e Tréveres, no ocidente, Sírmio e Nicomédia, no oriente.

Numa tentativa de restabelecer o poder da economia romana, Diocleciano realiza, ou pelo menos tenta fazê-lo, uma reforma econômico-administrativa. Além de emitir moedas de ouro e prata, coloca em circulação peças divisionárias de bronze, com tenuíssimo invólucro de prata, vulgarmente “banho de prata”, que serviam para as operações quotidianas, conhecidas como *follis*.

Esta moeda, de tamanho e peso inferior ao *dupondius*, instituída entre os anos de 295-8, segundo Ewald Junge<sup>viii</sup>, apresenta em seu reverso, a imagem de Júpiter nu, com o *paragonium* e uma cornucópia simbolizando que a riqueza e abundância estavam de volta ao império. As peças cunhadas no oriente vêm acompanhadas de uma estrela em seu campo. Das 145 moedas de Diocleciano e 107 de Maximiano, pertencentes ao acervo do Museu Histórico Nacional, 15 peças ainda trazem esta característica,

principalmente a conservação do invólucro de prata. Dando um destaque artístico muito importante.

Em 301, os tetrarcas tentaram através de um édito, *Editum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium*, ou Edito Máximo de Preços, restabelecer a economia do Império, fixando os preços máximos para os produtos de consumo. Conhecido na nossa sociedade “pós-moderna” como congelamento de preços e salários. Ainda muito em voga pela nossa tradicional classe política. Como hoje, não forneceu resultados favoráveis, estimulando o contrabando e a corrupção.

Também neste período as casas de cunhagem são ampliadas, a fim de satisfazer as obrigações da tetrarquia e as necessidades do comércio: obras públicas e aumento do efetivo militar e civil. Para isso, novas peças começam a circular com letras, na parte inferior do *reverso* da moeda, linha de terra também conhecida por *exergo*. Quando visível, podemos identificar o nome (espécie de sigla) do local da cunhagem. Como por exemplo: P∪T (Ticinum); ARLQ, PCON, PAR, SCON (Arles); AQ, AQP\* (Aquiléia); MRH, SMHA (Heráclea); VRB.ROM, VRB.ROM.Q, R\*T, RΩT, RT (Roma); ASI, ASSIS, BSISZ (Siscia), SMANAI, SMANB (Antioquia); ALE, ALEA, SMALE (Alexandria), SMKR, SMAKA, SMKΓ (Cízico) entre outras (CARLAN: 2000, 30).

Tais valores estão bem explícitos nas cunhagens do período. Nos *dupondii*, moeda de bronze de diâmetro superior a 2,5 mm, pesando mais de 8 g, identificamos no reverso a representação de Júpiter seminu com os ombros cobertos, nas peças de Diocleciano, ou Hércules com a pele do leão nas de Maximiano, entregando para o imperador o globo, encimado pela Vitória com uma coroa de louros pronto para coroá-lo. Como se as divindades protetoras de Roma estivessem abençoando os novos governantes. Tanto manto consular, cetro de marfim, *mappa*, *curul*, que representam o cônsul; quanto a couraça, a lança, o cavalo, o elmo - que representam o general - fazem parte das imagens dos reversos e anversos monetários<sup>ix</sup>, fortalecendo assim a legitimação do poder imperial.

Teoricamente, o império continuava a ser uno, tratava-se de uma associação e de um sistema colegial, não de uma divisão territorial, embora cada Augusto, auxiliado ou não por um César, ou por outro Augusto menos prestigioso, fosse encarregado da administração e da defesa de uma parte. O próprio Diocleciano era considerado como um *Ivono*, filho de Júpiter, enquanto que o outro tetrarca, Maximiano, era um *Hercvleo*, ou filho de Hércules<sup>x</sup>.

As cunhagens do período vêm exemplificando estas diferenças. Nas legendas das moedas de Diocleciano vêm inserido *IOVI AVGG OU IOVI CONSERVAT AVGG*, enquanto que nas de Maximiano *HERCULI PACIFER*. Apesar do sistema de tetrarquia ter sido criado para estabelecer uma igualdade, estas amoedações comprovam que existia uma hierarquização interna, pelo qual um governante possui um grau maior de importância que o seu “co-irmão”. Pois um novo Augusto só era admitido oficialmente no colégio depois da aprovação de seu ou dos seus colegas.

Durante o governo do *Hercvleo* Maximiano, irá ser cunhada uma moeda com um novo *signo*. Esta peça é chamada de votiva ou laudatória, pois no campo do reverso vem a seguinte inscrição: VOT XX, acompanhada da letra H (Heráclea) ou KK (Cartago). O seu significado seria *votamos por vinte anos*, justamente a duração da tetrarquia. Após a renúncia dos *augustos*, Maximiano irá utilizar um outro *signo* VOT XX MVLT XXX, que significa, *votamos por vinte anos, depois por mais trinta anos*. Na legenda, uma coroa de louros cerca o voto. Estes votos expressavam uma espécie de confiança, de fidelidade do povo ao seu governante. Posteriormente, outros imperadores, Constantino, Constante, Constâncio II, Juliano, Joviano, Valentiniano I, cunharam moedas com a mesma legenda ou derivadas, como VOT XXX MVLTIS XXXX ou VOT XX SIC XXX.

O que realmente Diocleciano queria era reconstruir, a qualquer preço, a grandeza romana, em vias de extinção. Mesmo que para isto provocasse a ruína da maioria dos cidadãos. Empenhando-se ao máximo para restaurar os sacrifícios aos deuses, impondo o culto a divindade do Imperador aos seus súditos. Segundo Funari<sup>xi</sup>, a flexibilidade religiosa dos romanos, o respeito a outras religiões e a facilidade de incorpora-las foi um fator importante em sua capacidade de dominar povos tão variados e uma área geográfica tão grande.

Descrição das Moedas<sup>xii</sup>

1 - Denominação: Dupôndio





**Foto: Cláudio Umpierre Carlan, Museu Histórico Nacional / Rio de Janeiro**

Ano / Local: cunhada entre os anos de 304-305, em Alexandria.

Anverso: IMP C DIOCLETIANVS PF AVG

Reverso: IOVICO – N S CAES / ALE

Descrição:

Anverso: busto só, ou nu, de Diocleciano, diademado à direita, com barba, mal recortado no 1º e 4º quadrante; na legenda o nome e título imperial (IMP AVG). No reverso a divindade, Júpiter, em pé, nu, lábaro à esquerda, com o globo, símbolo do poder e da perfeição, na mão direita. Sobre o globo uma *vitória*, com uma coroa de louros, prestes a coroar a divindade. Durante boa parte do período da Tetrarquia, Diocleciano foi assemelhado a um *iuno*, filho de Júpiter. Enquanto seu amigo e colega, Maximiano, era um *hercúleo*, filho de Hércules. Como se as divindades protetoras do panteon romano protegesse e legitimasse o novo governo. Identificamos ainda a letra S, comum nas cunhagens da Tetrarquia, e o exergo referente a cidade de Alexandria (ALE). Na imagem da divindade existe uma camada de azinhavre, por causa da corrosão.

Observações:

Peça de bronze, estado de conservação muito bem conservada (MBC), de diâmetro de 2,76 mm; peso de 9,56 g; alto reverso ou eixo 12 horas.

Existem 3 variantes desta peça na coleção, cunhadas em casas monetárias diferentes.

2 – Denominação: Follis

Ano / Local: cunhada entre os anos de 303 – 305, em Trêves.

Anverso: IMP DIOCLETIANVS AVG

Reverso: GENIO POPVLI ROMANI S F / PTR

#### Descrição

No anverso, busto diademado, encouraçado, à direita do Imperador. Retratado com barba, alterações na legenda. Reverso notamos a presença do *genius*, divindade tutelar romana, tendo o *modius* na cabeça, uma *pátira* nas mãos, juntamente com a cornucópia, símbolo da abundância. Ao lado da divindade, as letras S F, ajudam a identificar tanto Diocleciano, quanto a casa responsável pela cunhagem. Exergo PTR, referente a Trêves. O *genius* é uma divindade geradora, que preside o nascimento de alguém (ou de uma nova ordem). Também pode ser associado à tutela de uma pessoa, lugar, coisa, a glória, a beleza; ao mérito ou valor de um autor.

#### Observações:

Peça de bronze, estado de conservação Muito bem conservada (MBC), de diâmetro de 2,02 mm; peso de 9,78 g; alto reverso ou eixo 6 horas.

3 - Denominação: Aes<sup>xiii</sup>



Foto: **Cláudio Umpierre Carlan, Museu Histórico Nacional / Rio de Janeiro**

Ano / Local: cunhada entre os anos de 297 – 298, na cidade de Alexandria

Anverso: IMP C C VAL DIOCLETIANVS PF AVG

Reverso: CONCORDIA MILITVM A / ALE

#### Descrição

Busto à direita, com uma coroa radiada, encouraçado. Nessa variante aparecem as iniciais do nome completo de Diocleciano. No reverso, Imperador de pé, voltado para direita, com uniforme militar, tendo na mão esquerda um *paragonium*, recebendo um globo, encimado pela *vitória*, das mãos de Júpiter nu. À esquerda da divindade um cetro. Entre Diocleciano e Júpiter a letra A. Exergo de Alexandria.

A *concordia*, era uma divindade feminina, protetora da vida social e moral em Roma.

#### Observações

Peça de bronze, estado de conservação Muito Bem Conservado (MBC), diâmetro de 1,98 mm; peso de 9,80 g; alto reverso ou eixo 10 horas.

#### Conclusão

Qualquer sistema de símbolos é uma invenção do homem. Os sistemas simbólicos que chamamos de linguagens são invenções ou refinamentos do que foram, em outros tempos, percepções do objeto dentro de uma mentalidade despojada de imagens, tornando a linguagem visual universal. Dondis ainda acrescenta que o meio de comunicação visual vem impregnado de informação de significado universal, o símbolo não existe apenas na linguagem. Seu uso é muito mais abrangente. O símbolo deve ser simples e referir-se a um grupo, idéia, atividade comercial, instituição ou partido político.<sup>xiv</sup>

Essa simbologia encontrada na numismática era uma exposição de idéias, uma composição de emblemas, como o barrete frígio que tem o significado de liberdade, a cornucópia que remete à abundância, e a concórdia representa a união dos esforços. Em alguns casos também são representadas por mãos estreitadas. Outras coberturas, como

o véu, que pode indicar modéstia ou viuvez, barretes e elmos, indicando campanhas militares, a ornamentação com a coroa de louros (laureadas), que tendem a assimilar aqueles que as levam à divindade, também são comuns nas representações monetárias.

A impressão iconográfica das moedas, deixando-se de lado as inscrições, revela figuras diversas: animais, vegetais, brasões, objetos, edifícios e emblemas mais ou menos estilizados. Geralmente, estas figuras referem-se ao local de cunhagem e à respectiva autoridade, designada de um modo claro para os seus contemporâneos por uma figura, uma atitude, ou atributos cujos significados hoje muitas vezes nos escapam.

### Agradecimentos

Agradecemos ao conselho editorial da Revista Antiguidade Clássica, em particular aos colegas Katia Teonia e Leandro Hecko, a oportunidade de trocarmos idéias, e a Pedro Paulo Abreu Funari, Ciro Flamarion Santana Cardoso, Maria Beatriz Borba Florenzano, Vera Lúcia Tosttes, Rejane Maria Vieira, Eliane Rose Nery. Mencionamos, ainda, o apoio institucional da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL) e o Grupo de Pesquisa *Península Ibérica: da Antiguidade Tardia a Reconquista*, da mesma instituição.

A responsabilidade pelas idéias restringe-se ao autor.

---

<sup>i</sup>. Doutor em História Antiga pela Unicamp; Professor Adjunto de História Antiga da Universidade Federal de Alfenas; pesquisador associado ao Núcleo de Estudos Estratégicos da Unicamp; ao Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade da UFF e ao Núcleo de Estudos da Antiguidade da UERJ.

<sup>ii</sup>. As moedas aqui citadas fazem parte da coleção numismática do Museu Histórico Nacional, localizado na cidade do Rio de Janeiro, Praça XV, maior acervo monetário da América Latina.

<sup>iii</sup>. Todas as datas aqui citadas correspondem ao período depois de Cristo (d.C.)

<sup>iv</sup>. CARLAN, Cláudio Umpierre. *Las monedas de Constancio II em el acervo Del Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro: características*. In: ALFARO, Carmen. MARCOS, Carmen. PALOMA, Otero. *Actas Del XIII Congreso Internacional de Numismática*. Madrid: Ministério de Cultura, 2005.

<sup>v</sup>. FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. *A Vida Quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 101.

- <sup>vi</sup> CORVISIER, Jean Nicolas. *Sources et Méthodes en Histoire Ancienne*, pr. editons. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 154.
- <sup>vii</sup> A porf.dra Maria Beatriz B. Florenzano durante o “Seminário Internacional: O Outro Lado da Moeda”, defendeu esta idéia. Qual o objetivo de um soberano em cunhar moedas com menos de 2 mm de diâmetro (menor que as nossas de 1 centavo) com uma riqueza simbólica e iconográfica de grande expressão como nos *follis* e *dupondius* dos tetrarcas ? Evidências disponíveis sugerem não ser provável a realização de todo este trabalho de precisão visando apenas uma simples troca econômica consumidor/ produtor.
- <sup>viii</sup> JUNGE, Ewald. *The Seaby Coin Encyclopaedia*. Second Impression with revisions. London: British Library, 1994, p. 107.
- <sup>ix</sup> DEPEYROT, G. *Economie et Numismatique (284-491)*. Paris: Errance, 1987, p. 84.
- <sup>x</sup> RÉMONDON, Roger. *La Crisis del Imperio Romano*. De Marco Aurelio a Anastasio. Segunda Edición. Barcelona: Editorial Labor, 1973, p. 110.
- <sup>xi</sup> FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. *Grécia e Roma*. Vida pública e vida privada. Cultura, pensamento e mitologia. Amor e sexualidade. São Paulo: Contexto, 2002, p. 114.
- <sup>xii</sup> Utilizamos para a datação das moedas o catálogo THE ROMAN IMPERIAL COINAGE. Edited by Harold Mattingly, C.H.V. Sutherland, R.A.G. Carson. V. VI, VII, VIII. London : Spink and Sons Ltda, 1983.
- <sup>xiii</sup> O *aes*, bronze, teria sido a primeira forma de moeda em Roma para servir às trocas, compras ou vendas (*aes grave* ou bronze a peso). Utilizada principalmente para o pagamento das tropas.
- <sup>xiv</sup> DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 115.

## Fontes Numismáticas

Moedas de Bronze dos seguintes Augustos e Césares:

Diocleciano, Galério, Maximiano, Constâncio Cloro, Constantino I, o grande, Crispus, Constantino II, Constâncio II; pertencentes ao acervo do Museu Histórico Nacional/Rio de Janeiro:

Medalheiro de Número 3; Lotes Números: 11 ao 22, dando um total de 622 peças.

## Impressas

AMIANO MARCELINO. *Historia (Rerum Gestarum Libri)*. Edición de Maria Luisa Harto Trujillo. Madrid: Akal, 2002.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Relatórios anuais de 1934, 1960, 1966 e 1967. texto datilografado.

## Dicionários / Enciclopedias / Catálogos / Anais

ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. VOLUMES 1 / 27. Rio de Janeiro, 1940 / 1995.

CATÁLOGO LOS AVREOS ROMANOS 196 A.C – 335 D.C. Por Xavier Calico, miembro de La Internacional Asociación of Professional Numismatics. Barcelona, 2002.

GREIMAS, Algirdas J. e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu D. Lima, Diana L. P. de Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. Silva, Maria José C. Sembra, Tiekko Y. Miyazaki. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

JUNGE, Ewald. *The Seaby Coin Encyclopaedia*. Second impression with revisions. London: British Library, 1994.

MUSEU NACIONAL D'ARTE DE CATALUNYA. Guia del Gabinet Numismàtic de Catalunya. Dirigida por Marta Campo. Barcelona: MNAC, 2007.

THE ROMAN IMPERIAL COINAGE. Edited by Harold Mattingly, C.H.V. Sutherland, R.A.G. Carson. V. VI, VII, VIII. London : Spink and Sons Ltda, 1983.

## BIBLIOGRAFIA

ARNAUD, Pascal. *Le Commentaire de Documents en Histoire Ancienne*. Paris: Belin Sup, S/D.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. e PÉREZ BRIGNOLI, Héctor. *Os Métodos da História*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

CARLAN, Cláudio Umpierre. *Poder, Imagem e Arqueologia: a iconografia monetária e o exército romano*. In: Revista História da Arte e Arqueologia, n. 6. UNICAMP, Campinas, agosto / 2007, p.p 7 – 14.

CASSIRE, E. *Antropologia Filosófica*. Ensaio sobre o Homem. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CHARTIE, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 190.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FLOR, Fernando R. de La. *Emblemas Lectures de La Imagem Simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

FLORENZANO, Maria Beatriz B. *Numismática e História Antiga*. In: Anais do 1º Simpósio Nacional de História Antiga. João Pessoa: 1984.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *A Vida Cotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. CARLAN, Cláudio Umpierre. *Arqueologia Clássica e Numismática*. Textos didáticos n. 62. Campinas: UNICAMP / IFCH, 2007.

GREENWELL, Willian. *The Electrum Coinage of Cyzicus*. London: Rollin and Feuardent, 1887.

LASSWELL, Harold D. et alii (org.). *Language of Politics. Studies in quantitative semantics*. Cambridge (Mass): Massachusetts Institute of Technology Press, 1965.

PASTOUREAU, Michel. *Coleurs, images, symboles*. Études d'Histoire et d'Anthropologie. Paris: Léopard d'Or, 1988.

VIEIRA, Rejane Maria Lobo. *Uma grande coleção de moedas no Museu Histórico Nacional ?* In: Anais do Museu Histórico Nacional, volume 27, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1995.



**O ensino de latim no 3º grau: a manutenção da tradição ou a alienação do educando**

Francisco Diniz Teixeira  
Mestre em Estudos Literários pela UNESP/CAr – SEE – DE de Carapicuíba  
[chicodinizteixeira@yahoo.com.br](mailto:chicodinizteixeira@yahoo.com.br)

**Resumo:** Este texto é uma versão revista de uma palestra apresentada na Semana de Letras da Universidade do Grande ABC – UNIABC – em 2006. Nele, são apresentadas algumas considerações sobre a origem da descrição lingüística do Latim presente em diversos manuais utilizados nos Cursos de Letras brasileiros para o seu ensino, seguidas de algumas reflexões sobre essa prática.

**Palavras-chave:** descrição do latim – declinações – manuais – ensino tradicional.

## 1. Introdução

Vivemos uma época de revisão de valores em nossa sociedade e, um deles em especial, passa por uma crise profunda: o ensino. Atualmente, a maneira como muitos dentre nós aprendemos, chamada de tradicional, exigia do aluno apenas um esforço de memorização mecânica, por se construir com regras e exceções, tabelas e mais tabelas. Esse processo balizou por muito tempo o ensino de nossa língua materna, como afirma Márcia Kraemer (2006, p. 7):

Na *Escola Tradicional* impera a pedagogia do *Certo* e do *Errado*, traduzida por um modelo lingüístico que privilegia as classes dominantes e discrimina as demais formas de uso da língua. Esse conceito procura cercear certas manifestações da língua, norteando o aluno para a aquisição de uma variante ideal, cujo modelo é apresentado por autores clássicos e indivíduos de altas esferas socioculturais.

Como substituto a este modelo tradicional, observamos a implantação do modelo sócio-construtivista, sinônimo de modernidade entre as teorias pedagógicas, por pregar a construção do conhecimento como um processo ativo da parte do aluno, que deixa de ser considerado como mero receptor de informações e, que passa a ter o papel de sujeito ativo na construção de seu próprio saber. Mas a teoria sócio-construtivista não tem respondido, na prática, aos anseios de renovação no ensino, pois o construtivismo que se praticou no Brasil em muitos pontos distanciou-se muito daquilo que Piaget teorizou, servindo mais como ferramenta de exclusão do aluno em relação ao saber do que o método tradicional.

## 2. A tradição na descrição do latim

O ensino do latim, como sabemos, foi parte do currículo da escola básica e média até os anos 1960 no Brasil, quando uma reforma na Lei de Diretrizes e Bases da educação o suprimiu da grade escolar e o reservou apenas aos cursos de Letras, pois ele deveria servir “ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho” (LIMA, 1995. p. 24), tal como preza a nossa Constituição. Mas o que se observa é que o ensino de latim reservado aos cursos de Letras, dado o seu caráter instrumental, isto é, de desenvolvedor de competências e habilidades, está muito longe daquilo que a Carta Magna espera para o cidadão.

Isso se dá porque o latim que se ensina em apenas um ano é justamente aquele que pessoas de mais idade associam ao modelo cristalizado do ensino tradicional, devido às suas tabelas de declinações, verbos, preposições, pronomes etc., e que era tido como modelo de língua regular, devido às suas construções sintéticas e a toda tradição que o ensino escolar a ele associou. E a maneira como se ensina o latim, hoje nos Cursos de Letras, em nada está distante da maneira como os professores que o trabalhavam na escola básica há 50 anos o faziam e a única diferença, entre esses dois períodos, reside na sua duração dentro do Currículo. Logo, ao invés de durar 7 ou 3 anos, os alunos são obrigados a freqüentar as aulas dessa matéria “chata” por apenas um ano. E muitos a consideram chata por ainda serem apresentados às mesmas e infandas tabelas, que seus pais e avós conheceram a quase 50 anos, da mesma forma.

Esse ranço que os mais velhos associam ao latim, provém da maneira como era ensinado, pois, a sua descrição foi o paradigma modelar para a formação dessa visão de *Certo* e *Errado* na língua, apoiada em citações exemplares de escritores consagrados, devido às regularidades de seu sistema lingüístico e que persiste na descrição de nossa língua materna, mesmo sem a língua de Roma por lhe fazer companhia na escola básica.

A descrição do sistema lingüístico do latim que se faz presente em obras como *Noções Fundamentais da Língua Latina(1)*, de Napoleão Mendes de Almeida e na série *Gradus* (Primus, Secundus, Tertius et Quartus), de Paulo Rónai – muito comuns e de fácil aquisição no mercado editorial brasileiro – é a mesma que Élio Donato fez, no século IV de nossa era, na sua *Ars Grammatica*. Alguns aspectos em relação à descrição que Donato faz do latim devem ser ressaltados, mas seria interessante aqui conhecer um trecho de seu manual:

#### “DE NOMINE

*nomen quid est?* pars orationis cum casu corpus aut rem proprie communiterue significans.

[...]

*casus nominum quot sunt?* sex.

*qui?* nominatiuus genetiuius datiuus accusatiuus uocatiuus ablatiuus. per hos omnium generum nomina pronomina participia declinantur hoc modo: *magister* nomen appellatiuum generis masculini numeri singularis figurae simplicis casus nominatiui et uocatiui, quod declinabitur sic: nominatiuo *hic magister*, genetiui *huius magistri*, datiuo *huic magistro*, accusatiuo *hunc magistrum*, <uocatiuo *o magister*>, ablatiuo *ab hoc magistro*; et pluraliter nominatiuo *hi magistri*, genetiui *horum magistrorum*, datiuo *his magistris*, accusatiuo *hos magistros*, uocatiuo *o magistri*, ablatiuo *ab his magistris*. *Musa* nomen appellatiuum generis feminini numeri singularis figurae simplicis casus nominatiui et uocatiui, quod declinabitur sic: nominatiuo *haec Musa*, genetiui *huius Musae*, datiuo *huic Musae*, accusatiuo *hanc Musam*, uocatiuo *o Musa*, ablatiuo *ab hac Musa*; et pluraliter nominatiuo *hae Musae*, genetiui *harum Musarum*, datiuo *his Musis*, accusatiuo *has Musas*, uocatiuo *o Musae*, ablatiuo *ab his Musis*.”

#### Correspondente vernáculo:

##### Sobre o Nome

**O que é o nome?** É a parte do discurso com caso, forma ou palavra portadora de significado, próprio ou comum.

[...]

**Quais são os casos dos nomes?** Seis.

**Quais?** Nominativo, genitivo, dativo, acusativo, vocativo e ablativo. Estes são declinados para os nomes, pronomes e participios de todos os gêneros, desta forma: *magister*, nome comum, do gênero masculino, de número singular, de sentido denotativo, do caso nominativo e vocativo, que se declinará desta forma: no nominativo *este professor*, no genitivo *deste professor*, no dativo *a este professor*, no acusativo *este professor*, no vocativo *ó professor*, no ablativo *por este professor*; e no plural, no nominativo *estes professores*, no genitivo *destes professores*, no dativo *a estes professores*, no acusativo *estes professores*, no vocativo *ó professores*, no ablativo *por estes professores*. *Musa*, nome comum, do gênero feminino, de número singular, de sentido denotativo, do caso nominativo e vocativo, que será declinada assim: no nominativo *esta Musa*, no genitivo *desta Musa*, no dativo *a esta Musa*, no acusativo *esta Musa*, no vocativo *ó Musa*, no ablativo *por esta Musa*; e no plural, no nominativo *estas Musas*, no genitivo *destas Musas*, no dativo *a estas Musas*, no acusativo *estas Musas*, no vocativo *ó Musas*, no ablativo *por estas Musas*.

A *Ars Grammatica* que Donato escreveu, e que foi uma das mais utilizadas no ensino de latim durante a Idade Média, era uma espécie de manual para consulta em sala de aula. Sua preocupação é a de definir apenas e descrever, resumidamente, aquilo que seriam as formas certas na língua dos romanos. Os escritores do cânone são o seu modelo de correção e, dentre eles, o mais recorrente é Virgílio, eleito como modelo do bom latim, citado mais freqüentemente no trecho em que o gramático discorre sobre estilística. Donato escreve para falantes nativos de latim (ainda que numa época tardia e distante do período áureo da produção artística feita na língua), portanto para aqueles que têm contato com a língua em sua oposição fundamental, *língua X fala*, isto é, entre seu sistema e seu uso. Este fato justificaria sua descrição concisa e objetiva, complementar à leitura dos escritores canônicos.

O grande problema que se enfrenta nas salas de aula em que o ensino do latim enquanto língua persiste, está na permanência deste modelo de descrição de língua que Donato faz, 15 séculos depois, mesmo com o desaparecimento dos falantes nativos do latim e de sua cultura. E por essa descrição se perpetuar numa época em que a *fala* da língua desapareceu, o seu ensino acabou por exigir do aluno apenas a memorização forçada de formas, que nada lhe dizem de significativo, por não lhe exigirem a reflexão que a aprendizagem de uma língua estrangeira exige, nem no oferecimento dos benefícios indissociáveis à aquisição de uma segunda língua, seja ela clássica, ou moderna.

### **3. A descrição do latim em manuais brasileiros**

Tendo visto a origem do modelo de descrição lingüística do latim, observemos então como ele é tratado em alguns manuais produzidos no Brasil no século passado. Começaremos com dois manuais produzidos na década de 1940 e que são utilizados de forma intensa em diversos Cursos de Letras no estado de São Paulo, os livros de Paulo Rónai e Napoleão Mendes de Almeida. Apresentaremos alguns fragmentos, sobre um mesmo tópico, das obras: *Gradus Primus*, de Paulo Rónai, *Noções Fundamentais da Língua Latina*, de Napoleão Mendes de Almeida, *Programa de Latim: Introdução à língua latina*, volume 1, de Júlio Comba, *Introdução à teoria e prática do latim*, de Janete Melasso Garcia e *Latina Essentia*(2), de Antônio Martinez de Resende.

Examinemos então, como Paulo Rónai (2004, p. 31-33.), por exemplo, aborda e descreve a **1ª declinação** em sua obra *Gradus Primus*, destinada aos alunos de ginásio do final dos anos 1940:

### IX. VITA AGRICOLARUM

Agricōlae semper sub divo vivunt. Parum dormiunt, mature surgunt. Terram arant, plantas aquā rigant. Avicūlas audiunt, umbrā silvarum gaudent. Diligentīa agricularum patriam nutrit. Poētae laudant vitam agricularum.

### VOCABULÁRIO

<i>sub divo</i>	ao ar livre	<i>aro, -as, -are</i>	lavar
<i>vivo, -is, -ēre</i>	viver	<i>avicūla</i>	passarinho
<i>parum (adv.)</i>	pouco	<i>audiō, -is, -ire</i>	ouvir, escutar
<i>dormiō, -is, -ire</i>	dormir	<i>umbra</i>	sombra
<i>mature</i>	cedo	<i>silva</i>	selva, floresta
<i>surgo, -is, -ere</i>	levantar-se	<i>diligentiā</i>	diligência
<i>Terra</i>	terra	<i>nutriō, -is, -ire</i>	nutrir, alimentar

[...]

§ 17º As declinações.

Encontramos até agora os casos seguintes: nominativo, vocativo, acusativo, genitivo, dativo, ablativo. O conjunto dos casos chama-se declinação. Declinar um nome significa enumerar os seus seis casos no singular e no plural, ou, em outras palavras, enunciar as diversas formas que ele reveste conforme as funções que desempenha na frase. Em latim declinam-se os substantivos, os adjetivos e os pronomes. A declinação de todas estas palavras não é, porém, idêntica. Existem cinco maneiras de declinar os substantivos, isto é, cinco declinações.

§ 18º Primeira declinação

NOMES TERMINADOS EM -A

Modelo: *rosa, -ae* ("rosa").

CASO	FUNÇÃO	SING.	TRADUÇÃO	PLUR.	TRADUÇÃO
Nominativo	Sujeito	<i>ros-a</i>	"a rosa"	<i>ros-ae</i>	"as rosas"
Vocativo	Interpelação	<i>ros-a</i>	"ó rosa!"	<i>ros-ae</i>	"ó rosas!"
Acusativo	obj. direto	<i>ros-am</i>	"a rosa"	<i>ros-as</i>	"as rosas"
Genitivo	adj. Restr.	<i>ros-ae</i>	"da rosa"	<i>ros-arum</i>	"das rosas"
Dativo	obj. indireto	<i>ros-ae</i>	"à rosa"	<i>ros-is</i>	"às rosas"
Ablativo	adj. circunst.	<i>ros-a</i>	"com a rosa"	<i>ros-is</i>	"com as rosas"

## EXERCÍCIOS

1. Conjugar no presente do ind. e do imp.: *vivo. dormio, nutrio*;
2. Procurar na leitura os verbos da I conjugação e depois os da II conjugação, da III e da IV.
3. Pelo modelo de *rosa*, declinar: *terra, agricola, puella. mensa*.
4. Dizer em que casos podem estar e que podem significar as palavras seguintes: *aqua; patriae; poëtis*.
5. Transportar as três primeiras frases da leitura para o singular.
6. Traduzir por escrito:

Os lavradores amam a terra da pátria. As alunas escutam os passarinhos da floresta. A diligência das escravas nutre as senhoras.

Já Napoleão Mendes de Almeida (1958, p. 32-35), em seu livro *Noções Fundamentais da Língua Latina*, apresenta na sétima lição a **1ª. declinação** desta forma:

## LIÇÃO 7

### 1ª. DECLINAÇÃO

**45** – Pertence à primeira declinação toda a palavra que tem o genitivo singular em *ae*. Quase todas as palavras desta declinação são do gênero feminino, havendo algumas do gênero masculino (nomes de homens, de seres do sexo masculino, de certas profissões e de alguns rios).

**46** – As **desinências da 1ª. declinação** são as seguintes:

SINGULAR		PLURAL	
NOMINATIVO	<b>a</b>	NOMINATIVO	<b>ae</b>
VOCATIVO	<b>a</b>	VOCATIVO	<b>ae</b>
GENITIVO	<b>ae</b>	GENITIVO	<b>arum</b>
DATIVO	<b>ae</b>	DATIVO	<b>is</b>
ABLATIVO	<b>a</b>	ABLATIVO	<b>is</b>
ACUSATIVO	<b>am</b>	ACUSATIVO	<b>as</b>

**47** – Note o aluno a existência de casos iguais (no singular há três casos terminados em *a* e dois em *ae*; o plural tem dois terminados em *is*). Não pense, porém, que isso traz confusão há frase. A análise dos termos da oração indica em que caso está a palavra. Justamente no fato de o latim obrigar-nos a analisar, a pensar, é que está a sua importância e proveito para a nossa inteligência, educando-nos, instruindo-nos, desenvolvendo nossa capacidade de análise científica, de concentração de espírito, de atenção.

**48** – Declinação de um nome feminino: *rosa, rosae* (= rosa):

	SINGULAR		PLURAL		
	radical	desinência		radical	desinência
NOM.	ros	– a	NOM.	Ros	– ae
VOC.	ros	– a	VOC.	Ros	– ae
GEN.	ros	– ae	GEN.	Ros	– arum

DAT.	ros	– <b>ae</b>	DAT.	Ros	– <b>is</b>
ABL.	ros	– <b>a</b>	ABL.	Ros	– <b>is</b>
AC.	ros	– <b>AM</b>	AC.	Ros	– <b>as</b>

**Nota** – Como pode observar o aluno, o radical permanece invariável em todo o decurso da declinação. Nenhuma dificuldade existe, portanto, para declinar uma palavra, pois basta, uma vez descoberto o radical, coisa que já sabemos achar (§ 32 e 39), acrescentar-lhe a desinência do caso que se deseja. Vemos, por conseguinte, que o importante é saber muito bem de cor as desinências da declinação a que pertence a palavra.

Qualquer palavra pertencente à 1ª declinação, que seja do gênero feminino, declina-se como *rosa, rosae*, como por exemplo, as seguintes:

<i>fabula, fabulae = fábula</i>	<i>praeda, praedae = presa</i>
<i>via, viae = via, caminho</i>	<i>musca, muscae = mosca</i>
<i>gloria, gloriae = glória</i>	<i>stella, stellae = estrela</i>

**49** – Declinação de nome masculino: *nauta, nautae* = marinheiro:

SINGULAR		PLURAL	
NOM.	<i>naut-a</i>	NOM.	<i>naut-ae</i>
VOC.	<i>naut-a</i>	VOC.	<i>naut-ae</i>
GEN.	<i>naut-ae</i>	GEN.	<i>naut-arum</i>
DAT.	<i>naut-ae</i>	DAT.	<i>naut-is</i>
ABL.	<i>naut-a</i>	ABL.	<i>naut-is</i>
AC.	<i>naut-am</i>	AC.	<i>naut-as</i>

**Nota** – A não ser a diferença de gênero, nenhuma outra diferença existe entre a declinação de *rosa, rosae* e *nauta, nautae*. Vê, portanto, o aluno que declinar em latim não é bicho de sete cabeças, a não ser para alunos relapsos, descuidosos do estudo. O que é preciso, tão somente, é **SABER DE COR, MUITO BEM DE COR, AS DESINÊNCIAS** de cada declinação.

[...]

## QUESTIONÁRIO

1 – Para que uma palavra pertença à 1ª. declinação, como deve terminar no genitivo singular?

2 – De que gênero são as palavras pertencentes à 1ª. declinação?

3 – Quais são as desinências da 1ª. declinação? (No responder indique os casos, dizendo tudo de cor e sem titubear. Quem não souber muito bem de cor as desinências das declinações jamais saberá latim).

4 – O fato de haver desinências iguais numa declinação perturba a compreensão de um texto latino? Porquê?

5 – Há alguma dificuldade para declinar uma palavra em latim? Porquê?

6 – Qual o radical de **planta, plantae**? Como fez para encontrá-lo? Decline essa palavra, discriminando todos os casos, primeiro no singular, depois no plural.

Algumas páginas adiante (ALMEIDA, 1958, p. 38, 42 e 46), Napoleão apresenta frases que não possuem uma indicação de autoria para tradução como exercício de fixação do conteúdo, além de frases em português para serem vertidas ao latim.

Fora isso, o QUESTIONÁRIO apresentado ao final da lição não tem outra finalidade que não a de fazer o aluno decorar o assunto da lição sob as ameaças do professor severo tal como neste aviso: “O que é preciso, tão somente, é **SABER DE COR, MUITO BEM DE COR, AS DESINÊNCIAS** de cada declinação”? (ALMEIDA, 1958, p. 33).

E o parêntese da questão 3 “Quem não souber muito bem de cor as desinências das declinações jamais saberá latim”! (ALMEIDA, 1958, p. 34). Sob ameaças como essa e na pressão de memorizar tanta informação, como esperar que o aluno aprenda latim? Algo difícil de imaginar nas atuais condições em que o latim integra o currículo dos cursos de Letras.

Vejamos como Comba (2002, p. 44-45.) aborda o mesmo assunto em sua obra, *Programa de Latim: Introdução à língua latina*, volume 1:

## 68 PRIMEIRA DECLINAÇÃO

### 69 Genitivo singular: *-ae*

Todos os substantivos da 1ª declinação se flexionam como *rosa, rosæ* (f.):

Casos	Singular		Plural	
Nom.	ros-a	a rosa	ros-æ	as rosas
Gen.	ros-æ	da rosa	ros-árum	das rosas
Dat.	ros-æ	à rosa	ros-is	às rosas
Acus.	ros-am	a rosa	ros-as	as rosas
Voc.	ros-a	ó rosa	ros-æ	ó rosas
Abl.	ros-a	pela rosa	ros-is	pelas rosas

**Obs.** – Mais tarde aprenderemos que o “a” da terminação do nominat. e do vocat. é breve, e que o “a” da terminação do ablat. é longo.

## 70 EXERCÍCIO



a) Declinem-se estes substantivos femininos: *casa, casae* choupana; *luna, lunae* lua; *rota, rotae* roda; *coróna, coronae* coroa; *via, viae* rua; *lácrima, lacrimae* lágrima.

b) Declinem-se estes substantivos masculinos: *convíva, ae* comensal; *colléga, ae* colega; *nauta, ae* marinheiro; *poëta, ae* poeta; *íncola, ae* habitante; *scurra, ae* bobo.

[...]

### 73 TRADUÇÃO

*1 Puella amat rosam. 2 Domina vocat ancillam. 3 Nauta amat lunam et stellas. 4 Puellae amant coronas rosarum(3). Nos amamus poëtas. 6 Vos donatis puellis coronas rosarum. 7 Luna et stellae illustrent terram. 8 Ego laudo sollertiam puellarum. 9 Feminae non amant pugnas. 10 Ciconiae devorant ranas. 11 Domina vocat ancillas. 12 Agricola donant puellis rosas et columbas. 13 Opera agricolae fecundat terram.*

Observemos, agora, como Janete Melasso Garcia (1993, p. 33, 34 e 40.) aborda o mesmo assunto em seu livro, *Introdução à teoria e prática do latim*:

A) 1ª declinação: tema em *-a*

Características:

1) a principal característica das declinações é a desinência de genitivo singular, que na 1ª declinação é *-ae*.

2) há predominância de palavras do gênero feminino, se bem que existam algumas do gênero masculino, como nomes de homens, profissões masculinas, seres do sexo masculino e nomes de alguns rios.

*Observação:* O dicionário registra, após o enunciado do verbete, o gênero da palavra, e o aluno deverá desde logo acostumar-se a consultá-lo com atenção. Ex.: rana, -ae, f.

*Desinências da 1ª declinação:*

<i>Singular</i>		<i>Plural</i>	
N.	<b>-ã</b>	N.	<b>-ae</b>
G.	<b>-ae</b>	G.	<b>-arum</b>
D.	<b>-ae</b>	D.	<b>-is</b>
Ac.	<b>-am</b>	Ac.	<b>-as</b>
V. =	ao nom.	V. =	ao nom.
Abl.	<b>-ã</b>	Abl.	<b>-is</b>

*Exemplo:*

<i>Singular</i>		<i>Plural</i>	
N.	<b>ran ã (= rã)</b>	N.	<b>ran ae</b>
G.	<b>ran ae</b>	G.	<b>ran arum</b>
D.	<b>ran ae</b>	D.	<b>ran is</b>

Ac.	<b>ran am</b>	Ac.	<b>ran as</b>
V.	= ao Nominativo	V.	= ao Nominativo
Abl.	<b>ran ā</b>	Abl.	<b>ran is</b>

*Nota 1:* como já foi dito, o caso Locativo só foi preservado na 1ª. e 2ª. declinações. O Locativo na 1ª. declinação é: -ae (Ex: Rom-ae).

*Nota 2:* há palavras que apresentam um significado no singular e outro no plural; o aluno deverá sempre ler o verbete do dicionário com muita atenção, pois a diferença de significado é registrada.

*Nota 3:* há palavras que são usadas apenas no plural; o aluno, quando não encontrar a palavra do texto com o enunciado no singular (-a, -ae), deverá procurá-la no plural (-ae, -arum).

[...]

Texto 1 – *In schola*

Ecce schola.

Puellae magistram salutant.

*Tulia magistra est.* Discipulae sunt: Caecilia, Claudia, Liuia et Márcia. Caecilia poetae filiae est; Claudia Liuiaque agricolae filiae sunt.

Hodie nautae filiae hic non est.

Discipulae magistrae historias amant. *Caecilia et Claudia attentae sunt dum magistra ranae fabulam discipulis narrat.* Liuia sedula non est.

Já, Antônio Martinez de Resende (2005, p. 21-22) aborda a descrição da 1ª declinação em seu livro de forma um pouco diferente da apresentada pelos gramáticos anteriores, pois se concentra apenas na oposição entre os casos Nominativo e Acusativo, sem, contudo, utilizar uma perspectiva diferente da cristalizada no paradigma das declinações:

## I – SUBSTANTIVOS

### TEMA EM -A

Um substantivo de tema em –A tem as seguintes flexões:

	singular	Plural
nominativo	-a	-ae
acusativo	-am	-as

nom.	fem̃nA	fem̃nAE	poetA	poetAE
acus.	fem̃nAM	fem̃nAS	poetAM	poetAS

### I – TRADUZIR FRASES.

[...]

1. Lucīa amicas uisitat.
2. Poetae nautas laudant.
3. Nauta nauiculam gubernat.

4. Vulpecūla gallinas uidet.
5. Gallinae uulpecūlam timent.
6. Poetae amant littēras.

#### **4. Considerações sobre a descrição do latim nos manuais brasileiros elencados**

A maneira como Rónai e Almeida descrevem a língua, para crianças de 5<sup>a</sup>. série entre os anos 1940-50, talvez, se justifique no contexto da época, mas a sua exposição e execução em sala de aula, por iniciantes adultos, atualmente, seria equivocada. A mesma abordagem se faz presente em autores posteriores a Rónai e Almeida, como Comba, Garcia e Rezende.

Não acreditamos que a persistência deste modo para apresentar a morfologia nominal latina se mantenha apenas por outra razão, que não a manutenção de uma tradição muito distante de nós, pois cremos que a Didática das Línguas e a Lingüística Aplicada são capazes de fornecer subsídios teóricos e metodológicos que possam ocupar o lugar desse trabalho insistente com listas de paradigmas.

Esse apego à tradição traz alguns obstáculos atrelados a si e detectados nas cinco obras citadas no corpo deste texto, que tornam o aprendizado da língua latina, algo excruciante, como:

- a) a inadequação metodológica, principalmente quando ainda se adotam as obras de Rónai e Almeida para iniciantes adultos nos cursos de Letras.
- b) descrição da língua de forma estanque, como se os latinos a aprendessem e utilizassem por blocos programáticos, ao contrário do que nos mostram os textos literários (documentos que registram o uso da língua feito por seus falantes, ainda que em parte deles predomine a função poética Jacobsoniana).
- c) descrição de cada declinação apoiada em textos inautênticos e reforçada por uma bateria de exercícios, que visa apenas à memorização forçada de formas alheias ao aluno e que somam 60 formas se, se espera que o aluno “aprenda” as cinco declinações nominais.
- d) desconsideração do latim como uma língua natural, de sincronia fechada, e que veiculou uma cultura existente durante um dado período no tempo, a saber, a cultura romana.
- e) exigência de memorização de vocabulário e de formas nominais e verbais flexionadas a esmo, de uma língua que não mais propicia a aquisição de competências lingüísticas como produção oral, recepção oral e produção escrita de discursos.

O grande problema deste método para o trabalho com iniciantes adultos é que eles são tratados como se fossem ainda alunos de 5<sup>a</sup>. série, que estão sempre prontos a fazer o que o professor solicita. Isto configura um sinal de alienação, pois o adulto que se submete a isso, ainda que temporariamente, o faz para obter o máximo conceito na avaliação da disciplina em é submetido a essa abordagem. E adultos não admitem uma abordagem alienante como esta, que exige demasiado esforço mnemônico, mas deslocada de sua realidade.

A abordagem da tradição escolar é a grande responsável pelo declínio do prestígio de que o latim gozava outrora, pois em mais de um século de estudos da linguagem, parece que a Lingüística Aplicada não tem nada a oferecer que possa auxiliar tanto o professor quanto o aluno no processo de ensino-aprendizagem de uma língua antiga, ou aqueles que redigem gramáticas do latim, que seguem esta metodologia, não se interessaram em investigar e se possível adequar ao ensino de língua, ferramentas eventuais que a Lingüística possa fornecer.

É inegável que o ensino de tradição escolar cumpriu ao longo do tempo seu papel de introduzir qualquer estudante no universo das Letras Latinas, mas numa época de transformações, querer se apegar e defendê-lo como abordagem única para a descrição do sistema de uma língua antiga, que sobrevive apenas nos textos literários que produziu nada mais é que anacronismo, uma vez que Donato e outros gramáticos descreviam a língua por declinações, o faziam para falantes que a tinham por língua materna. Esta é uma condição inexistente atualmente, dado que os iniciantes, que se encontram nos cursos de Letras, apenas têm contato com a língua nas horas-aula correspondentes à disciplina que a engloba. Para eles, é preciso uma abordagem diferente, uma vez que as listas de coisas a memorizar constituem um fator de motivação para o repúdio de uma língua, cujos rudimentos apenas conhecerão em um ano.

Contudo, com a permanência da abordagem tradicional (na maioria dos cursos que contam com o latim em seu currículo), que por natureza é alienante, qual a razão para se estudar latim? Dominar melhor a língua materna? Como? Tornar o indivíduo apto para desenvolver qualquer competência? Mas não existiriam outros meios? Desenvolver o raciocínio lógico-matemático?

Esses e uma série de outros mitos são apontados como justificativas para o ensino de uma língua, que não é nada mais em si mesma, do que a porta de acesso para a Literatura e a cultura de um povo desaparecido há muito tempo, mas cujo legado,

ainda sentimos presente em nossos dias: **os romanos**. Ponto em que se concorda com Fiorin (1991, p. 516-7.), quando ele discorre sobre a legitimidade do ensino das Letras Clássicas, que a seu ver:

... surge, assim, da própria formação de nossa cultura, da necessidade de buscar a identidade. Elas permitem-nos fugir da maldição de Eco, que possuía só alteridade, uma vez que não possuía sequer a iniciativa da fala. Ao mesmo tempo, porém, conhecer outras línguas, quaisquer que sejam, é buscar a diferença. Sob a infinita diversidade das línguas é a diversidade das culturas que fascina. Afinal, a língua mergulha numa cultura, define uma sociedade, forja para cada indivíduo uma visão de mundo. Para cada cultura, qualquer outra é motivo de espanto, de desconfiança e até de repulsa. No entanto, o conhecimento íntimo de uma cultura leva à compreensão e à aceitação da diferença. O estudo das línguas leva à alteridade e, portanto, à diferença. Permite-nos fugir do narcisismo, em sua vertente social, o autoritarismo, que nega a alteridade e pretende reafirmar sempre a identidade. É dessa forma que se torna o homem mais humano: nem Eco nem Narciso, nem negação da identidade nem da alteridade. As Letras Clássicas apresentam esse duplo aspecto: o da identidade e o da alteridade. Em sua completude, são uma herança a conservar.

Por isso, levando-se em conta as vicissitudes da sociedade moderna e tendo consciência do contato com a alteridade e as origens de nossa identidade – como membros da civilização judaico-cristã romana –, elementos necessários para a humanização do indivíduo, presentes no estudo de uma língua clássica como o latim, é que se justifica o seu estudo por estudantes do 3º grau ou do ensino básico.

### **Referências Bibliográficas:**

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Noções Fundamentais da Língua Latina**. 8 ed. São Paulo: Saraiva, 1958.

COMBA, Júlio. **Programa de Latim: Introdução à língua latina**. 18 ed. São Paulo: Salesiana, 2002 (Volume 1).

DONATUS, Aelius. De partibus orationis ars minor. [texto]. Disponível em: <[http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost04/Donatus/don\\_amin.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost04/Donatus/don_amin.html)>. Acesso em: 20 mar. 2008.

FIORIN, José Luiz. Letras Clássicas no 2º Grau: Competência Textual e Intertextual. In: CARDOSO, Zélia de Almeida (Org.). **Mito, religião e sociedade** (Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos). São Paulo: SBEC, 1991. p. 514-19.

GARCIA, Janete Melasso. **Introdução à teoria e prática do latim**. Brasília: Edunb, 1993.

KRAEMER, Márcia Adriana Dias. Ensino gramatical de língua materna: uma arena de conflitos. **Revista Letra Magna** Nº 4, 2006. p. 1-11.

LIMA, Alceu Dias. **Uma estranha língua: Questões de linguagem e de método**. São Paulo: Edunesp, 1995.

REZENDE, Antônio Martinez de. **Latina Essentia**: preparação ao latim. 3 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

RÓNAI, Paulo. **Gradus Primus**. 17 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

### Notas

(1) **Gramática Latina** é a versão mais nova de seu clássico manual, publicada pela Editora Saraiva. A primeira edição da obra é de 1942.

(2) Cuja primeira edição é de 1993.

(3) A tradução de “rosarum” poderia ser “das rosas” ou de “de rosas”. Neste exemplo deve-se, porém, escolher a segunda (Nota do autor).

**A imagem na literatura latina – Marcial, III.35 e IX.74**

LENI RIBEIRO LEITE

Doutora em Letras Clássicas, UFES

[leni.ribeiro@terra.com.br](mailto:leni.ribeiro@terra.com.br)

Resumo: Neste artigo, a partir da leitura de alguns epigramas de Marcial, procuramos analisar a teoria da imagem na Antiguidade. Nos epigramas selecionados, consideramos que o poeta demonstra duas visões do lugar das artes plásticas estabelecidos pelo mundo antigo: o ideal grego de perfeição imagética, e aquele, iniciado no período romano, em que se observa uma inquietação face à imagem e a sua compreensão como duplo da realidade.

Palavras-chave: Epigrama; imagem; pintura.

O presente trabalho é uma breve análise da representação de imagens visuais conforme apresentadas na poesia do mundo clássico, tomando como objetos de trabalho dois diferentes momentos da História Antiga, a partir da obra do poeta latino Marco Valério Marcial. Longe de pretender esgotar o tema, procuramos oferecer algumas reflexões acerca do tema da imagem como vista no mundo clássico, e de sua representação na literatura poética.

O poeta escolhido parece ter uma relação especial com as artes visuais. Marco Valério Marcial, autor de obra bastante extensa, tem como um dos temas recorrentes de seus curtos epigramas certas realizações das artes plásticas. O autor comenta, em alguns de seus poemas, pinturas, esculturas, monumentos funerários, estátuas e bustos, ou mesmo elementos das artes ditas “utilitárias”, como pinturas em taças e vasos. Marcial era um poeta bastante imagético, não só nos temas como na composição mesma de suas obras, na esteira da tradição lírica latina estabelecida principalmente por Vergílio e Ovídio, poetas do *ut pictura poesis*.

Do autor apontado, selecionamos um reduzido número de poemas tomados como exemplares, em que a imagem, nomeadamente em pinturas, é mote para curtos comentários em forma epigramática. À luz dos elementos teóricos recolhidos, objetivamos comentar o lugar que o poeta demonstra dar à obra de arte visual, i.e., à imagem.

Não podemos de forma alguma esquecer, entretanto, que ao aplicar o pensamento de teóricos do mundo moderno sobre obras tão recuadas no tempo, estamos

criando ali uma visão de que possivelmente o próprio autor antigo não teria nenhuma consciência. Ou mais do que isso, conforme Bergson (1979 pp.107 e ss) claramente mostra, a pré-existência do objeto é uma ilusão arraigada em nosso juízo, criada pela crença de que toda verdade é eterna. Se não há retroatividade do juízo verdadeiro, não havia portanto em Marcial em suas própria época os elementos teóricos que pretendemos demonstrar. Podemos, contudo, olhar com nossos olhos modernos para aquelas imagens, e para aquelas representações das imagens, e procurar retrospectivamente observar as representações deles, antigos, com os elementos atuais, e erguer brevemente o véu que separa nossos olhares.

#### *A imagem na antiguidade – algumas considerações*

A primeira consideração importante a se fazer ao tratar da imagem na Antiguidade, em especial da imagem representada nas artes plásticas, conforme abordaremos aqui, é a consciência de que lidamos com imagens ainda não influenciadas pela vaga arrasadora do cristianismo. Não havia, portanto, o que Jean-Luc Nancy chama de “fond d’évidences chrétiennes” (NANCY, 1998 p.505). Como, porém, nós, parte do Ocidente axiomáticamente inseparável do cristianismo, podemos ver aquelas imagens, livres elas daquelas influências, sem tais influências em nosso olhar?

Ainda que a resposta para uma pergunta de tal magnitude esteja fora do escopo deste trabalho, devemos ter em mente algumas características das artes visuais gregas e romanas que podem auxiliar na marcação das diferenças de tratamento daquelas imagens em relação às posteriores, em que a influência cristã é inegável.

O mundo antigo desconhece, em um longo primeiro momento, as diferenças locais no que concerne à arquitetura e às artes visuais. Isso se dava em função de certa uniformidade de gostos e necessidades, que parecem evoluir mais com o tempo do que propriamente com o lugar. Uma cidade grande, tal como Tebas, era tal como uma pequena Queronéia, com uma diferença apenas de escala. Os templos clássicos, todos similares, a mobilidade de que desfrutavam arquitetos, escultores, a difusão da cerâmica ateniense, são marcas de uma padronização, de que o grego clássico circulava por um mundo familiar, por onde quer que viajasse. A ligação estreita entre artes e comunidade era refletida nesta universalidade: as artes estavam no domínio público, e não há, antes do Império Romano, casa particulares luxuosas ou ricamente decoradas. A arquitetura grega, sua pintura e sua escultura eram artes públicas, e o estado era quase o único



patrono das artes monumentais. A arte imiscuía-se na vida cotidiana, pois os mesmos cidadãos que decidiam impostos ou suprimentos de guerra eram os que supervisionavam as obras públicas, e a construção de templos, teatros, altares.

Por outro lado, a arte estava nas casas, sob a forma dos elementos utilitários: moedas, jarros, taças, espelhos, jóias. Mas tais elementos, vistos por nós como objetos de arte, não tinham tal *status*. Não havia retratos de família, nem bustos, nem representações de pessoas reais de qualquer espécie.

É possível questionar o quanto da impressão que temos, quase mítica, de que a civilização grega é a civilização do belo por excelência não é uma construção posterior, uma vez que obviamente são encontradas, em meio por exemplo, às cerâmicas do sul da Itália, obras imperfeitas, feias, pouco refinadas. A idéia da civilização que preza a beleza suprema em tudo que faz foi em muito criada pela filosofia platônica e posterior, reforçada pelo cristianismo no medievo. Grande papel nessa construção tiveram também a filosofia pitagórica e as matemáticas, entrincheirando nas artes a noção de que o número é a chave da harmonia, e analisando as artes através de proporções. De fato, pode-se dizer que o artífice grego trabalhava sobre noções bem definidas e tipos bem determinados para todo tipo de arte: templos, figuras masculinas, jarros de água. Os artistas trabalhavam dentro de uma estrutura clara e definida, e o cliente sabia bem o que receberia por um serviço. Eis a causa possível da aparente lentidão nas evoluções da arte antiga, em especial se comparada com as mudanças intermináveis da arte moderna. Não havia então a procura infatigável por estilos novos e formas de arte individualizadas, comuns em períodos posteriores.

Inevitavelmente, porém, houve mudanças, e as transformações foram significativas no período helenístico e romano. O patrocínio passou a ser, em grande parte, de monarcas e mecenas particulares, quando também em outras áreas da vida em sociedade o indivíduo tomou lugares e funções antes pertencentes à comunidade. No nível artístico, isso se expressa através de aumento nas dimensões e proporções das obras, um número cada vez maior de ornatos e riqueza, para demonstrar o esplendor e o poderio do patrono, superior ao de seus rivais. Datam destas épocas as construções monumentais de altares sacrificiais ou mausoléus. No âmbito privado, as casas particulares tornaram-se cada vez mais luxuosas, como uma *Villa* na Sicília, cujo piso é todo formado de mosaicos representando animais exóticos, importados pelo dono da casa para os jogos do circo. Uma profusão de leões, pavões, flamingos, elefantes toma o

pavimento e provavelmente se alongava originalmente por uma área superior a duzentos metros quadrados.

Uma das maiores inovações da arte romana foi o surgimento do busto retrato. A representação da pessoa como ela é, e não mais da figura humana, em geral ou divinizada, também é um reflexo do individualismo da época, mas não só. Podemos afirmar que a arte se transforma, na passagem do período clássico para o romano, no sentido de questionar o ser humano tal como ele é, mas também que a criação do busto retrato, bem como da pintura retrato - ainda que por razões de conservação do material esta última tenha chegado muito raramente até nós – podem refletir um maior questionamento acerca do próprio papel da arte figurativa, acerca do papel da imagem na sociedade e na vida.

### *A imagem e o objeto*

Se é facilmente observável o papel da representação da realidade na arte do mundo antigo, no sentido de que a arte deveria ser próxima da realidade, deveria ser quase um espelho do mundo tangível, por outro lado essa representação “fiel” não foi sempre a mesma. Daí o famoso paradoxo narrado por Plínio-o-Velho na sua *Naturalis Historia* (XXXIV, 65), se referindo a Lisipo de Sicião: “Ele dizia muitas vezes que eles [os artistas precedentes] representavam os homens tais como são na realidade, mas que ele os esculpia como parecem ser.” Tal ideal, de representar os homens como eles devem ser, era o ideal de Lisipo, de Praxíteles e de muitos dos mais famosos escultores da época clássica. Mesmo as famosas figuras de aurigas e outros atletas vencedores de competições não representam os indivíduos vencedores, mas o ideal do atleta perfeito: o discóbolo é tão perfeito e irreal quanto o Posêidon atirador do tridente.

Claramente, tal foi o ideal legado pela arte grega às gerações seguintes, ávidas por seguir seus parâmetros e igualar-se em maestria. Entretanto, aquela outra forma de ver a arte parece ter se infiltrado paulatinamente, minando os ideais e criando as figuras greco-romanas, muito comuns nos monumentos funerários, em que, ideais em corpo e gestos, têm rostos individualizados que representam o morto homenageado. Tal período, que poderíamos chamar de transição, foi seguido pela explosão dos bustos-retrato, conforme comentados acima.

Estas duas acepções de função da arte, em especial das artes imagéticas, conviveram mais ou menos pacificamente pelos séculos chegando à arte romana. O

poeta latino Marcial guarda em sua obra o que nos parecem indícios tanto da compreensão da imagem como representação da visão de um ideal, bem como da visão das imagens (pinturas) com uma inquietação diferente. Vejamos alguns poemas como exemplo.

No poema III.35, Marcial elogia uma pintura de Fídias, dizendo:

Artis Phidiacae toreuma clarum  
pisces aspicias: adde aquam, natabunt.

*Tu vês os peixes, famoso afresco, arte de Fídias.  
Dê-lhes água, e eles nadarão.*

O valor da obra de arte, a razão de sua fama e apreço, é o fato da obra ser absolutamente real e perfeita. A obra de arte, a imagem, deve ser o *duplo exato do objeto real*, como se a imagem fosse de fato o objeto. Entramos aqui no problema conforme enunciado por Foucault, a respeito do quadro de Magritte – Isto é ou não é um cachimbo?

Para aquela visão antiga, sem dúvida a imagem do cachimbo é o cachimbo. E não só deve ser o cachimbo como o cachimbo perfeito, como o de Magritte, sem defeitos, sem ranhuras, reentrâncias, marcas, manchas. Um cachimbo ideal, dentro do qual quase se pode pôr fumo. A imagem, “*une chose qui n’est pas la chose*” (2003, p.13) deve se esforçar ao máximo para ser a coisa. No mundo antigo, em muitas ocasiões a imagem é de fato uma coisa: os vasos, as taças, os espelhos, suportes preferidos para imagens, “coisificam” a imagem, transformando-a ao máximo em coisa, em objeto útil do dia-a-dia.

Esta maneira de compreender a imagem, talvez a mais recuada que se possa traçar como pertencente ao mundo ocidental, é aquela que tenta abolir a distância, apagar as fronteiras, trazer para perto o longínquo, denegar o que Benjamin – e Didi-Huberman (1998, p.148 e ss.) – chamam de *aura*.

Observemos, entretanto, os poemas de número IX.74, IX.76 e X.32 do mesmo autor:

(IX, 74)

Effigie tantum pueri pictura Camoni

servat et infantis parva figura manet.

Florentes nulla signavit imagine vultus,  
dum timet ora pius muta videre pater.

*A pintura preserva a figura de Camonius apenas como criança*

*A forma do pequeno bebê sobrevive.*

*Seu pai amoroso não mandou gravar seu rosto adulto em um retrato*

*Por medo de ver lábios que não falassem.*

(IX, 76)

Haec sunt illa mei quae cernitis ora Camoni

Haec pueri fácies primaque forma fuit.

Creverat hic vultus bis denis fortior annis/

Gaudebatque suas pingere barba genas,

(...)

Invidit de tribus una soror

Et festinatis incidit stamina pensis

Absentemque patri rettulit urna rogum.

Sed ne sola tamen puerum pictura loquatur,

Haec eris in chartis maior imago meis.

*O rosto que vês pertence ao querido Camonius*

*Estes eram seus traços quando era uma criança, sua forma primeira.*

*Seu corpo crescera mais em duas vezes dez anos,*

*E uma barba alegrava-se em adornar suas faces.*

(...)

*Uma das três irmãs. [i.e., as Parcas] invejou-o, e conforme o fio corria,*

*Ela o cortou. Uma urna trouxe de volta o morto ausente a seu pai.*

*Mas a figura não falará sozinha de sua infância:*

*Aqui nas minhas páginas, a similitude será maior. (IX.76)*

(X.32)

Haec mihi quae colitur violis pictura roseisque

Quos referat vultus, Caecidiane, rogas?  
Talis erat Marcus mediis Antonius annis  
Primus: in hoc iuvenem se videt ore senex.  
Ars utinam mores animumque effingere posset!  
Pulchrior in terris nulla tabella foret.

*O retrato que decoro com violetas e rosas,  
Tu, Caedicianus, perguntas de quem é?  
Este era Marcus Antonius Primus, no meio de sua vida,  
Desta forma, o velho vê a si mesmo como jovem.  
Se a arte pudesse representar seu caráter e alma!  
Nenhuma pintura na terra seria mais bela.*

Os três poemas citados falam de pinturas de pessoas mortas: a primeira delas, Camonius, amigo do poeta, morto em batalha, cujas cinzas foram trazidas ao pai em uma urna. A segunda, de quem não se sabe mais que o nome, tinha seu retrato no próprio monumento funerário, como se depreende do poema. O que trazem os três poemas em comum entre si, e marcadamente diferente do poema apresentado antes, é a inquietação face à imagem.

No primeiro poema, o pai, temeroso de ver permanentemente os lábios mudos do filho, temia nisso um mau agouro. Assim, ele evitou o retrato do filho na idade adulta, mantendo junto a si apenas uma memória da infância. Aqui, parece, a função de *sagrado* da imagem surge. A imagem, se duplo perfeito do ser – a imagem, se extensão do real – pode influenciar o real, e portanto, a imagem muda pode emudecer o filho de carne e osso. É o mesmo princípio das chamadas *tabulae defixionum*, em que imagens figuradas ou representativas de partes do corpo eram utilizadas, com inscrições, para pedir favores aos deuses. A imagem, enquanto *sagrado*, ou seja, *separado*, *consagrado*, *cortado* do real, é o real em outro plano. Pela primeira vez, temos então uma visão de que a imagem não pertence a esse plano, de que ela não é real, ela está além. É a reafirmação da distância, de que a imagem é um outro qualquer. Interessante observar que essa função da imagem força sua entrada justamente porque é real. Ou seja, sendo real, a imagem é desrealizada, e transportada ao plano de influenciar o real de tal forma que, no segundo poema, encontramos a presentificação do temor do pai, que recebe a urna com os restos do filho morto.

No poema IX.76, a imagem tem sua função novamente revista. A imagem já não parece bastar para representar o morto: a similitude da imagem com a pessoa é maior no poema do que na pintura. A imagem, que antes era o real, já não é mais o real, já não basta mais na representação do real. A palavra usada pelo poeta, traduzida por nós como *similitude* é justamente IMAGO. Ou seja, no poema, mais que na pintura, a IMAGEM aparece. A função da pintura parece ter sofrido um abalo considerável.

Enfim, no terceiro poema, este não-bastar da pintura é mais uma vez reafirmado. Nele, o retrato posto no monumento funerário é menosprezado por não representar o que de fato importa: a alma do morto.

Creemos poder afirmar que esses últimos poemas vêm representar inquietações acerca do uso da imagem que só se puseram quando a arte se afasta do ideal figurativo, da negação da alteridade da imagem, e passa cada vez mais a se aperceber do caráter aurático, do caráter de outro da imagem. Se no poema de Marcial, ainda é o velho de hoje que vê o jovem de outrora no retrato, podemos nós dizer, com Didi-Huberman, que de alguma forma o jovem também vê o velho; que aquele jovem nos olha enquanto é olhado, e é essa semi-consciência de ser olhado que amedronta o velho pai no poema IX.74, uma consciência que está lá mas não está lá, como a própria imagem.

Na análise de quatro poemas do poeta latino Marcial, tomados como exemplos de representações literárias de imagens no mundo antigo, percorremos um caminho que nos levou do ideal de arte imagética clássico, conforme concebido por nós como sendo o que vigorava na Grécia Clássica, para uma nova perspectiva, ao menos ensaiada, durante o Período Imperial Romano.

Nessa nova perspectiva, a imagem, antes entendida como um espelhamento da realidade, uma continuidade de um real perfeito, tem estas características compreendidas de forma tão extremada que terminam por criar a consciência de que, sendo real, a imagem pode influenciar o real; e influenciando o real, mas não sendo o real, a imagem pertence a um outro plano de seres, a um outro mundo que está próximo, mas está distante; pertence porém não pertence; enfim, é o que é, mas mais do que é.

### *Bibliografia*

- BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. In: BERGSON. *Coleção Os Pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva & Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CAIRUS, Henrique Fortuna. Hipônax ou a Antonomásia do Escárnio. *Phoinix*, Rio de Janeiro, n.3, p.169-190, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: ed.34, 1998.
- FINLEY, Moses. *Os Gregos Antigos*. Lisboa: ed. 70, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo* (trad. de Jorge Coli). Paz e Terra, São Paulo, 1991
- MARTIAL. *Epigrams*. Ed. and Trans. by D.R. Shackleton Bailey. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1993. 3vols. (Loeb Classical Library)
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- . La Déconstruction du Christianisme. *Lês Études Philosophiques*. Paris, pp.503-519, octobre-decembre 1998.
- SULLIVAN, J.P. *Martial: the unexpected classic*. Cambridge: Cambridge, 1991.

***Phóbos, o ‘Medo que Aniquila’ e  
Déos, o ‘Medo que Conscientiza’ o Herói Homérico***

Luciene de Lima Oliveira  
[oliveira-ll@uol.com.br](mailto:oliveira-ll@uol.com.br)  
[gramaticadegregobiblico@yahoo.com.br](mailto:gramaticadegregobiblico@yahoo.com.br)

Mestre em Letras Clássicas pelo PPGLC da UFRJ  
Professora Substituta de Língua Grega do Instituto de Letras  
da UERJ

Resumo: Costuma-se atribuir, na *Iliada*, o designativo herói ao indivíduo que sobressai por seus feitos guerreiros ousados e grandiosos; que possuem força sobre-humana como Diomedes que foi capaz de lançar uma pedra que “dois homens de hoje não a transportariam” (*Iliada*, V, 302-5). Dá-se também o nome de herói àquele que é semideus como, por exemplo, Aquiles, filho da deusa marinha Tétis e Peleu. Entretanto, é bom ressaltar que não é o fato do guerreiro ser um herói que ele estará imune ao medo. Afinal, não são, somente, os covardes que sentem medo como também os heróis de destaque. Assim, o presente artigo tem por escopo mostrar algumas situações de medo que foram experimentadas pelos heróis homéricos; priorizando, para tal, dois vocábulos gregos ligados ao medo: *phóbos* e *déos*.

Palavras-Chave: I. Guerra; II. Herói; III. Medo-Pânico; IV. Medo-Consciência

A guerra<sup>1</sup> e o medo são dois vocábulos que estão interligados. Convém lembrar que o velho rei de Pilos, Nestor, ao arrumar os guerreiros que iriam ao campo de batalha, colocava, primeiramente, os cavaleiros com carros e cavalos na frente do exército, os corajosos atrás e os covardes no meio do exército. À primeira vista, pode-se parecer estranho tal arrumação, mas os covardes eram, justamente, postos no meio do exército para que, mesmo contra a vontade, fossem obrigados a lutar (*Iliada*, IV, 297-300).

Na *Iliada*, há exortações aos guerreiros para que sejam valentes. O rei Agamêmnon, por exemplo, percorria as tropas dos gregos para exortá-los a não fugirem, a serem destemidos e ousados diante dos inimigos. O Atrida reprovava, ainda, aqueles que não demonstravam disposição para a refrega (*Iliada*, IV, 230-418), lembrando que, para

---

<sup>1</sup> Ao mesmo tempo que a guerra é “devoradora de homens” (*Iliada*, X, 79-80), impiedosa e homicida (*Iliada*, III 111-2; XI, 332), é, no campo de batalha, que os heróis são glorificados e afamados (*Iliada*, IV, 224; VI, 125; VIII, 448).



“aqueles que fogem”, *pheugónton*, não há “glória”, *kléos*, nem “socorro”, *alké* (*Ilíada*, V, 529-532).

Vale ressaltar que, para Loraux, no mundo homérico, a honra heróica e o canto laudatório são indissociáveis, não existe *kléos* se não for cantado (LORAUX, 1989, p. 80).

<sup>2</sup>

Assim, a vida breve, a façanha e a bela morte só vão ter sentido se têm um lugar num canto a acolhe-las, conferindo ao próprio herói o privilégio de ser um *aoídimos*, “assunto de um canto”<sup>3</sup>.

O helenista Charles Segal pontua que aquilo que é “memorável” torna-se *kléos*, isto é capaz de resistir ao tempo, depois de ter sido “ouvido”. Em Homero, a pior desventura para um homem é morrer *akléés*, sem deixar uma história que possa perpetuar a sua memória numa comunidade (in: VERNANT (org.), 1994, p. 176).

A propósito, buscar a refrega é uma atitude própria do herói (MOSSÉ, 1984, p. 47). Deve-se mencionar o filho de Nestor, Antíloco, que tinha ânsia e motivação para o combate como corroboram os versos subscritos:

Do inimigo jamais se afasta Antíloco, antes,  
em meio dele, gira a lança nunca imóvel,  
mas a vibrar num vórtice; a mente atentando  
no arremessá-la ao alvo, ou no ferir de perto. (*Ilíada*, XIII, 556-559)

Enéias, devido a sua ânsia de proteger um cadáver, chegou a ser comparado a um leão. O filho de Afrodite agitava a lança e o escudo, ávido para matar, caso alguém lhe opusesse (*Ilíada*, V, 297-301).

---

<sup>2</sup> Aquiles é o único herói que aparece, na *Ilíada*, praticando um canto poético, canta para ele e para Pátroclo (*Ilíada*, IX, 186-191). O semideus canta os feitos dos heróis, *áeide d' ára kléa andrôn* (*Ilíada*, IX, 189). Assim, o canto que Aquiles canta, reflete sua própria imagem. Entretanto, na antiga Esparta, a glória do hoplita não depende de um canto do aedo, nem de uma palavra ou discurso público, *démou phátis*, a glória provém da cidade que dá ao hoplita uma fama imortal (cf. 12 W, 31-2 do poeta Tirteu).

<sup>3</sup> De acordo com Vernant, *kléos áphthiton*, a glória indestrutível, juntamente com a bela morte é o ponto máximo de uma honra além das honras relativas e transitórias que podem ser motivo de orgulho para um ser vivo. O *anèr agathós*, o “homem valente”, através da morte heróica obtém um estatuto especial: a mortalidade e imortalidade. Estes dois elementos, ao invés de se oporem, estão ligados a sua pessoa e se interpenetram (VERNANT, 2002, p. 412).

Ora, o covarde não era digno de ter uma sepultura. Odisseu, ao perseguir Zoco que fugia, destacava também que o cadáver do inimigo seria comigo pelas aves, ao contrário do seu corpo que teria as honras fúnebres (*Ilíada*, XI, 450-6). Tirteu, poeta elegíaco da segunda metade do século VII a.C., também criticava os covardes em seus versos. De acordo com o poeta espartano, o guerreiro que não havia desempenhado o seu papel como deveria na guerra, que não lutou com ardor, é odiado e desprezado por todos aqueles que dele se aproximam; é afligido pela pobreza e envergonha seu *génos*, sua raça. O covarde é um guerreiro que não merece nenhuma *timé*, pois tem como aliados a *atimíe*, a desonra e *kakótes*, a covardia (10 W 5-10). Conseqüentemente, este homem é alguém sem *aidós*, ou seja, alguém que não é digno de respeito, de consideração. Há, pois, uma conexão clara entre *aidós*, “respeito” e *timé*, “honra”.

Ressalte-se que o adjetivo *deilós*, “covarde” é o oposto de *álkimos* e *andrêios*, “valente”. O herói Idomeneu, no Canto XIII, faz uma observação interessante, pois compara a diferença entre o guerreiro *deilós* e o *álkimos*. O chefe cretense descreve também os indícios de um comportamento guerreiro valente e de um covarde.

280 O covarde muda de cor ora de um lado, ora de outro,  
o coração não deixa estar quieto no peito,  
mas ajoelha-se e senta-se sobre ambos os pés,  
o coração palpita forte no peito, pressentindo a Morte;  
um ruído produz-se dentre os dentes.  
285 Todavia, o valente não muda de cor, nem se espanta o forte;  
quando o coloca em emboscada,  
deseja rápido lutar no combate atroz. (*Ilíada*, XIII, 279-286)

Os heróis gregos, principalmente, lutavam por sua *timé*, “honra” pessoal e os troianos, mais precisamente, Heitor, por sua terra e família. Nos versos abaixo, o príncipe troiano incita os troianos e seus aliados a lutarem com as seguintes exortações:

495 (...) qual dentre vós,  
caído ou ferido, atraia a morte ou o destino fatal, morra !  
Não é vergonhoso morrer, protegendo a terra;  
Depois, a esposa e os filhos.<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> Estes versos homéricos ressoam os versos 13-14 do fragmento 10 W de Tirteu. Encontra-se também em Calino este sentimento de amor a terra (1 W, 6-8). Assim, a bela morte deve ter ligação com a cidadania, ou melhor, é um critério de cidadania, sendo uma manifestação cívica.

a família e a herança ficarão ilesos, se os Aqueus regressarem com as suas naus em direção à terra nativa. (*Ilíada*, XV, 494-9)

Os heróis homéricos, de um modo geral, são belos, aristocratas e pertencem ao grupo dos *kaloì kai agathoí*. Vernant descreve que *agathós* ou *kalokagathós* quer dizer, “ao mesmo tempo que um homem é de boa cepa, rico, belo e poderoso e que possui as virtudes e a nobreza de alma semelhantes ao ideal grego do homem completo e do homem de coragem” (VERNANT, 1990, p. 408).

Ora, Jacqueline de Romilly atesta que estes heróis constituem um mundo à parte: são reis. Homero une, de modo voluntário, as duas idéias: “nobre rei e poderoso guerreiro” (ROMILLY, 2001, p. 88). Além do mais, os reis são, por definição, bravos; de modo particular, impelem até ao limite a coragem e a generosidade que são caracterizados (ROMILLY, 2001, p. 89).

Jaeger salienta que os heróis da *Ilíada*, que se revelam no seu gosto pela guerra e na sua aspiração à honra como autênticos representantes de sua classe, são, todavia, quanto ao resto da sua conduta, acima de tudo, grandes senhores, com todas as suas excelências, mas também com todas as suas imprescindíveis debilidades. É impossível imaginá-los vivendo em paz: pertencem ao campo de batalha. Fora dele só os vemos nas pausas do combate, nas suas refeições, nos seus sacrifícios, nos seus conselhos (JAEGER, 1989, p. 41).

Entretanto, é bom ressaltar que não é o fato do guerreiro ser um herói que ele estará imune ao medo, e nem está livre de, um dia, correr perigo de vida, pois sempre chega, um dia, que, diante de uma situação, ele vai tremer. Então, não são, somente, os covardes e os ‘heróis anônimos’ que sentem medo como também os heróis de destaque.<sup>5</sup>

Assim é que há, na *Ilíada*, inúmeros exemplos de tremores por parte de gregos e de troianos. O substantivo referente ao verbo *troméo*, “tremo” é *trómos*, “tremor”. Páris, ao avistar Menelau, antes de fugir, ficou com os “joelhos trêmulos”, *trómos (...)* *guâ* (*Ilíada*, III, 34) e seu rosto ficou “pálido, amarelado”, *ôkhros* (*Ilíada*, III, 35).

Os joelhos dos troianos tremeram, *Trôas dè trómos (...)* *guâ* (*Ilíada*, VII, 215) ao verem Ajax Telamônio em sua armadura para travar um duelo com Heitor; o coração de Heitor palpitou no peito ao ver Ajax Telamônio com um sorriso terrível no rosto, mas o

---

<sup>5</sup> A narrativa épica distingue os grandes heróis daqueles guerreiros de menor importância, há inúmeras mortes de anônimos, que só surgem para serem mortos, na verdade, não se matam os grandes heróis, com exceção de Pátroclo, uma vez que sua morte foi necessária, para que Aquiles retornasse ao combate.

príncipe troiano não poderia recuar, pois fora o desafiante (*Ilíada*, VII, 206-216); os joelhos dos troianos tremem mais uma vez, *Trôas dè trómos (...)* guíta, quando Aquiles retorna ao campo de batalha (*Ilíada*, XX, 44-46). Quando Ares foi ferido e dá um grito, tanto troianos quanto aqueus estremeçam em pleno campo de batalha (*Ilíada*, V, 859-863).

Convém destacar que há dois tipos de medo: o *phóbos* e o *déos*. A helenista Nicole Loraux denomina o primeiro de ‘medo pânico’ e o segundo, de “medo consciência” (LORAUX, 1989, p. 96). Já Bailly enfatiza que *déos* é um medo, um temor racional por oposição ao *phóbos* que é um medo, um pavor ou temor súbito, repentino (BAILLY, 2000, p. 446).

Assim é que *phóbos* é o medo, o terror que sempre resulta em fuga, isto é, a ação de fazer fugir ‘desbaratado’. O verbo referente ao substantivo *phóbos* é *phobéo*, “colocar em fuga”. Aliás, o primeiro sentido de *phóbos* é fuga, sobretudo, fuga devido ao pânico e o seu segundo sentido é medo como pontua Chantraine (CHANTRAINE, 1968, p. 1183).

Apesar de, no campo de batalha, haver barulhos terríveis de armas, gritos, clamores, espantos, muitas mortes e a terra manchada por muito sangue (*Ilíada*, IV, 450-451), o guerreiro valente deve agüentar firme, resistir, uma vez que a verdadeira coragem se mostra mesmo numa situação de perigo para melhor a exercitar.

Na guerra homérica, nada é mais vergonhoso do que fugir, tremer ou morrer ferido pelas costas:

Agamêmnon, primeiro deles, baixa Ódio da biga, príncipe  
Alizônio, o primeiro a se evadir. Nas costas,  
o lanceia e lhe vara o peito entre as espáduas.  
Cai com estrondo e, em torno, a armadura reboa. (*Ilíada*, V, 39-42)

Meríone caça-lhe o filho e o fere a lança num dos glúteos,  
por sob o osso, varando-lhe a bexiga e o púbis.  
Ajoelha-se de dor, enquanto a morte o tolda. (*Ilíada*, V, 65-67)

Odisseu, em seu ‘diálogo interior’, diante de uma situação difícil, diz que se ele fugisse, seria “um grande mal” (*Ilíada*, III, 404) e ressalta que o valente deve resistir firme “quer fira, quer seja ferido” (*Ilíada*, XI, 409-410).

Vários são os exemplos que se podem depreender da leitura da *Ilíada* em relação à fuga e ao medo dos heróis. Peneleu Beócio teve *phóbos* diante de Heitor, porém, fugiu e

acabou sendo morto (*Ilíada*, XVII, 597); Os aqueus, em certa ocasião, fugiam por causa de Heitor e de Zeus Pai, *ephóbethen hyf' Héktori kai Dì patrì* (*Ilíada*, XV, 637).

Ressalte-se que Odisseu se deparou com uma situação inusitada: percebeu que estava isolado em um determinado lugar no campo e batalha, pois o *phóbos* havia tomado posse de todos, uma vez que foi o próprio Cronida quem colocou em fuga, *ephóbese* os outros gregos (*Ilíada*, XI, 401-406).

É bom lembrar que, quando Zeus lançava o *phóbos* no campo de batalha, não havia herói mais eficiente que Ájax, filho de Oileu para perseguir “os homens que fugiam”, *andrôn tressánton*, do verbo *tréo*, “ter medo, fugir” (*Ilíada*, XIV, 522).

Na *Ilíada*, Homero enumera todas as nuances do medo. A cor amarelada ou verde, por exemplo, vai ser sinônimo de medo como a cor verde de Dólón, o espião dos troianos (*Ilíada*, X, 374-377).

Há sempre palavras de censuras para aqueles homens que foram tomados pelo *phóbos* e fogem como Páris diante de Menelau (*Ilíada*, III, 35) e, depois da repreensão de Heitor (*Ilíada*, III, 38-57), trava um duelo com o rei de Esparta.

É característica peculiar do herói homérico usar, antes dos atos, palavras de intimidação, troca de desafios e insultos para que o adversário tenha *phóbos* e fuja<sup>6</sup>. Citem-se, por exemplo, o ‘duelo verbal’ entre Glauco e Diomedes (*Ilíada*, VI, 119-151); Ájax Telamônio e Heitor (*Ilíada*, VII, 224-243); Menelau e o filho de Pântoo (*Ilíada*, XVII, 10-42); Aquiles e Enéias (*Ilíada*, XX, 177-210).

Aquiles, o maior guerreiro dentre os aqueus e Heitor, o maior guerreiro dentre os troianos, são dois heróis que mais fizeram os outros fugir. Lançavam sempre o pânico diante dos inimigos, por isso, o combate singular entre ambos era o mais esperado em toda a epopéia homérica (*Ilíada*, XXII, 248-330).

O duelo entre os dois maiores guerreiros é narrado através de símiles<sup>7</sup>, em que o segundo elemento da comparação são animais, isto é, o poeta para retratar a fuga, o

---

<sup>6</sup>. Se os estímulos do herói homérico eram externos, o mesmo não acontecia com um herói hoplita, pois o som alto da flauta, o barulho dos escudos atingidos pelas lanças provocava espanto nos inimigos (PLUTARCO. XXII, 5).

<sup>7</sup>. A utilização de símiles é muito comum na *Ilíada*. Quando a luta se tornava uma verdadeira selvageria de ambos os lados, o poeta usa símiles em que o segundo elemento da comparação é um animal, visando a realçar a força do guerreiro. Idomeneu e Odisseu são comparados a um javali (*Ilíada*, IV, 252-3; XI, 325-6, Enéias e Agamêmnon, a leões (*Ilíada*, IV, 299; XI, 129-130), aqueus (*Ilíada*, II, 725) e troianos (*Ilíada*, XI, 414-420) a cães, e, ambas as partes, “lutam feito lobos” (*Ilíada*, IV, 470-2). Há, ainda, comparações em que o

desespero e a fragilidade de Heitor e a ânsia de matar e a valentia de Aquiles utiliza-se de animais, como comprovam os versos subscritos:

O pelida, confiado em seus pés velozes, lança-se com ímpeto.  
Como um falcão dos montes, o mais ágil dos voadores,  
140 facilmente, cai sobre a pomba tímida,  
que **foge** (*phobeítai*) por baixo e ele, de perto, soltando gritos agudos,  
lança-se sobre ela a todo momento; o coração exorta-o a capturá-la,  
assim, o Pelida, impetuoso, voava em linha reta e Heitor fugia.  
(*Ilíada*, XXII, 138-143)

Aquiles, veloz, perseguia, sem trégua, Heitor.  
Como, quando um cão nos montes persegue um filhote de corça,  
190 que saiu do ninho, através de desfiladeiros e vales;  
se o veadinho escapasse dele, escondendo-se sob uma moita,  
o cão, rastreando, corre sem parar até encontrá-lo,  
assim, Heitor não escapa do Pelida, de pés ligeiros. (*Ilíada*, XXII, 188-193)

Destaca-se, ainda, que o poema descreve a expectativa de Heitor aguardando Aquiles (*Ilíada*, XXII, 191-3), entretanto, o príncipe troiano, ao ver o aqueu em sua armadura brilhante, treme, *trómos* e, depois, foge, *phobetheís* (*Ilíada*, XXII, 136-7). Pode-se dizer que aquele que experimenta o *phóbos* está preso àquele que possui o *phóbos*, então, Aquiles – o que lança o terror – e Heitor – o aterrorizado – está um ligado ao outro.

Mais tarde, Heitor reconhece, diante de Aquiles, que ficou com medo e fugiu, *phobésomai*, mas que, agora, iria permanecer firme diante do herói aqueu (*Ilíada*, XXII, 25). Apesar do príncipe troiano ter fugido de modo desbaratado, *phobeítai* (verso 141) diante de Aquiles, Homero, em nenhum momento, chama o filho de Príamo de covarde, mas diz:

(...) (Heitor) fugindo e o perseguidor atrás;  
por um lado, um valente fugia na frente; por outro lado, um mais valente  
o perseguia rapidamente. (*Ilíada*, XXII 157-9)

Não se deve esquecer que, em certas ocasiões, os gregos também fugiram, *pheúgontes* diante do filho de Príamo desesperadamente (*Ilíada*, VIII, 341-9; XVIII, 148-150).

Para Nicole Loraux, não se deve interpretar a rivalidade entre os dois melhores guerreiros – Aquiles e Heitor – como se fosse um *agón*, em que se disputa algum prêmio,

---

segundo termo são fenômenos da natureza, tais como, o fogo voraz (*Ilíada*, XI, 155-160, XVIII, 1), o mar (*Ilíada*, XI, 294-9) e ondas (*Ilíada*, XI, 307-8).

pois o que está em risco é a própria vida. É um encontro mortífero, entre dois guerreiros rivais em que um deles sucumbirá lutando (LORAUX, 1989, p. 99-100).

Não foi só o maior herói troiano que fugiu ou experimentou o *phóbos*, como também Aquiles reconhecido como um modelo de *areté*<sup>8</sup>, de “excelência guerreira” (*Ilíada*, I, 284; II, 769-70), também experimentou o *phóbos* e fugiu diante do rio Escamandro enfurecido (*Ilíada*, XXI, 240-256). Em uma outra situação, Aquiles não fugiu, entretanto, ficou espantado, *tarbésas* diante da grande lança de Enéias e afastou-a de si com a mão (*Ilíada*, XX, 261-263).

Sublinhe-se que os troianos também respeitavam a Aquiles por seu valor (*Ilíada*, XXI, 565-6; XXII, 287-9), assim, em toda a *Ilíada*, ele é sempre lembrado, mesmo quando afastado da luta (*Ilíada*, V, 787-91; IX, 108-120).

É bom lembrar que, de acordo com as palavras de Agamêmenon, o filho de Peleu receava também enfrentar Heitor, uma vez que o semideus se assustava, *érrig’* (do verbo *rhigéo*, “fico rígido de espanto, assusto-me”) diante de Heitor (*Ilíada*, VII, 113-4).

S. Bernadete pontua que Aquiles tem muito em comum com os outros heróis, possuindo “todas as virtudes heróicas que são dadas singularmente aos outros”. Ele não é de natureza diferente, embora seja superior em beleza, em força e em habilidade para lutar (apud SCHEIN: 1984, p. 90-91).

A propósito *phóbos* não é, somente, um terror que paralisa o adversário, mas também uma potência que habita o herói em estado de fúria. O herói em seu estado de *ménos*, de ardor guerreiro era inspirado por um deus (*Ilíada*, V, 1-3; XIII, 59-61) e podia ser visto como alguém que possui em sua essência o *phóbos*, sendo o próprio herói “mestre da fuga”, *métor phóboio*.

Então, parece que, possuído por um *ménos*, o guerreiro torna ele mesmo *Phóbos* ou Ares. Ora, todos os guerreiros gregos ou troianos, ao olharem para Menelau e Páris, contemplaram os dois heróis com admiração e respeito, *eisoróontas* (*Ilíada*, III, 340-3).

Aliás, na *Ilíada*, é muito comum Homero comparar seus heróis ao deus da guerra, Ares, citem-se, por exemplo: Ajax avançava como “Ares gigantesco”, *pelórios Áres*

---

<sup>8</sup>. Da temática da *areté* se ocuparam outros poetas, como Sólon que usa a *areté* no sentido de habilidade mental e retórica (27 W, 15-6); para Teógnis, a *areté* essencial era a justiça (147-8); Xenófanes diz que a sabedoria era mais proveitosa para a cidade do que atributos atléticos (2 W, 13-4); já Tirteu enfatiza que a *areté* consiste em lutar bravamente, comportando como um *anèr agathós*, jamais fugindo das situações difíceis (12 W, 10-14).

(*Ilíada*, VII, 208) e Heitor também foi comparado a “Ares homicida”, *brotoloigôu Áreos* (*Ilíada*, VIII, 349).

*Phóbos* tem por irmão *Deîmos* que é o “Espanto”, o “Pavor” (*Ilíada*, IV, 440; XI, 37; XV, 119); é cúmplice de *Phóbos* na batalha (*Ilíada*, IV 440; XI, 37; XIII, 299; XV, 119). *Phóbos* é também um deus, filho de Ares, que infunde terror até mesmo em um herói mais corajoso como corroboram os versos subscritos:

Como Ares, funesto aos mortais, vai à guerra,  
seu filho, *Phóbos*, juntamente, o acompanha impetuoso e sem medo  
que coloca em fuga um guerreiro de alma corajosa. (*Ilíada*, XIII, 301-3)

O pensamento religioso dos gregos associa *phóbos* à máscara de Górgone. *Phóbos* e *Górgone* ornamentam o escudo de Agamêmnon que possuía um emblema especial:

Tomou o escudo trabalhado com muita arte que cobre todo o corpo  
era belo e impetuoso; em torno dos círculos, tinha dez orlas brônzeas  
e vinte umbigos brancos de estanho  
35 ao centro, era azul escuro,  
e, em cima, Górgone, de olhar terrível; em volta, o Terror (*Deînos*) e a Fuga (*Phóbos*).  
A cinta era prateada, sobre ele,  
Dragão (*Drákon*), de cor azulada, se enrola, três cabeças  
estavam entrelaçadas em volta, nascidas de um mesmo pescoço. (*Ilíada*, XI, 32-9)

O escudo de Agamêmnon se assemelhava à égide, a arma sobrenatural que Zeus concedeu o seu uso a Palas e a Apolo e que provocava a “fuga imediata”, o *phóbos*. Há, na égide, além da cabeça de Górgone, o *Phóbos* (a Fuga), a *Éris* (a Discórdia), a *Alké* (a Violência) e a *Ioké*, (a Perseguição) (*Ilíada*, V, 736-742).

Se por um lado, *phóbos* aniquila o herói, pois faz com que o seu coração fique esmorecido, aterrorizado, por outro lado, *déos* pode estimular o guerreiro.

O verbo *deído* referente ao substantivo *déos* é “temer, recear ligado à razão”; vê-se quais as vantagens e as desvantagens de fazer ou continuar ou não uma ação, por exemplo, quando o combatente é obrigado a recuar, a permanecer em seu lugar ou a pedir ajuda por estar em uma situação desfavorecida.

Pode-se dar como exemplo o guerreiro Idomeneu que ficou temeroso quando um guerreiro mais jovem, Enéias, avançava contra ele. Na verdade, Idomeneu, em nenhum



momento, foi tomado pelo *phóbos* e fugiu, mas “como um javali montês, permanecia firme, esperava, *ménei* o filho de Afrodite” (*Ilíada*, XIII, 471-2). Por mais valente que fosse, o chefe cretense sentia o peso da idade e se justifica com as seguintes palavras:

Vinde ! amigos, ajudai-me ! temo terrivelmente  
Enéias, pés ligeiros que, avançando, aproxima-se de mim  
que é mais forte para matar na batalha à luz do dia  
e tem a flor da juventude que é uma grande força  
Se tivesse este ardor, da mesma idade que ele  
rapidamente, ou ele obteria grande glória ou eu obteria. (*Ilíada*, XIII, 481-6)

Sublinhe-se que não é o fato do guerreiro ser de mais idade e que não possuía mais a firmeza nas pernas para saltar ou para se desviar da lança como Idomeneu (*Ilíada*, XIII, 512-3) que terá sua valentia posta em dúvida. A *Ilíada* faz menção a outro herói que não tinha mais a “flor da juventude”, *hébes ánthos* como o belicoso Protesilau que era mais velho e mais valente do que seu irmão mais novo; com Protesilau seguiram quarenta navios até Tróia (*Ilíada*, II 704-6).

É bom destacar que, no Canto VII, quando Heitor fez um desafio para que algum dos aqueus lutasse com ele (versos 73-6), houve total silêncio entre os aqueus, afinal, todos o respeitavam como o maior guerreiro troiano como atestam os seguintes versos:

Como Heitor falou, todos permaneceram calados em silêncio;  
Vergonha de recusar, medo (*deísan*) de aceitar. (*Ilíada*, VII, 92-3)

Menelau, quando percebeu que todos se calaram, prontificou-se a travar um duelo com Heitor, mas Agamêmnon o impede, repreendendo-o com as seguintes palavras:

És insensato, ó Menelau, progênie de Zeus, não convém  
esta loucura; certamente, tu estás inquieto  
não querer longe da luta, combater com um homem mais valente,  
Heitor Priâmeo, também outros têm horror a ele. (*Ilíada*, VII, 109-112)

Apesar de não constar, explicitamente, no texto grego, o verbo *deído* e nem o substantivo *déos* nos versos supracitados, percebe-se, claramente, no contexto, o receio de Agamêmnon se Menelau travasse um duelo singular com Heitor.

Em uma outra situação, o rei Agamêmnon temeu mais uma vez pela vida de seu irmão Menelau. Quando Nestor tem a idéia de um guerreiro ir à noite espionar os troianos e

aliados que estavam acampados na planície, Diomedes se prontificou, e o filho de Tideu disse que seria melhor um outro herói acompanhá-lo. Menelau, Odisseu, os dois Ájaces e Meríone se ofereceram (*Ilíada*, X, 204-233), porém, antes que Diomedes escolhesse seu companheiro (Odisseu fora o escolhido), o rei Agamêmnon sabendo que seu irmão não era tão valoroso quanto os outros guerreiros, tenta persuadir Diomedes, sutilmente, a não escolher o rei de Esparta:

235 Ó Diomedes, filho de Tideu, és querido com valor para mim,  
escolhes o companheiro que desejas,  
parecendo o melhor, posto que muitos se apresentam.  
Tu não se envergonhe em teu pensamento de abandonar  
o mais valente e tomar por companheiro o mais fraco parecendo venerável,  
olhando para a genealogia, nem se for um rei.

Falou Agamêmnon, **temeu** (*édeisen*) por causa do amarelo Menelau.

(*Ilíada*, X 234-240)

Ressalte-se que, por vezes, o verbo *aidéomai* (“experimento um sentimento de vergonha, de respeito, de reverência”) está ligado, semanticamente, ao verbo *deído* (“temo, receio”) como mostra o Canto XVII, versos 82-137. Ora, esses versos atestam que Menelau - ao perceber que estava tendo dificuldades de proteger as armas e o cadáver de Pátroclo sozinho e que, a qualquer momento, os troianos o cercariam e o matariam - reflete: “*se combato só com os troianos e Heitor, temo* (verbo *aidestheís*) *que, sendo eu só, muitos me cercarão*” (versos 94 e 95). A narrativa ainda diz que o rei de Esparta, mesmo a contragosto, largou o cadáver ao avistar Heitor e um grupo de troianos furiosos que vinham em sua direção.

Na verdade, Menelau não fugiu e nem foi tomado pelo *phóbos*, mas teve de recuar como um “leão que é expulso pelos cães” para buscar a ajuda de Ájax, Telamônio, para que, juntos, resgatassem o cadáver do filho de Meneácio no campo dos troianos. Então, os dois guerreiros, Menelau e Ájax, Telamônio avançam com ousadia e furiosos para enfrentar os troianos. Assim, Ájax, com seu grande escudo em forma de torre, protege não só ele próprio, quanto Menelau e o cadáver de Pátroclo (versos 96-137).

Sublinhe-se que não foram só os heróis que sentiram *déos* diante de situações e pessoas. O sacerdote de Apolo, Crisis, experimentou esse tipo de temor, de medo ao recuar diante de um rei Agamêmnon, extremamente, raivoso e irredutível de não entregar sua

presa de guerra, Criseida, ao sacerdote: “Falou Agamêmnon, o velho temeu (*édeisen*) e foi persuadido pela palavra” (*Ilíada*, I, 33).

Até os deuses não estão livres de, um dia, sentirem *déos* diante de situações ou de Zeus, como Hera que ficou temerosa com as ameaças de punições do senhor do Olimpo: “Falou Zeus, Hera, a de olhos de boi, temeu (*édeisen*)” (*Ilíada*, I, 568).

Como se infere da leitura da *Ilíada*, *déos* é um temor racional, em que o herói pensa antes de agir, isto é, há um domínio do medo, por oposição a *phóbos* que é um temor súbito em que o guerreiro perde o domínio da situação e foge desbaratado. A propósito, a coragem não é, necessariamente, a ausência do medo, mas um certo domínio e resistência ao temor, se o medo dominar o guerreiro, já não é *déos*, pois transforma-se em pavor, então, é o *phóbos* que o herói experimenta.

Pode-se também afirmar que, apesar da narrativa épica distinguir os grandes heróis daqueles guerreiros de menor importância, ambos os guerreiros sentiram, em certas situações, *phóbos* e fugiram como Aquiles e Heitor. Apesar do filho de Tétis e do filho de Príamo terem sido aqueles guerreiros que mais fizeram os outros fugir, há certas horas que, no campo de batalha, aquele que amedronta pode ser amedrontado.

### **Referências Bibliográficas:**

ADRADOS, Francisco Rodriguez. *El Mundo de La Lírica Griega Antigua*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Éd. Revue par L. Séchan et Chantraine. Paris: Hachette, 2000.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de La Langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1968.

DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FINLEY, M.I. *Os Gregos Antigos*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1963.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

- JAEGER, Werner. *Paidéia: A Formação do Homem Grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- LORAU, Nicole. *Les Experiences de Tirésias: Le Féminin et L' homme Grec*. Paris: Gallimard, 1989, p. 77-123.
- MOSSÉ, Claude. *A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário da Civilização Grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Volume I Cultura Grega. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1993.
- PLUTARCO. *Licurgo*. In: *Vidas*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, s/d. p. 13-42.
- ROMILLY, Jacqueline de. *Homero - Introdução aos Poemas Homéricos*. Tradução de Leonor Santa-Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2001.
- SCHEIN, Seth L. *The Mortal Hero*. London: University of Califórnia Press, 1984.
- VERNANT, Jean-Pierre (org.). *O Homem Grego*. Tradução de Mário Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento Entre os Gregos*. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. *As Origens do Pensamento Grego*. Tradução de Ísis B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 2002.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O Mundo de Homero*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- WEST, Martin. *Iambi et Elegi Graeci Ante Alexandrum Cantati*. New York: Oxford, 1992.

## **Tito Lívio e a construção do estrangeiro em sua *Ab Urb Condita Libri***

**MARCO ANTONIO CORREA COLLARES**

**Mestre em História pela UNESP, Campus de Franca**

[marcollares@ibest.com.br](mailto:marcollares@ibest.com.br)

### **Resumo**

A *Ab Urb Condita Libri* (Desde o Início da Cidade Livre) de Tito Lívio ressaltou a história de Roma desde suas origens, tratando também dos contatos dos integrantes da *Urbs* com os outros povos do mundo antigo. Segundo a historiografia especializada, tratar-se-ia de um monumento histórico de contemplação direcionado a indivíduos que conheciam os assuntos nela reportados: os próprios romanos. Em suas linhas, os demais povos foram descritos de duas formas distintas: por um lado, com características político-culturais semelhantes a aquelas encontradas na *Urbs*; por outro, como exemplos negativos a serem evitados pelos Concidadãos de Lívio. Representações essas que ora visavam ofuscar a riqueza e a diversidade do estrangeiro, ora diminuía-mo mediante a concepção de superioridade moral dos romanos sobre os demais povos conhecidos.

**Palavras-Chaves:** História; Representações; Tito Lívio; Narrativa.

### **A constituição de um monumento histórico de contemplação direcionado aos romanos**

Os povos da antiguidade legaram uma variedade de textos sobre seu passado, culturas e sociedades, bem como sobre seus contatos com o outro, o estrangeiro. A narrativa histórica de Heródoto de Helicarnassos, por exemplo, é significativa como uma das mais ricas fontes historiográficas do mundo antigo a tratar do relacionamento entre povos e culturas distintas, no caso específico da obra, a relação entre gregos e bárbaros.

Logo no início de seu prefácio, o pai da história ressaltou seus objetivos pessoais, a pretensão de “evitar que as ações dos homens, tanto dos gregos quanto dos bárbaros fossem ignoradas pela posteridade”. Na opinião de Arnaldo Momigliano (1998, p. 184), o empreendimento narrativo de Heródoto compunha-se de três eixos principais: a análise etnográfica dos povos, a pesquisa constitucional das cidades e seus Impérios e a descrição de uma guerra em particular; os dois primeiros, constitutivos da explicação das causas nodais do respectivo conflito e suas conseqüências. Para François Hartog (2001, p. 5), Heródoto centrou seu relato na comparação entre duas culturas homogeneizadas, tratando dos bárbaros mediante um jogo de espelhos aos quais as práticas culturais dos gregos eram seu parâmetro

de referência, empreendimento esse que lhe permitiu valorizar a memória como objeto e como método de resgate do passado.

Como bem acentua Jeane Marie Gagnebin (1998, p. 219), “o poeta *aedo* arcaico cantava a glória dos heróis lendários, Heródoto narrava os feitos dos homens a partir da descrição de testemunhas oculares”, empreendimento esse que o levou a descrever sobre as Guerras Greco-Persas do início do século V a.C após ouvir relatos de indivíduos que lutaram pessoalmente em Maratona, Salamina e/ou Platéia (Cf. HARTOG, 2001, p. 45). A partir do esboço desse olhar antropológico, Heródoto não pretendeu relatar somente o que lhe era comum, a versão dos gregos sobre um evento específico de sua história recente, mas também a versão dos bárbaros, constituindo uma narrativa da diferença, da alteridade.

Essas breves conclusões sobre o empreendimento narrativo de Heródoto são levantadas aqui em razão de nos situarem diante da *Ab Urb Condita Libri* de Tito Lívio, historiador de final do século I a.C. Proveniente de Pádua (*Patavium*), cidade situada ao norte da península itálica, Lívio constituiu entre 29 a.C e 17 d.C, ano de sua morte, uma narrativa histórica sobre os feitos dos romanos desde as origens de sua *Urbs*, tratando de tempos remotos aos de seu próprio contexto. Tal como colocado por Lúcia Cutro (2001, p. 15), Lívio se distinguia de Heródoto no que tange o levantamento dos fatos sobre o passado, sendo uma espécie de “historiador de gabinete” a utilizar-se dos escritos de outros autores mais antigos para descrever eventos em torno de guerras e batalhas das quais jamais participou.

Influenciado pelo típico empreendimento historiográfico da Roma republicana, a chamada Tradição Analítica, o historiador paduano elaborou uma narrativa cronológica a partir dos textos de autores do porte de Cíncio Alimento, Fábio Pictor, Valério de Âncio, Licínio Macro, Claudio Quadrigário e Quinto Tuberão (RAAFLAUB, 2005; ANTIQUEIRA, 2008). Lívio também utilizou como referências as *Histórias* de Políbio, das *Origines* de Catão (Cf. BADIAN, 1966) e das monografias de Salústio que tratavam de eventos distantes daqueles vivenciados por seus autores, tal como demonstrado pela descrição salustiana da *Guerra de Jugurta*, ocorrida ao final do século II a.C. (Cf. SEBASTIANI, 2007, p. 80).

Historiadores contemporâneos como John Moles (1993; 1999), Gary Miles (1995) e Andrew Feldherr (1998) argumentam que o empreendimento historiográfico liviano seria o resultado de uma “monumentalização do passado”, uma forma segura de o autor conferir autoridade à obra, na medida em que a mesma era tida como um objeto de contemplação pública para indivíduos que conheciam os assuntos nela reportados: os cidadãos romanos.

Tal concepção vincula-se aos diferentes significados do termo latino, *monumenta* na época da constituição da narrativa, que poderia se referir a objetos criados intencionalmente, tais como obras públicas, túmulos e templos; a locais que sediaram guerras ou batalhas e que se constituíram em palcos de eventos marcantes na memória dos habitantes da *Urbs*, como muralhas, estradas, fortificações e/ou ruínas; e, por fim, à categoria do emprego utilizado por Lívio, como dos registros escritos, sentido usualmente dado pelos escritores de *Anais*, como se suas narrativas fossem parte integrante dos costumes ancestrais, o *mos maiorum* (Cf. WOODMAN, 1988, p. 13).

A *Ab Urb Condita* seria, portanto um monumento à vista de todos, à expressão de exemplos extraídos do passado, fossem eles positivos ou negativos. A narrativa apresentava-se como o próprio *locus* da observação pública, responsável pela emulação dos bons modelos de conduta, estando estritamente relacionada à aprendizagem moral dos cidadãos (Cf. MARQUES, 2008, p. 44-45). Concordamos, portanto, com Mary Jaeger (2000) quanto à utilização liviana do passado como uma paisagem visível aos próprios leitores, a execução de um trabalho de reconstrução da memória dos romanos sobre os feitos de seus antepassados. Nas palavras do paduano:

[6] Quais honras são contadas antes de a cidade ter sido fundada ou no ato de sua fundação mais com fábulas poéticas do que com monumentos incorruptos dos fatos, essas coisas não pretendo confirmar nem refutar. [7] Dá-se licença a antiguidade para que, misturando as coisas humanas às divinas, faça mais augustos os primórdios da cidade; e se a algum povo é lícito consagrar suas origens e remontar seus fundadores aos deuses, a glória militar do povo romano é tal que, ao citar Marte como pai e fundador, que todos os outros povos suportem com o mesmo ânimo com que suportam o Império.

[10] Sobretudo é salutar e frutífero no conhecimento dos fatos: que tu contemples todo o tipo de exemplos que são testemunhos dispostos sob a clara luz da obra (*monumenta*). Nela se encontra para o teu benefício e o da República, o que ser imitado, bem como coisas indignas na sua origem e em seu fim, que debes evitar.

O emprego da segunda pessoa ao final do excerto evidencia para quem se destinaria o texto: para indivíduos que reconheciam os costumes ancestrais como parte integrante de uma origem comum e que deveriam contemplar os exemplos positivos dessa história em benefício da República. Além disso, se atentarmos para os escritos originais em latim ao qual Lívio chama esses mesmos leitores para [10] “contemplar todo tipo de exemplos testemunhados na obra”, observaremos que, ao lado do substantivo *monumenta*, encontram-se os termos *intueri* e *inlustrari*. Segundo Feldherr (1998, p. 1-2) o primeiro termo pode ser traduzido por “olhar sobre”, o segundo, significando “algo transparente e luminoso”. Assim, a *Ab Urb Condita*

seria o centro de uma imagem clara e transparente, possuidora de alguma forma de exatidão específica, caracterizada pelo conjunto [6] *in corrupta monumenta* do início do enunciado.

Em outras palavras, como um monumento incorrupto de contemplação, a obra seria um objeto coerente e visível aos leitores, nas palavras de Miles (1995, p. 17), “um monumento público semelhante às obras arquitetônicas dispostas no interior das muralhas de Roma”. Mesmo assim, a exatidão do passado não estava, nem na observação direta dos eventos pregressos, nem mesmo nos relatos de testemunhas oculares, nos moldes de Heródoto, mas na evocação daquilo que Lívio considerava serem os sentimentos genuínos dos romanos acerca de seu passado. (JAEGER, 2000, p. 55). Como bem ressaltou Pedro Paulo Funari (2003, p. 16-17), o historiador não pretendia relatar os tempos antigos de acordo com a fidelidade de suas fontes de informação, mas sim explicá-los frente às demandas e questionamentos inscritos em seu próprio contexto histórico.

No mesmo excerto elencado acima encontramos as palavras que referendam a concepção desta monumentalização do passado com vias a atender aos anseios, as expectativas e mesmo as crenças difundidas no tempo histórico de Lívio. Ao enunciar que [7] “deveria dar-se licença para que os romanos fizessem mais augustos os primórdios de sua cidade, arrogando-se o direito de se considerarem filhos de Marte”, o historiador estava a articular uma representação do que considerava ser a visão dos romanos acerca de suas próprias origens.

Tratava-se de uma representação eminentemente coerente aos olhos de Lívio, a julgar a formação e consolidação do Império Romano. Não lhe importava a historicidade do evento em seu respectivo tempo, qualquer defesa relacionada à veracidade literal (*veritas*) da tradicional estória do estupro da vestal Réa Sílvia pelo deus Marte. Enquanto fábulas do passado longínquo, tais representações eram obscuras e pouco seguras na percepção de Lívio, tornando-se coerentes somente diante dos sentimentos dos leitores, visto que Roma havia se tornado um Império. A valorização dessa perspectiva tornava a estória de Marte eminentemente verossímil (*veri similis*) no contexto liviano, o que não significa que os relatos fossem considerados verdadeiros. Como bem expressara o próprio historiador ao final do enunciado, [7] “que os demais povos do mundo suportem tais crenças com o mesmo ânimo com que suportam o Império”.

As palavras do paduano estavam em comunhão com os ensinamentos da retórica ciceroniana inscritas em sua *De Oratore*. Segundo o famoso orador do século I a.C, o empreendimento da história seria semelhante aos discursos dos juristas e magistrados no



Fórum, com sua capacidade de conceder um grau seguro de verossimilhança aos eventos relatados (SEBASTIANI, 2007, p. 82). Afinal, era função dos retóricos direcionarem as opiniões alheias, esculpírem, pela ornamentação das palavras, espetáculos que pudessem gerar sentimentos genuínos no público, demonstrando por analogia um conjunto de cenas coerentes e conhecidas (VASALY, 1993, p. 88-104). Não podemos esquecer que tal empreendimento foi parte integrante dos movimentos praticados pelos gregos desde o século IV a.C., o que pode ser exemplificado pelo termo *enargeia* (*demonstratio* em latim) – a demonstração de espetáculos com vias a gerar sentimentos genuínos em uma platéia, no intuito de conquistá-la (Cf. FELDHERR, 1998, p. 4).

Influenciado pela retórica, Lívio pretendia utilizar-se do passado para conquistar a atenção de seus leitores. Como nos informa Jacques Poucet (1987, p. 69-85) o autor imprimira uma espécie de suspensão de julgamento quanto aos fatos daquele passado mais remoto da *Urbs*, preocupando-se principalmente com as desordens ocasionadas pelas ações dos homens no devir, aparentemente efêmeras diante das constantes intervenções dos deuses e do destino, mas potencialmente relevantes no complexo processo de transformações das cidades-Estados e seus Impérios (Cf. DUCOS, 1987, p. 132). Em outras palavras, Lívio constituiu uma narrativa para servir de exemplo, um relato incorrupto a seus olhos diante do aval conferido pelos leitores, aquilo que acreditava ser a visão dos romanos sobre os eventos pregressos.

A *Ab Urb Condita* enquanto um monumento público de contemplação possuía objetivos distintos daqueles conferidos por Heródoto em seu prefácio, no caso do autor grego, destinada ao conhecimento dos fatos e dos feitos dos povos, fossem gregos ou bárbaros. Diferentemente do “pai da história”, Lívio preocupava-se em demarcar aos romanos apenas os feitos de seus antepassados, constituindo uma escrita eminentemente patriótica associada à evocação de uma perspectiva positiva de futuro via emulação dos bons exemplos do passado da *Urbs* (FERRERO, 1970, p. 43).

### **A construção do estrangeiro na *monumenta liviana***

A *monumenta liviana* munida de traços retóricos tratou indiretamente do elemento estrangeiro, mais especificamente, daqueles povos que na guerra ou na paz entraram em contato com os romanos ao longo da história. Num primeiro movimento da construção do outro na *Ab Urb Condita*, nós observamos uma espécie de projeção de aspectos político-culturais de Roma nos povos, nações e comunidades do mundo antigo. Nesse sentido, a obra não seria o resultado da escrita de um autor que se utilizara de elementos da cultura romana

como parâmetro para a compreensão do estrangeiro, mas uma projeção do “romano” sobre o outro.

Se Heródoto constituiu um espelho transparente que refletia a cultura dos bárbaros pela inversão das práticas culturais dos gregos, Lívio, ao contrário, constituiu um espelho fosco, relatando muitas vezes o passado dos demais povos sem procurar conhecê-los em sua riqueza, mediante a demonstração de cenas, eventos e aspectos político-culturais romanos.

O historiador paduano descreveu os outros povos de acordo com aquilo que considerava ser comum a todas as comunidades de sua época. Nas linhas escritas dos 35 livros de que dispomos de sua narrativa, de um total de 142 livros originais, percebemos traços marcantes dessa projeção, um movimento ainda mais nítido no conjunto dos livros 21 a 30 que relatam a invasão do comandante cartaginês, Aníbal à Itália.

Chama atenção o tratamento dado por Lívio as disputas político-civis no interior das cidades italianas que se envolveram diretamente na Segunda Guerra Púnica ocorrida entre os anos de 218-202 a.C., fossem tais comunidades aliadas ou não dos romanos. Mais de uma vez na narrativa, Lívio enuncia ser comum o surgimento de conflitos político-civis nessas respectivas localidades, seus senados se colocando ao lado dos romanos, pela manutenção dos antigos tratados diplomáticos, suas respectivas plebes, posicionadas a favor dos cartagineses invasores. Vejamos um exemplo dessa projeção:

Em Crotona não existia nem projetos comuns a todos os habitantes, nem mesmo vontade comum: o que unia todas as cidades da Itália por um mesmo mal, que fazia a plebe afastar-se dos nobres e vice versa, os respectivos senados favoráveis aos romanos, o povo, por sua vez, pendendo para o lado dos cartagineses (TITO LÍVIO *Ab Urb Condita*, Livro 24, Cap. 2).

Não havia por parte de Lívio uma preocupação específica com as características dos regimes políticos dessas localidades, deixando subtendido que em todas haveria magistraturas semelhantes às romanas, um senado e algumas assembléias do povo, tal como no regime político republicano da *Urbs*. Nos dois exemplos que se seguem, observamos a mesma construção direcionada a cidade de Cartago, no caso em questão, mediante discussões ocorridas no conselho dos nobres da cidade inimiga após a esmagadora vitória dos exércitos de Aníbal em Canas. Vejamos o excerto:

Enquanto a guerra se passava em Roma e na Itália, um mensageiro da vitória de Canas havia chegado à Cartago: era Magão, filho de Amílcar, enviado pelo irmão, Aníbal após o desfecho da batalha a fim de receber a submissão das cidades do Brútio e outras que abandonavam os romanos. Admitido em uma sessão do senado púnico, ele expôs os empreendimentos do irmão na Itália [...] (TITO LÍVIO, *Ab Urb Condita*, Livro 23, Cap. 11).

A idéia principal de seu discurso foi que, quanto mais próximo Aníbal estava da vitória final, mais ele precisava de ajuda de todas as formas em terras hostis. [...] Cumpria, pois enviar-lhe reforços e dinheiro para comprar trigo e pagar os soldos a fim de alimentar e contentar os guerreiros que tanto tinham merecido o nome de cartagineses (TITO LÍVIO, *Ab Urb Condita*, Livro 23, Cap. 12).

Ao invés de explicar como seria o regime político dos púnicos, suas características ou especificidades, Lívio projetara prerrogativas análogas às encontradas nas instituições do regime político romano, o que parecia ser comum a todas as comunidades do Mediterrâneo. Seguido ao pedido do irmão de Aníbal na cúria do senado cartaginês, o paduano destacou as discussões ocorridas entre seus integrantes, fossem eles contrários ou não a manutenção das hostilidades. Novamente o autor:

Assim, a maioria dos senadores decidiu por um decreto senatorial (*senatus consultum*) enviar a Aníbal, como reforço, quatro mil númidas, quarenta elefantes e mil talentos de moedas. E um ditador partiu imediatamente para a Espanha com Magão a fim de recrutar vinte mil infantes e quatro mil cavaleiros mercenários, destinados a completar as armas na Província e na Itália. (TITO LÍVIO, *Ab Urb Condita*, Livro 23, Cap. 13).

Temos, portanto, exemplos vinculados às atribuições tradicionais das instituições romanas, principalmente o senado republicano, projetadas nas prerrogativas do conselho dos nobres de Cartago: a execução da política de guerra, a distribuição das provisões para as tropas e o recrutamento de novos soldados - sem falar na nomeação de um ditador, magistratura excepcional romana. Podemos depreender dos enunciados que Lívio representou as instituições púnicas segundo sua própria historicidade, aquilo que em sua opinião caberia as instituições romanas tradicionais, expressando novamente a constituição de uma escrita histórica como um monumento de contemplação direcionada aos próprios cidadãos da *Urbs*, a exaltação de elementos político-culturais comuns aos integrantes de Roma, no intuito de conquistar a atenção dos mesmos.

Cabe notar que as crises internas ocorridas nas cidades italianas, representadas nos enunciados da obra, assemelham-se, por um lado aos conflitos políticos entre patrícios e plebeus ocorridos em Roma nos séculos IV e III a.C, além de se aproximarem das guerras civis do século I a.C que precederam a instituição do Principado. Segundo Briscoe (1971, p. 9), Lívio, tal como os demais escritores de *Anais* de sua época teria efetuado uma justaposição entre presente e passado devido às “disputas políticas entre *optimates* e populares ao longo do último século da República, situações essas aparentemente semelhantes aos eventos ocorridos três séculos antes”.

Em razão dessa justaposição, Lívio procurou retratar aquilo que considerava serem os típicos valores romanos do passado, integrando-se, mesmo que indiretamente, aos apelos de moralização empreendidos por Otávio Augusto após a batalha de Ácio (Cf. GALINKY, 1996, pp. 282-283). Como bem acentuado por Juliana Bastos Marques (2008, p. 52), Lívio esboçou a defesa radical de uma moralidade baseada no ascetismo e na frugalidade (*frugalitas*), na nobre pobreza (*paupertatis*), na contenção individual (*parsimonia*), na devoção filial para com os deuses pátrios (*pietas*) e na rusticidade quase incorrupta dos antigos varões da *Urbs*.

Apesar de não ter sido o primeiro nem o único autor da Roma antiga a demarcar as possíveis causas da decadência dos costumes ancestrais que levaram as crises civis do período tardo-republicano, dividindo espaço com Cícero e Salústio e suas concepções de *inclinata res publica* (MAZZARINO, 1991, p. 25), Lívio acentuou como poucos os riscos da valorização das riquezas materiais empreendida pelo povo e pela aristocracia da capital, a ênfase desmedida dada à luxúria, causadora da avareza (*avaritio*), considerada responsável pelas discórdias civis na cidade.

A partir desse ponto de vista moralizante, Lívio esboçou outra construção do estrangeiro, observando-o também como um exemplo negativo a ser evitado pelos romanos. Segundo as concepções livianas, a ganância pelo luxo no século I a.C. relacionava-se a influência negativa das condutas dos outros povos sobre os cidadãos da *Urbs*, levando-os à decadência moral. Por intermédio de tal perspectiva, Lívio datou a origem desse processo no ano 188 a.C., quando um comandante romano chamado Cneu Manlio Vulsão triunfou sobre algumas tribos gaulesas situadas na Ásia Menor, deixando que a riqueza do oriente penetrasse em Roma. Novamente o autor:

[...] Com efeito, o luxo estrangeiro penetrou em Roma na esteira do exército da Ásia: foi ele quem introduziu na cidade os leitos adornados de bronze, os tapetes preciosos, os véus e tecidos delicados, as mesas de refeição e todas as peças do mobiliário consideradas elegantes [...]. Tudo isso era apenas a semente da futura luxúria que estava por vir (TITO LÍVIO, *Ab Urb Condita*. Livro 39, Cap. 6).

Diferentemente de Salústio que atribuiu à origem das crises civis tardo-republicanas a destruição de Cartago de 146 a.C. e a falta de inimigos externos que pudessem unir todas as forças no interior de Roma, o chamado *metus hostilis* (medo do inimigo), Lívio enfatizou a luxúria e a ganância dos romanos como causas principais das crises civis republicanas, fruto dos estreitos contados dos romanos com outros povos, aparentemente responsáveis por levar ao abandono da rusticidade dos tempos antigos e principalmente, por minar a devoção filial dos cidadãos para com seus deuses pátrios (WALSH, 1958; MILES, 1986).

A esse propósito, Feldherr (1998, p 41) explica que Lívio acentuou no prefácio da obra o desejo dos leitores pelas novidades dos tempos presentes, não pensando somente no conhecimento dos fatos do passado mais recente em detrimento do passado remoto, mas também o desejo crescente pelas riquezas advindas do exterior. Tal fascínio, na percepção de Lívio seria um empecilho para a recepção de sua obra, levando-o a enfatizar a importância das tradições ancestrais romanas, uma forma de demonstrar aquilo que distinguira os antigos cidadãos da *Urbs* dos demais povos conhecidos: suas virtudes cívicas e sua retidão moral diante do luxo e da avareza (Cf. MILES, 1997, p. 77).

O estrangeiro fora assim representado de duas formas na narrativa liviana: ora ofuscado em sua riqueza e diversidade político-cultural, numa projeção das características do regime político da *Urbs*; ora considerado um exemplo negativo a ser evitado pelos Concidadãos de Lívio. As preocupações do paduano relacionavam-se, portanto com seu próprio contexto histórico de crises civis e consolidação do Principado, sua obra, um monumento de contemplação direcionado aos romanos. Tratava-se, portanto da história de uma cidade que se tornara um Império e conquistara o mundo conhecido. A narrativa de um historiador despreocupado com qualquer descrição detalhada e mais aprofundada dos povos da Etrúria, das Gálias, da Macedônia ou mesmo de Cartago, apesar de os mesmos aparecerem em seu relato.

As representações de Tito Lívio sobre o estrangeiro se distinguem, portanto do tratamento dado por Heródoto aos bárbaros. O historiador paduano não procurou realizar um esboço etnográfico, explicar quais eram as características político-culturais dos povos que entraram em contato com os romanos ao longo do tempo. Lívio, quando não projetou os romanos no outro, conferiu uma coloração negativa aos seus costumes e a sua moral, no último caso, uma forma de ofertar exemplos negativos de conduta aos leitores, no intuito de ensiná-los moralmente. A construção do outro na *Ab Urb Condita* foi realizada segundo os juízos de valor de seu autor, mediadas pelas demandas contemporâneas de sua sociedade, a demarcação de uma verossimilhança valorativa do passado e do estrangeiro, segundo os anseios, as expectativas e as crenças difundidas em sua própria época histórica.

## **REFERÊNCIAS**

### **1. Documentação Textual**

LIVY. *History of Rome*. 14 vols. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1970. (The Loeb Classical Library).

TITE-LIVE. *Histoire Romaine. Ab Urb Condita Libri*. Paris: Les Belles Lettres, 1947-1998.

TITO LÍVIO. *História de Roma*. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Editora Paumape, 1990.

### **2. Historiografia**

ANTIQUERA, Moisés. *Moderatio tuendae libertatis: moderação, exempla e poder na história de Tito Lívio (livro III)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BADIAN, E. “The Early Historians.” In T. A. Dorey, ed., *Latin Historians*. New York, 1966, p. 1-38.

BRISCOE, J. The First Decade. In: DOREY, T. A. (ed.). *Livy*. London/Toronto: Routledge & Kegan Paul/University of Toronto Press, 1971, p. 1-20.

CUTRO, Lúcia. Crenças e práticas religiosas referentes à guerra em Tito Lívio. – VI-X. 2001. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. “Livy and Augustus.” In: SCHULLER. Konstanz. *Livius: Aspekte seines Werkes*. 1993, p. 9-38.

DUCOS, Michele. “Lês passions, lês hommes et l’histoire dans l’ouvre de Tite Live”. In: GRIMAL, Pierre. (org.). *Revue des Études Latines*. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

FELDHERR, Andrew. Livy's revolution: civic identity and the creation of the *res publica*. In: HABINEK, Thomas; SCHIESARO, Alessandro. (eds.). *The Roman Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 136-157.

FUNARI, Pedro Paulo. *Antiguidade Clássica: a história a partir dos documentos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

GAGNEBIN, Jeane Marie. “Verdade e memória do passado”. *Projeto História – trabalhos da memória*. São Paulo: PUC, n.º 17. Novembro/1998.

\_\_\_\_\_. “O Início da história e as lágrimas de Tucídides”. *Margem*, n.º 1, mar. 1992.

GALINSKY, Karl. *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*. Princeton, 1996.

HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lê Miroir d’Hérodote; essai sur la représentation de l’oultre*. Paris: Gallimard, 2001.

JAEGER, Mary. *Livy's Written Rome*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.

MARQUES, Juliana Bastos. “Rômulo, Camilo e Augusto: A Roma renovada de Tito Lívio”. In: LESSA, Fábio Souza; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha (orgs). *Memória e festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

\_\_\_\_\_. *Tradição e renovação da identidade romana em Tito Lívio e Tácito*. 2008. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento

de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MAZZARINO, Santo. *O Fim do Mundo Antigo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILES, Gary. “The Cycle of Roman History in Livy’s First Pentad”. *American Philological Association*. Vol. 107, Nº. 1, p.01-33, 1986.

\_\_\_\_\_. *Livy: Reconstructing Early Rome*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1997.

MOLES, John. Livy’s Preface. *PCPhS*. Nº 39, 141-168, 1993.

\_\_\_\_\_. Anathema kai ktema: the inscriptional inheritance of ancient historiography. *Histos* 3, 1999. <<http://www.dur.ac.uk/Classics/histos/1999/moles.html>>

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Ensayos de historiografía antigua y moderna* Fondo de cultura economica (EUA), 1998.

RAAFLAUB, K. A. “The conflict of the orders in Archaic Rome: a comprehensive and a comparative approach”. In: RAAFLAUB, K. A. (ed.). *Social struggles in archaic Rome: new perspectives in the conflict of the orders*. 2nd. Ed. Oxford: Blackwell, 2005, p. 1-46.

SEBASTIANI, Breno Battistin. *Tito Lívio e Cipião Africano: a construção da personagem histórica*. 2002. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. “A política como objeto de estudo: Tito Lívio e o pensamento historiográfico do século I a.C.”. In: *História e retórica: ensaios sobre historiografia antiga*. São Paulo: Alameda, 2007.

VASALY, A. Personality and Power: Livy's Depiction of the Appii Claudii in the First Pentad. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 117, p. 203-226, 1997.

WALSH, P. G. “Livy and Stoicism”. *American Philological Association*, Vol. 79, Nº.4, p. 355-375, 1958.

WOODMAN, A.J. *Rhetoric in Classical Historiography*. Portland: Areopagitica Press, 1988.



### **Sobre a recepção da *Eneida***

Mônica Costa Vitorino (FALE-UFMG)

Resumo: Este estudo pretende abordar aspectos do processo de repercussão da obra épica de Virgílio no intuito de demonstrar que a escola e a crítica constituíram uma contribuição fundamental para a sobrevivência do texto virgiliano e, conseqüentemente, para o seu ulterior papel de fonte inspiradora de várias epopéias da literatura universal. Palavras-chave: Virgílio, *Eneida*, recepção dos clássicos, literatura latina.

Este artigo pretende abordar aspectos do processo de repercussão da obra épica de Virgílio, a *Eneida*. Muito já se estudou e ainda será estudado sobre a presença da poesia épica virgiliana em vários autores da literatura ocidental, sendo imprescindível nesse estudo refletir sobre os elementos que se tornaram contribuições fundamentais para a sobrevivência do texto de Virgílio e, conseqüentemente, para o seu ulterior papel de fonte inspiradora de outras epopéias.

O grande poema épico de Virgílio ainda hoje suscita várias possibilidades de análise e chaves de leitura, apesar de ser bastante extensa a lista de estudos sobre a obra. A *Eneida* compreende doze livros, ou cantos, em um total de aproximadamente dez mil versos, no metro próprio do gênero, o hexâmetro. Iniciado em 29 a.C., não estava completamente terminado quando o poeta morreu, em 19 a.C., tendo sido publicado por Vário e Tuca, dois amigos de Virgílio, por ordem de Augusto, apesar do poeta, segundo a versão mais tradicional, ter solicitado que o poema fosse lançado às chamas, o alcance dos retoques efetuados pelos dois editores é motivo de controvérsias, mas seguramente não foi muito relevante (CONTE, 1997: 247), pois há vestígios seguros que marcam o aspecto de poema não terminado; principalmente os versos incompletos, que chegam a 58 e que sempre constituíram um problema difícil para a crítica, e que provavelmente teriam sido eliminados, ou completados, em uma versão final, outros sinais são algumas contradições internas presentes no poema, mas que de qualquer maneira não comprometem o plano geral da obra, e alguns versos do primeiro e do segundo livro que estão presentes em apenas parte da tradição manuscrita e que já eram objeto de discussão entre os próprios comentadores antigos, mas que hoje, são considerados versos virgilianos, retirados em uma das revisões feitas pelo próprio autor ou pelos seus editores. Mas, mesmo se o autor não tenha feito essa última revisão do texto, para preservar a *Eneida* e publicá-la, havia razões de toda ordem.

Muitas eram os motivos para a preservação da *Eneida*; alguns trechos já tinham sido difundidos e gozavam da admiração de poetas como Propércio, que na sua elegia 2.34.65-66 afirma: *cedite Romani scriptores, cedite Grai! / nescio quid maius nascitur Iliade*.<sup>1</sup> (ROCHA PEREIRA, 1984: 241). Ainda segundo a biografia escrita por Donato, Augusto, mesmo durante a expedição à Cantábria, região da Hispânia Tarraconense, solicitava que Virgílio lhe enviasse trechos da obra e, na mesma biografia, há a informação de que o poeta teria recitado ao *princeps* os livros segundo, quarto e sexto.

A *Eneida*, mesmo com as imperfeições e as incoerências das quais o próprio Virgílio era consciente, assim que foi publicada, obteve nos ambientes literários de Roma um sucesso imediato e retumbante. Mesmo apreciando pouco a notoriedade e cultivando uma arte bastante difícil, Virgílio era já em vida um personagem popular e, segundo muitos autores antigos, o mais dotado poeta romano. Os declamadores da época de Augusto e Tibério, citados por Sêneca, o Velho, utilizam como temas das suas *disputationes* a poesia virgiliana. Já nessa época se inicia uma tradição que terá grande repercussão em épocas posteriores: a elaboração de poemas construídos com versos virgilianos, às vezes bastante obscenos, como pode ser observado, por exemplo, em Petrônio, quando o poeta faz um paralelo entre o mutismo do membro inerte de Encópio e o silêncio de Dido, que nos infernos se recusa a responder às exortações de Enéias. O Virgílio utilizado como modelo por Petrônio é um Virgílio em forma degradada, como é peculiar ao gênero do romance antigo, no qual a ironia nasce justamente da desvalorização do modelo épico, que sofre uma total subversão das suas características (FEDELI, 1998: 363). Contudo, é com Estácio, principalmente, que a presença de Virgílio na literatura encontra, na idade dos Flávios, a sua definitiva consagração.

Não só a *Eneida*, mas as *Bucólicas* e as *Geórgicas* deram margem à produção de outros gêneros literários: comentários, como os de Donato (séc. IV, dos quais restam algumas partes) e os de Sérvio (séc. V), florilégios medievais com citações virgilianas, centões como os de Proba e Ausônio (séc. III e IV).

O caso dos centões, por exemplo, demonstra bem a recepção de Virgílio na Antiguidade tardia e na Idade Média. Existem vários estudos sobre a etimologia da palavra «centão», de origem grega, que, no seu sentido próprio, significa «pano

---

<sup>1</sup> “Cedei o passo, escritores romanos, cedei ó vós gregos! Nasce não sei o quê de maior que a *Iliada*” (trad. ROCHA PEREIRA, 1984: 241)

composto de vários pedaços de tecidos costurados juntos, colcha de retalhos». Em âmbito literário, significa uma composição poética que consiste em uma mistura de versos ou partes de versos pré-existentes e Virgílio constitui a fonte privilegiada dessas composições.

Os centões latinos de Proba e de Ausônio são normalmente indicados como obras-primas no campo da poesia centonária, pelo rigor com o qual são aplicadas as regras de transposição dos fragmentos e pela habilidade com a qual assumem novos conteúdos os versos de Virgílio. Proba, matrona cristã do século IV, mulher de Adelfo, prefeito urbano do ano 351, compôs, por volta do ano 360, um breve poema épico sobre o Velho e o Novo Testamento, com pouco menos de 700 hexâmetros, em cujo prefácio ela declara *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*,<sup>2</sup> o que a coloca naquele grupo de cristãos que consideravam Virgílio um profeta e fizeram dele um santo da Igreja Católica.

Outra composição célebre é o *Cento nuptialis* de Ausônio. O poeta faz, na carta a Ássio Paulo que precede o centão, uma análise do gênero e define o seu paradigma de centão: “Eis a ti então um opúsculo que a partir de versos desconexos um contínuo, de diversos um único, de sérios uma brincadeira, do alheio o nosso”. Com 131 hexâmetros precedidos e seguidos de dois trechos em prosa nos quais o poeta explica ao seu amigo as circunstâncias nas quais o poema foi composto, ilustra a sua técnica e se justifica pela irreverência utilizada em relação ao seu famoso modelo; um terceiro trecho em prosa, intitulado retoricamente *Parechasis*, é inserido antes da parte mais obscena, chamada *Imminutio*, que corresponde aos fesceninos da tradição nupcial antiga. O centão foi composto, provavelmente, no ano de 368, numa expedição do imperador Valentiniano I. O poeta informa que compôs o poema em uma única noite, com base nos versos da *Eneida* memorizados. O poeta não se limita a uma mecânica montagem de trechos mais ou menos conexos, fazendo adaptações sintáticas e semânticas.

Além dessas composições de maior relevância, por volume e complexidade do jogo ou pelas suas muitas implicações literárias e religiosas, podem ser mencionados alguns centões que compõem a chamada *Anthologia Latina*. Entre esses centões menores, pode ser citado o *De panificio*, em 11 hexâmetros, que repropõe versos da

---

<sup>2</sup> “Falarei que Virgílio cantou os pios dons de Cristo”.

*Eneida* e das *Geórgicas*, jogando com o rebaixamento do léxico e das imagens da épica a nível culinário.

Verifica-se assim a função do antigo para o intelectual da Antiguidade tardia, que é contemporaneamente protagonista da tradição dos clássicos e das transformações da cultura; daí, no mundo latino, a particular função de Virgílio que vale como *auctoritas* para qualquer gênero literário e para qualquer assunto a ser abordado e, justamente por isso, esteve exposto a toda forma de instrumentalização e de reutilização que o transformam em uma amostra do cristianismo ou dele retiram elementos para paródias que são possíveis e somente têm sentido se operadas sobre um texto do qual todos reconheçam um caráter superior.

O texto de Virgílio foi transmitido por uma ampla gama de testemunhos que vão desde minúsculos fragmentos de papiro e pergaminho, até códices que conservaram, uns mais, outros menos, o *corpus* do poeta. Tal variedade de material corresponde ao papel que a obra de Virgílio desempenhou no âmbito da cultura escrita do mundo latino e greco-romano a partir da sua morte, sendo que a imediata difusão dos seus poemas em todo o império contribuiu de maneira determinante para a sua adoção como texto base para o aprendizado da escrita e para o ensino na escola. Testemunhos encontrados em escavações feitas no Egito e na Palestina confirmam as informações obtidas através de alguns grafites de Pompéia de que a *Eneida* era o livro através do qual se aprendia a ler ou se faziam as primeiras provas de leitura e de análise gramatical (PECERE, 1991: 58).

A *Eneida* faz parte do cânone escolar, praticamente, em todas as épocas. Os *auctores* pagãos são considerados *auctores authentici* e, portanto, portadores de uma mensagem positiva. Essa premissa encontra a solução no uso da alegoria que no caso de autores alheios a intenções edificadoras resolve-se com uma conversão dos autores pagãos aos ideais do cristianismo. Verifica-se a exigência de individuar em um texto profano conteúdos eticamente formativos, o que demonstra a preocupação dos círculos eclesiásticos em adaptar o saber antigo à escala de valores cristãos para torná-lo utilizável sem causar danos aos jovens alunos.

Fora do âmbito do primeiro nível de ensino, representado pela escola do *grammaticus*, a *Eneida* se tornou também, de imediato, ao lado das obras de Cícero, o texto essencial das escolas de retórica. No início do século I d.C., Cecílio Epirota,

liberto de Ático, abre uma escola e se torna o primeiro a dar lições sobre Virgílio. É a partir da obra de Virgílio, junto a Horácio e Ovídio, que é modelado um novo *corpus* de leituras escolares, o qual suplanta em grande parte o dos autores arcaicos anteriormente em uso, tais como Lívio Andronico, Névio, Ênio, Plauto, Cecílio e Terêncio. Entre os autores arcaicos, somente Terêncio, o mais moderno dos antigos, continua a ser adotado na prática das escolas e dos comentários (GIANOTTI, 1998: 446). Ao longo de toda a cultura imperial, os novos autores do cânone escolar, mas Virgílio principalmente, tornam-se os paradigmas da literatura nacional romana e, a partir de então, a sua importância não será mais colocada em discussão.

Nos períodos sucessivos, nem as tendências modernistas que introduzem nas escolas autores como Lucano e Estácio, nem reações arcaizantes surgidas já no séc. I d.C., com Valério Probo, e fortemente atestadas do séc. III em diante trazem substituições radicais, limitando-se a propor acréscimos. Assim, Quintiliano readmite os *ueteres Latini* no âmbito escolar como ocasião de enriquecimento lexical ou de estudo específico (*Inst.* 1.8.8-11); também Aulo Gélcio não sacrifica a exegese virgiliana ao culto dos arcaicos.

Entre as oscilações, solidifica-se a tendência a estabelecer leituras prioritárias que garantam um bom nível de base, com vistas a ulteriores estudos mais aprofundados. Como resultado final, pode-se indicar o manual de Arusiano Messio, *Trata-se dos Exempla elocutionis*, do fim do séc. IV., que codifica quatro autores: Virgílio, Terêncio, Salústio e Cícero, exemplos expressivos respectivamente da poesia épica, e dramática, da historiografia e da oratória.

No âmbito da recepção crítica da *Eneida*, verificam-se duas tendências opostas: de um lado os que criticam e de outro os que exaltam não propriamente Virgílio, mas justamente a *Eneida* assim como tinha sido publicada. As críticas mais comuns giravam em torno de aspectos de natureza formal e às discussões ligadas aos cânones literários então vigentes e aos ideais propostos pela crítica literária, abrangendo duas questões principais: uma relativa ao confronto entre Homero e Virgílio, e, menos abertamente, entre os gregos e Virgílio, e outra relativa à imitação da poesia romana precedente, na qual já se encontravam muitos elementos utilizados pelo poeta romano. No que diz respeito às fontes latinas, é evidente a presença dos *Annales* de Ênio, que faziam parte do patrimônio cultural e ideológico tradicional, mas encontram-se também inúmeras

alusões a Lucrécio e a poetas contemporâneos como Vário e Horácio (FEDELI, 1995: 257).

Entre as duas correntes, uma posição especial é ocupada por Higinio, o bibliotecário de Augusto, não porque se mantenha equidistante de um e de outro extremo, mas pela sua condição de guardião dos manuscritos virgilianos, tanto da *Eneida* quanto das obras já publicadas anteriormente, isto é, as *Bucólicas* e as *Geórgicas*. Higinio se mostra muito interessado pelo estudo das *Antiquitates* romanas, mas esse grande erudito não se limitou a ler e a explicar os textos arcaicos, demonstrando também um vívido interesse por poetas inovadores da geração precedente, tais como Cina e Virgílio. Sabe-se que ele escreveu ao menos cinco livros sobre a *Eneida*, talvez mais uma seleção de *quaestiones* do que um verdadeiro comentário, dos quais restaram só pouquíssimos fragmentos, nos quais são assinalados anacronismos e contradições, ou explicadas e defendidas lições que já então pareciam corrompidas no texto. No conjunto, parece que Higinio teria se esforçado para demonstrar a injustiça do ataque dos helenófilos a Virgílio, considerado por eles como inferior aos seus modelos e, segundo alguns estudiosos (ONESTI, 1997, xxxii), ele se demonstra inclinado a perceber a necessidade de um *labor limae*, de um melhor polimento da obra e, paradoxalmente, parece criticar a violação da solicitação do poeta de se destruir a sua obra.

Entre os críticos posteriores da *Eneida*, pode ser citado, inicialmente, no I séc. d.C., Aneu Cornuto, que foi o promotor mais ilustre do gosto literário dos decênios neronianos. Sem retomar diretamente as polêmicas dos *obtrectatores* contemporâneos de Virgílio, ele criticava no poeta a falta da arte retórica e de tons e palavras mais fortes. Em âmbito de crítica literária, pode-se dizer que as posições críticas da sua geração foram questionadas por aquela que a sucedeu e, assim, ao gosto da época neroniana reagiram primeiro Quintiliano e, à distância de um século, Frontão. Nesse ambiente renovado, Virgílio retorna definitivamente ao auge e a própria perspectiva crítica a respeito de Virgílio sofre uma mudança radical, pois não são mais as suas expressões que se devem adaptar aos preceitos gramaticais, mas são as próprias normas da gramática que procuram confirmação nos versos do poeta.

Mesmo o gosto arcaizante do século II não produz significativas limitações à forte repercussão da obra do Virgílio. Pelo contrário, é a partir dessa época,

principalmente com Valério Probo, que se lançam os fundamentos da exegese virgiliana. As pesquisas dos filólogos constituem progressivamente verdadeiros comentários perpétuos ao uso dos estudantes: as obras que temos, o grande comentário de Sérvio, as coleções menores de escólios e o comentário de Donato remontam ao século IV, mas preservam, felizmente, muitos elementos dos estudos anteriores. Virgílio oferece não só um filão à educação retórico-gramatical, mas também a uma espécie de poesia escolar, baseada em exercícios sobre temas virgilianos desenvolvidos de acordo com o estilo do poeta.

Nesse sentido, é Suetônio, particularmente, quem se faz portador de um verdadeiro culto ao poeta, vendo no trabalho exegético sobre a sua obra tanto a possibilidade de utilização do texto com fins didáticos, no âmbito da escola, quanto o estímulo a interpretações alegóricas e a adaptações aos propósitos sociais e políticos que serão desenvolvidos e codificados com fins morais e religiosos por toda a Idade Média. Nesse sentido, uma inteira tradição exegética de Virgílio poderia se constituir a partir dos inúmeros trechos da *Eneida* discutidos nas obras dos gramáticos e que permitem a coleta de paralelismos e divergências significativas tanto de leitura quanto de interpretação.

O século IV marca o período mais profícuo desse tipo de comentário proposto por Suetônio. O comentário à *Eneida*, às *Bucólicas* e as *Geórgicas*, que nos chegou sob o nome de Sérvio, é na verdade o produto de uma intensa atividade filológica e crítica sobre os textos virgilianos que durou toda a Idade Antiga e Tardo-Antiga. O sucesso do comentário serviano assumiu, já no V século um conspícuo valor político, de defesa e de exaltação de toda a cultura pagã e romana.

A emergência em Roma de uma cultura cristã assinalou uma passagem decisiva na repercussão de Virgílio. A alta consideração de figuras, como São Jerônimo e Santo Agostinho, é, na verdade, a manifestação mais visível de um fenômeno muito mais vasto, constituído pelo empenho em assimilar a cultura pagã à nova cultura, que encontrou justamente em Virgílio o seu melhor ponto de união. Dentre os mais vistosos fenômenos de assimilação, pode-se citar a interpretação cristã da IV égloga, relida como um simbólico anúncio da vinda de Jesus (SPALLONE, 1999: 443). No entanto, em todos os ambientes nos quais se produzia poesia épica, Virgílio estava presente, mesmo quando o assunto era a Bíblia, as empresas contra os bárbaros ou as gestas dos

imperadores, o poeta romano constituía um exemplo, um modelo e uma autoridade sempre atuante.

É redundante salientar a continuidade da inspiração virgiliana em autores como Dante, Camões, Tasso e Milton. De qualquer modo, além desses grandes autores, é necessário destacar que as reflexões em torno da poética realizadas pelo Humanismo do séc. XVI transformam a obra de Virgílio em um estável cânone de referência, explorando e potencializando as suas qualidades.

Nesse meio tempo, faz-se sensível a presença direta, na cultura européia, do Homero redescoberto. O confronto Homero-Virgílio que já tinha estado em voga na cultura romana após a publicação do poema, torna-se então novamente atual e a questão é um indicador importante para se acompanhar a evolução do gosto. Os comentários virgilianos do séc. XVI e XVII desenvolvem o confronto em detrimento de Homero, uma tendência que só será invertida com o movimento romântico.

A exaltação de uma poesia espontânea e nacional contribuía para desmerecer um poeta que se apresenta excessivamente livresco e cortesão. Essa opinião se fundamenta em vários estudos que interpretam a obra acentuando a sua função propagandista e os freqüentes elementos da ideologia do principado de Augusto. Nem tudo que se encontra na *Eneida* pode ser explicado com a ideologia do principado, pois existem no poema também outros valores e outras fontes de inspiração (FEDELI, 1995, 259). Mas, mesmo as polêmicas do Romantismo, com as ásperas discussões sobre a originalidade de Virgílio, não demonstram ter apagado a repercussão de Virgílio como texto de escola, nem a sua contínua influência sobre as novas gerações de poetas, de Baudelaire a Pascoli, Valéry e T. S. Elliot.

Em suma, deve-se reconhecer o caráter louvável da atitude de Augusto em não respeitar a vontade de Virgílio, pois assim ele contribuiu de imediato para que a sua obra épica fosse editada e divulgada. Estudos recentes referem-se à atitude de Augusto como uma “clarividência um pouco cruel”, afirmando que não é menos prazeroso pensar que possuímos uma das maiores obras de arte da poesia de todos os tempos apenas por causa da clarividência um pouco cruel de alguém que ousou não respeitar as últimas vontades de um poeta em agonia (ZEHNACKER; FREDOUILLE, 1993: 143). Certamente, outros fatores foram essenciais para a preservação da *Eneida*, entre os quais aqueles abordados neste trabalho: o uso da obra na e escola e a crítica. É o



reconhecimento das qualidades intrínsecas do poema virgiliano colocado no centro dos interesses da crítica e da escola que suscita o interesse de outras classes de público, mesmo daquelas às quais o autor não tinha intenção de se dirigir e que ele não poderia prever, como os autores modernos, de modo que temos hoje, assim, a oportunidade de estabelecer um confronto dialético entre as qualidades originais de um texto e a mudança dos horizontes de expectativa do público dos leitores no decorrer da longa história da recepção de um texto que está na base de toda a nossa cultura ocidental.

### **Referências Bibliográficas:**

- CONTE, G. B. *Letteratura latina*. Firenze: Le Monnier, 1997.
- FEDELI, P. Il romanzo. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (dir.). *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I. Roma: Salerno Editrice, 1998, p. 343-373.
- FEDELI, P. *Letteratura latina*. Napoli: Il Tripode, 1995.
- GIANOTTI, G. F. I testi nella scuola. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (dir.). *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II. Roma: Salerno Editrice, 1999, p. 421-466.
- ONESTI, R. *Invito a rileggere l'Eneide*. In: VIRGILIO. *Eneide*. Torino: Einaudi, 1997, p.vii-xxxvi.
- PECERE, O. Antichità tarda e trasmissione dei testi. Qualche riflessione. In: ID. (cur.). *Itinerari dei testi antichi*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1991, p. 55-83.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de história da cultura clássica*, vol. II. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1984.
- SPALLONE, M. I percorsi medievali del testo: accessus, commentari, florilegi. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (dir.). *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III. Roma: Salerno Editrice, 1999, p. 387-471.
- ZEHNACKER, H., FREDOUILLE, J.-C. *Literature latine*. Paris: PUF, 1993.

Profa. Dra.Mônica Costa Vitorino, professor associado de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Letras da UFMG, doutora em Letras Clássicas e Cristãs pela Università Pontificia Salesiana di Roma, sócia-fundadora da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, desenvolve e orienta projetos de graduação e pós-graduação na área de língua e literatura latina.

e-mail: monvit@ufmg.br

**Civitas In Civibus Est, Non In Parietibus (De Urbis Excidio 6,6).  
História e Tempo Eterno na ‘Arquitetura Cívica de Roma’.  
Discursos historiográficos em “De Civitate Dei” (Santo Agostinho)**

Prof. Dr. Pe. Pedro Paulo Alves dos Santos  
Mestre em Exegese Bíblica – Instituto Biblico di Roma (1993); Doutor em Teologia -  
Università Gregoriana di Roma (1997); Doutor em Estudos de Literatura – PUC-RIO  
(2006). Professor de Teologia – PUC-RIO (1997-2003). Avaliador do  
MEC/INEP/SINAES (2006); Membro da SBEC (2007) e da SBP (2009) ; Professor de  
Letras – UNESA (2007). Pesquisador do Archai (2008)

[pedosantos@gmail.com](mailto:pedosantos@gmail.com)

**Resumo:**

Santo Agostinho não vê na crise da Cidade Pagã a simples ocasião de revanche, mas o ‘kairós’ de uma novidade que emerge entre ‘escombros’. Sem precisar do recurso à ‘Fênix’, a verdade cristã da eternidade, pela Ressurreição de Cristo, comunica ao tempo que se esgota e não se repete um novo horizonte. Este ‘tempo novo’ é apto para atravessar as coisas ambulantes e mutantes, e assim, a própria ‘morte da cidade’ não determina mais a ‘morte do homem’. A inspiração da Cidade de Deus não é uma projeção política nos moldes que conhecemos na cultura clássica greco-latina. Em ‘*De Civitate Dei*’, ao contrário, Santo Agostinho se serve da Fé cristã e do Evangelho para explicar esta missão da cidade de Deus peregrina no tempo.

**Palavras-Chave:**

Santo Agostinho – Cultura Clássica – ‘De Civitate Dei’ – A Cidade antiga – Cristianismo Tardo-antigo.

**Introdução:**

*Muchos paganos nos objectan? Para qué vino Cristo y qué provecho ha traído al género humano? Acaso desde que vino Cristo no van las cosas mal en peor que antes de venir El? Antes de su venida eram todos los hombres más felices que ahora... han caído por terras los teatros, los circos y los anfiteatros. Nada de bueno há traído Cristo, solo calamidades há traído Cristo (MORAN, 1958: 5).*

Um lamento corre todo o mundo antigo, quando em 410 Alarico invade e saqueia de maneira definitiva Roma. Não fora o primeiro ataque, mas aquele destruiria na mente dos povos tardo-antigos, membros da *civitas* romana espalhada por todo o

Ocidente e parte do Oriente (urbe et orbe) qualquer expectativa de futuro para a ‘magna et aeterna civitas’.

*Il sacco di Roma ad opera dei Visigoti sotto Alarico, nell'anno 410, segnò di svolta la fine della pax romana. Ciò nonostante, Mille anni dopo le irradiazioni culturali dell'antichità greco-romana sono più vive che mai nella ricerca scientifica delle scuole e delle università e quindi nel pensiero e nel sentimento degli strati colti dell'Europa; e la lingua latina è lo strumento di comunicazione che consente un dialogo internazionale (SIMONETTI, 1996: 373).*

A queda da cidade imperial tornava-se, assim, a metáfora do fim de uma era histórica. A universalidade de sua história como sede do Império Romano, como símbolo de seu poder, como espaço de sua variedade cultural e religiosa parecia findar sob os punhos e lanças dos ‘bárbaros’. Ela, *mater urbiis*, obra da sagacidade do maior império da história antiga estava agora à mercê da barbárie, do saqueio, das chamas:

*Horrenda nobis nuntiata sunt – strages facta, incendia, rapinae, interfeciones, excruciationes hominum. Verum est, multa audivimus, omnia genuimos, saepe flevimus, vix consolati sumus, non abnuo, non nego multa nos audisse, multa in illa urbe esse commissa (De Urbis Excidio, 2,3).*

O lamento dos romanos e do mundo pré-cristão, no entanto, não adverte somente um ‘réquiem’ da Cidade mais poderosa do Universo, mas julga suas causas. Trata-se de uma inquirição: A que motivos se poderiam atribuir à queda da ‘Cidade eterna’? Quem teriam sido os responsáveis?

A crise do Império Romano, com o fim da política da *pax romana*, em 410, o assalto a Roma por Alarico, permitirá ao Cristianismo ‘pós-Constantiniano’ forjar sua forma ocidental e Latina, que plasmará toda a Idade dita Medieval. Mas não sem um preço bem determinado: a era dos ‘assaltos’ bárbaros legou a este momento histórico uma dura herança que generalizada, obteve para a Idade Média o termo ‘obscuro’ que tanto retardou a pesquisa deste período histórico e, sobretudo, da herança do Cristianismo Ocidental (LE GOFF, 2007: 12).

Este artigo exporá a questão historiográfica na literatura cristã e tardo-antiga (ou Proto-Medieval) de Santo Agostinho, em duas partes. A primeira parte intitula-se ‘O Contexto de “De Civitate Dei” na Trajetória do Bispo de Hipona’ (MORAN, 1958). Nesta, examinaremos os elementos históricos que determinaram a escrita desta obra.

A segunda parte intitula-se ‘Santo Agostinho: o Historiador e Filósofo Político’. Uma análise da teologia e da filosofia da história que se depreendem da escritura de ‘Cidade de Deus’ Quais são as relações entre as perspectivas ‘agostinianas’ e aquelas da historiografia clássica greco-latina (MOMIGLIANO, 2004: 53-84)? Em que sentido a mirada Agostiniana em “De Civitate Dei” encontrou ‘fortuna’ a partir dos contextos Imaginários do Medo (DELUMEAU, 2004) e da Cidade (LE GOFF - SCHMIDT, 2002) e dos Lugares<sup>1</sup>, por causa da percepção trazida pelos séculos V-X, tão marcados pelas

invasões bárbaras e pela ‘peste negra’ e suas conseqüências? A que modelo de cidade antiga referia-se Santo Agostinho ao avaliar a edificação uma outra forma de civilidade, aquela cristã, sobre as ruínas da velha Roma? Sem, contudo, esquecer que, segundo a intuição agostiniana bem expressa em ‘Cidade de Deus’ rege o princípio de condenação às isometrias entre cidades humanas e as arquiteturas divinas, tão típicas do Imaginário Greco-Romano e antigo em Geral (FINLEY, 1998: 409-433). Em última instância muitos se questionam sobre o lugar desta imensa obra na panorâmica escritura agostiniana. E, se ela, como parece, está antecipada em diversos outros escritos, em que sentido a ‘queda’ de Roma explicaria sua razão de ser:

*El saqueo y asolamento de Roma no fué más que una circunstancia histórica que providencialmente halló un interprete (...) esta coyuntura fué una estratagema de la Providencia para dar al mundo una obra del estilo de ésta (MORAN, 1958, p. 5).*

### **1ª Parte: ‘O Contexto de “De Civitate Dei” na Trajetória do Bispo de Hipona.**

*The Definition of “Latin Fathers” is not self-evident. Strictly speaking, “Father”, whether Greek or Latin or Syriac, implies a champion of dogmatic orthodoxy, often a bishop, who may therefore belong to any era. The most generous definition would begin with the Latin translation of Hermes and advance through eighteen hundred years well into the twentieth century (NORTH, 1995: 208).*

As raízes cristãs do ocidente (LE GOFF, 2007) podem assim, ser resgatadas para uma análise mais apropriada de seu papel decisivo na construção da identidade ocidental. Entre os ‘ícones’ históricos deste resgate está o inconfundível Santo Agostinho: ‘Depois de São Paulo, Santo Agostinho é o personagem mais importante da instalação e o desenvolvimento do Cristianismo. É o grande Professor da Idade Média’. (LE GOFF, 2007: 31). A crise do *Império Romano*, com o fim da política da *pax romana*, em 410, o assalto a Roma por Alarico, permitirá ao Cristianismo ‘pós-Constantiniano’ forjar sua forma ocidental e Latina, que plasmará toda a Idade dita Medieval. Mas não sem um preço bem determinado: a era dos ‘assaltos’ bárbaros legou a este momento histórico uma dura herança que generalizada, obteve para a Idade Média o termo ‘obscuro’ que tanto retardou a pesquisa deste período histórico e, sobretudo, da herança do Cristianismo Ocidental (LE GOFF, 2007). Os séculos IV e V são por isso períodos decisivos na reconstrução analítica da Europa ocidental, pois neles encontramos os personagens, os fatos, e as obras que caracterizam o período tardo-antigo, o prenúncio da plena Idade medieval.

**Santo Agostinho: O Teólogo ‘Proto-Medieval e Latino’.**

Quais são as características do ‘exegeta’ e teólogo’ da África do Norte no V século cristão? O que significa dizer que ele produziu ‘literatura’ cristã ocidental e tardo-antiga (ou proto-medieval)? A quais processos de comunicação se referem este espaços? (CAVALLO, 2005). Quem são seus contemporâneos na construção destes paradigmas? (DOS SANTOS, 2005: 107-147). No entanto, o Cristianismo Latino, ambiente da cultura exegética de Agostinho, antecede e prepara esse fato; trata-se do Cristianismo ‘africano’<sup>ii</sup>, do século II, que lendo inicialmente a *Vetus Latina* e depois, solidificada pela obra de Jerônimo, a *Vulgata*, garante a passagem do mundo exegético greco-oriental para aquele latino ocidental. Isto é, nomes como Tertuliano (SIMONETTI, 1996: 780-785) e Cipriano (SIMONETTI, 1996: 870-873), entre outros, formam uma verdadeira coluna de sustentação para afirmarmos que a fonte das idéias teológicas do Cristianismo Latino, que se expande e brilha no período medieval, tem morada na formação do pensamento cristão que evolui na África do Norte, no segundo século (MASTINO, 1989).

Uma primeira característica desses autores constitui a herança da obra de Alexandria; estes não romperam com a tradição de leitura da exegese das Escolas de Alexandria e Antioquia, mesmo através do latim, cumprindo a tarefa de interpretar as Sagradas Páginas:

Exegesi bíblica come tradizione. Questo carattere dell’esegesi medievale risulta particolarmente chiaro in quei paesi in cui l’attività letteraria ha come scopo precipuo la tradizione dell’esegesi del passato...le forme speciali della formazione di catene e soprattutto di glose alla Bibbia (SIMONETTI, 1996: 379).

Assim afirma J. Danielou, ao buscar as fontes do Cristianismo Latino entre os meios pagãos e do Judaísmo da Diáspora. Ele oferece indicadores dessa cultura através da produção exegética, um misto de originalidade e continuidade com o grande Cristianismo da Patrística. Roma e as grandes cidades do Norte da África (Cf. MASTINO, 1989) serão os centros que darão origem a esta Cultura Cristã Ocidental e à leitura e hermenêutica latina (Cf. BERTACCHINI, 2002: 481-501). Deve-se afirmar, no entanto, que é bem mais tardia do que aquela africana, ‘*qui la latinizzazione della Chiesa era stata molto solecita...è certo che verso la fine del II séc. la língua ufficiale della comunità era la latina*’ (SIMONETTI, 1996: 47). Para o argumento que nos interessa, o início da atividade literária nesta língua pode ser suposto como a causa da tradução do grego da Sagrada Escritura, ou talvez somente do NT: ‘**A Vetus Latina**’<sup>iii</sup>. De fato, esses textos em língua latina popular difundiam-se à medida em que se sedimentava a idéia de um Cristianismo que iria centrar-se, cada vez mais fortemente,

em torno da ‘*Aeterna Civitas*’, substituindo e dando novo suporte à antiga unidade política do Império Romano, que irá se perdendo:

*When and where it was that earliest attempts were made to translate the Bible into Latin has been much disputed? In opinion of most scholars today the Gospels were first rendered into Latin during the Last quarter of the Second century in North Africa, where Carthage had become enamoured of Roman Culture. Not long afterward translations were also made in Italy, Gaul, and elsewhere (METZGER, 1968:72).*

A obra de Agostinho, que corresponde à sua biografia (“Confissões”) no campo subjetivo, é a ‘*De Civitate Dei*’ (MORAN, 1958, p. 45-53):

Escrita após a pilhagem de Roma por Alarico e seus godos em 410, na qual ele rejeita os medos milenaristas, remetendo o fim dos tempos para um futuro somente conhecido por Deus e provavelmente distante, e estabelecendo o programa de relações entre a Cidade de Deus e a Cidade dos Homens, um dos grandes textos do pensamento europeu por séculos (LE GOFF, 2007: 31).

A ‘*theologia política*’ de Santo Agostinho, em *De Civitate Dei* (séc. V)<sup>iv</sup> é um marco historiográfico de construção das estratégias da nova religião ‘imperial’ que através da ‘*escatologia*’ (teologia do tempo histórico) sanciona o fim da antiga Cidade, como emancipação do paganismo (MARAFIOTI, 2002). De fato, nesta obra imensa S. Agostinho se empenhou em um cerrado diálogo com a cultura de seu tempo (MORAN, 1958, p. 24-26), confrontando os vários setores do conhecimento humano entre si e com a Mensagem do Evangelho. Tudo isso com a finalidade de denunciar com lógica inexorável a insuficiência de um saber longínquo de Deus e para valorizar todos os elementos de verdade, mesmo os mínimos, encontrados na pesquisa dos seculares e úteis para compreender melhor a Fé (SIMONETTI, 1996). Ele vê na decadência política do Mundo ocidental, expressa na crise romana, a ocasião de colocar ‘*in moto*’ uma reflexão histórica sobre a emersão do homem novo, (segundo S. Paulo) capaz de valorizar as fontes da Criação e da Revelação, da Natureza e da Graça.

Ele vê na decadência política do Mundo ocidental, expressa na crise romana, a ocasião de colocar *in moto* uma reflexão histórica sobre a emersão do ‘homem novo’, (segundo S.Paulo) capaz de valorizar as fontes da Criação e da Revelação, da Natureza e da Graça. Segundo MORAN (1958, p. 38-41), o conceito de “Providência” explica de modo suficiente as implicações teóricas da historiografia assumida por Agostinho em sua obra.

*Augustin resume este proyecto en la Retrataciones (II,c.43): Esta gran obra, por fin, quedo terminada em 22 libros. De estos, los cinco primeros son la refutacion de los que consideran necesario el culto de muchos dioses para la prosperidade de las cosas (MORAN, 1958: 7).*

Não podemos, no entanto, esquecer que o acesso crítico aos textos da tradição de Santo Agostinho, em quaisquer dos vastos campos de influência de sua vasta obra, encontra-se definido por alguns autores, como uma situação ‘*en chantier*’<sup>v</sup>. Além disso, mantenho-me nos limites de um artigo ‘introdutório’, que nos impõe indicar somente

alguns princípios gerais. No entanto, é necessário ao menos nos perguntarmos, como o fêz P.-P. Verbraken.<sup>vi</sup>, ao término de seu artigo:

*Quel est, au juste, l'enjeu d'une édition critique? L'éditeur doit-il se contenter de remonter la transmission textuelle aussi haut que les témoins conservés le lui permettent, et pas un pouce de plus, quitte à maintenir une variante qui étonne? Ou bien peut-il se permettre de franchir ce seuil et donner un coup de pouce, nonobstant une attestation textuelle évidente?...Ce qu'Augustin a dit, ou ce qu'il a voulu dire, ou ce qu'il aurait dû dire? Voulons-nos avoir sous les yeux un text correct, ou un texte fidèle?* (VERBRAKEN, 1986: 134)

Passamos assim à segunda parte deste artigo, no enfrentamento das questões mais específicas da obra de Santo Agostinho.

## **IIª Parte: Santo Agostinho: Historiografia e Filosofia Política (De Civitate Dei)**

Os Imperadores pensavam conjurar o destino ao trocar os deuses tutelares, que haviam falhado, pelo Deus novo dos cristãos. A renovação constantiniana parece justificar todas as expectativas: sob a égide de Cristo a prosperidade e a paz parecem voltar. Tratou-se apenas de uma breve recuperação, e o Cristianismo era um falso aliado de Roma. Para a Igreja, as estruturas romanas representam apenas um modelo, uma base de apoio, um instrumento para se afirmar (LE GOFF, 2005: 21).

### **2.1 - Filosofia da Religião, theologia da História ou Cultura Política?**

Já Platão em *Fédon* 85d (Cf. REALE, 2002) utilizando-se da imagem de uma nave muito frágil, havia reconhecido a precariedade e a insuficiência da razão humana, por si mesma, para confrontar-se com o 'mar da vida', sendo necessária assim, uma 'revelação divina' para enfrentar tal viagem. E como não se pode ignorar a influência platônica na leitura cristã de Agostinho, os reflexões que encontramos em suas "Confissões (XI)" indicam uma meditação 'agostiniana' sobre o tempo, não indiferente às questões de seu tempo e ao mesmo tempo, consciente do desafio de formular as bases filosófico-teológicas mais profundas sobre o tempo, a cidade, o poder, a Igreja (MADEC, 2000, p. 111-121).

Para muitos dos estudiosos da noção de História em Santo Agostinho (AMARI, 1950; SCIACCA, 1980) alguns conceitos destacam-se como elementos-chaves hermenêuticas de sua obra de theologia política, como ele a expõe em 'Cidade de Deus'.

Pois, segundo o Doutor de Hipona, a determinação do objeto histórico compreende uma tríplice dimensão ou ordem dos fatos: A primeira ordem, ele o intitula *res gestae* para indicar a ordem temporal e o desenvolvimento dos fatos aí ordenados. Segundo o vocabulário agostiniano: *spatia temporum, volumina temporum, contexto ordo saeculorum, series seculorum, ordo temporum*. (MORAN, 1958: 34). A segunda ordem ela a intitula *gesta divina et humana*, esta determina a natureza dos fatos



referindo-os aos homens e à ação de Deus no tempo. Daqui se entende porque se desenvolveu na história da interpretação de Cidade de Deus tanto debate em torno da natureza teórica desta obra. Tratava-se de um escrito de história teológico ou filosófico? A terceira ordem especifica o âmbito dos fatos humanos, colocando como objeto próprio da história o gênero humano em sua coletividade. Neste sentido, Santo Agostinho distinguia na dimensão histórica os fatos que se referem a Deus (Sapientia) e aqueles que referem estritamente às ações humanas (Scientia).

Portanto, no conceito agostiniano de história se distinguem na unidade dos fatos, objeto de análise da história, a dimensão ‘científica’, que se refere ao conhecimento histórico nas circunstâncias estritamente humanas, daquelas ‘sapienciais’ que se ocupam da *Gesta Divinae*. Esta é a característica do Cristianismo antigo ao buscar nas fontes gregas as dimensões que caracterizam o discurso e a práxis da historiografia clássica (FINLEY, 1998; SNELL, 2001; MOMIGLIANO, 2004). Uma tarefa complexa para o sujeito interpretante, uma forma de angústia diante da tensão de transportar para história, tanto os anjos, quanto os homens. O recurso à religião, como discurso ‘científico’(VERNANT, 2001, p. 87-94; MORAN, 1958, p. 13-24), por isso, não é indevido, ao contrário é o único possível para aqueles que diante dos fracassos das respostas dadas, não se contentam em ‘saber que nada sabem’. E para tal, certa compreensão histórica do Cristianismo se oferece como uma verdadeira base na construção desta ‘aventura epistemológica’:

Mas para além dos debates dos especialistas, é preciso constatar que o próprio mundo contemporâneo nos interpela, em sua modernidade sobre o problema da religião e do religioso, de suas formas, de seu lugar. Onde colocá-los? Como defini-los? Sem evocar fatos que uma atualidade demasiado candente, como aqueles relativos ao islã, à Índia, à América do Sul ou à Polônia, e permanecendo no mesmo horizonte que nos é mais familiar, nós nos perguntaremos, com Jean Séguy, “Se não existe esfera religiosa solta, fora das Instituições religiosas e, eventualmente, no próprio campo do profano: religiões implícitas, religiões de substituição, religiões analógicas, religiões seculares”. Émile Poulat chamou seu último livro ‘L’Église, c’est un monde’. Um mundo precisa de tudo um pouco (VERNANT, 2001: 94).

A compreensão da história própria da revelação cristã se concretiza assim em uma teologia da história que não nega a Filosofia, mas, assumindo-a e superando-a, obviamente a valoriza. E de fato, a expectativa agostiniana, assume criticamente a perspectiva filosófica platônica.

*La historia, para San Augustin, no es, como para Berheim, [la ciencia que relata y espone en su nexa causal los hechos del desarrollo del hombre en su manifestaciones como ser social], sino que es la ciência que sobre ciertos principios de interpretacion, dá sentido eterno a los hechos (MORAN, 1958: 35)*

Para a constituição da história em Agostinho são necessários três elementos essenciais: o homem, Deus e os fatos. Ele critica a religião pagã, as filosofias imanentistas, as concepções político-sociais enclausuradas no horizonte terreno, para afirmar o destino eterno dos sujeitos singulares e da humanidade, pela relativização de todas as realidades e instituições terrenas, que não podem ser absolutizadas, mas utilizadas somente enquanto sirvam para atingir o fim eterno (MORAN, 1958, p. 38-41).

*La Ciudad de Dios? que es, filosofía, teología o hermenêutica? La Ciudad de Dios es una hermética de la historia, cuyos principios de interpretación son los siguientes. Son lo que podíamos llamar las constantes para a recta interpretación de la historia independientes y anadidas a los critérios personales, individuales del hermeneuta, que podrán ser leyes de interés, del sentimiento, de las necesidades o de los deseos (MORAN, 1958: 38).*

## **2.2 – Heródoto, Tucídides e Políbio: O Contexto ‘historiográfico’ de Santo Agostinho?**

A verdadeira questão não gira em torno da questão se os gregos tinham uma mente histórica, mas sim em torno dos tipos de história que escreveram e que nos transmitiram. Começo com a história política, mas devo remontar ao tempo em que a história política não tinha ainda sido inventada (MOMIGLIANO, 2004, p. 54).

A obra Agostiniana de História expressa em ‘De Civitate Dei’, no entanto, não se constitui como um fato isolado, como empresa intelectual. Ela pode ser lida à luz dos estudos sobre a historiografia clássica, greco-romana (LITTIERE, 1988).

**Heródoto**, Pai da história’ (484-420 a.C.), aquele grande ‘viajador’ do mundo antigo, nos nove livros de sua ‘História’ dispendo todo o material à sua disposição em torno dos grandes eventos das Guerras Persas, organiza sua ‘história’, através de um estilo de narração ‘impessoal’. A ‘estilística herodoteana’, de certa maneira, é fruto de sua concepção de discurso historiográfico sobre a compreensão da natureza dos fatos e relatos (fonte). A situação histórica aparece-lhe multiforme e indefinida, e por que não consegue perceber-lhe a conclusão, Heródoto não pensa em poder compreendê-la e avaliá-la em seu conjunto (HARTOG, 1999).

**Tucídides** (454-404 a.C.), ao contrário, de modo ‘pessoal’ (narrador), além de referir-se aos fatos, buscava-lhe as causas. Por isso, a narrativa Tucídiana tem o Presente e a Intervenção do historiador como pontos de vistas privilegiados. Em sua ‘História’, obra em 8 livros, ele narra, como estrategista envolvido, as *guerras poliponésias*, e na vitória de Esparta, Ele vê o declínio de Atenas. Tucídides segue o desenvolvimento dos eventos, esforçando-se em relacionar-lhes entre si, para colher os

nexos entre os fatos e sua causa, em busca da sua racionalidade (MOMIGLIANO, 2002, p. 66-75). Na concepção tucidiana os eventos históricos são determinados pelos homens e por suas escolhas e assim eles carregam as razões das dinâmicas humanas e constantes que os regulam. Será Tucídide que imporá ao discurso historiográfico o ideal de *historia magistra vitae*. Pois como o médico intervém para curar a doença, assim o político pode agir para modificar o curso dos eventos. Com ele o método histórico atinge sua maturidade e a história se torna ciência para conhecer o passado, abrem-se novas perspectivas. No entanto, com o empréstimo das ‘racionalidades científicas’ advindas do mundo natural, não se disporá de um instrumento de tudo adequado, para enfrentar a complexidade do evento humano.

Por fim, a obra de **Políbio** (200 -118 a.C) ideólogo do grande império romano. Depois da queda de Aníbal (220-168) o inteiro mundo conhecido se encontra sob a unidade do Império Romano. Ele se propõe em sua História (40 vol.) a descrever e explicar este fato nunca verificado antes. Assim a um império universal corresponde à idéia de uma história universal, que tem todos os seus eventos orientados a este fim convergente, que é o império romano e deste receberia sua significação verdadeira (MOMIGLIANO, 2002: 75-78). Se Heródoto é atento aos fatos e Tucídide se volta atrás em busca das causas dos eventos, Políbio olha em frente para perceber o fim a que tendem as diversas vicissitudes da história. É dentro desta perspectiva de pesquisa ‘polibiana’ que se pode inserir a compreensão da construção histórico-política e teológica de *De Civitate Dei* de S. Agostinho (MORAN, 1958: 24-32).

### **2.3 – Teologia do tempo e eternidade: Uma ‘Dialética’ historiográfica em Agostinho?**

Diferentemente dos judeus, os cristãos mantiveram, ou melhor, depois de um intervalo, retomaram seu interesse pela história. A espera do fim do mundo era um fato muito mais opressor entre os cristãos que entre judeus e resultou em uma nova avaliação crítica contínua dos eventos como portentos. O pensamento apocalíptico era um estímulo à observação histórica. Além disso, e isto foi decisivo – a conversão de Constantino implicou a reconciliação da maioria dos líderes cristãos com o Império Romano (especialmente o Leste) e deu à Igreja um lugar preciso nas questões humanas (MOMIGLIANO, 2004: 50).

Tempo e eternidade constituem as diretrizes da visão transfigurada da Cidade Eterna, que em sua ‘decadência’ histórica permite a Agostinho vislumbrar a *vitória final da Cidade de Deus*. A cidade da qual ele celebra vitória se circunscreve no presente, mas não está radicada no tempo, ao contrário, mas na eternidade, onde a glória de Deus não tramonta e nenhuma outra potência pode sitiar a soberania de Deus que rege a

cidade (ARQUILIÈRE, 1956). Portanto, Agostinho inscreve sua estratégia historiográfica de escritor cristão do novo império, à luz das complexas relações entre tempo e eternidade. Estas relações encontram-se trabalhadas nas tradições filosóficas da grecoidade entre as várias soluções que conhecemos. Desde Platão, que cinde claramente os termos, tem-se por esteio a estabilidade ou instabilidade, como referência temporal.

No entanto, até o sistema platônico em temática tão fronteira cederá às seduções do orfismo, donde assumirá o corolário da reencarnação, ou Aristóteles, que em *De Caelo* constrói pela ciclicidade um instrumento crítico para lidar com estas categorias, fundando no eterno retorno, algo da semântica histórica, entre tempo e eternidade. Os estóicos seguirão, a seu modo, a mesma medida, que permitirá a Plotino absorver o tempo na eternidade. Assim o tempo plotiniano não é outra coisa senão uma projeção da eternidade, imagem móvel da eternidade imóvel (REALE, 2001).

No pensamento cristão, diversamente desta síntese filosófica grega do tempo, na qual de uma forma ou de outra, por absorção do tempo pela eternidade ou pelo seu contrário, chega-se à construção de uma semântica homogênea entre os conceitos de tempo e eternidade, o tempo permanece o domínio do homem, efêmero e passageiro.

Enquanto a eternidade é soberania de Deus, não há chance de ‘homogeneizar’ tempo e eternidade neste campo do pensamento. Mesmo o tempo cristão não é cíclico, porque a irrepitibilidade e a autoconsciência humanas não o consentem, mas, sobretudo, por que o tempo cristão tem uma nova medida advinda dos territórios da Ressurreição de Cristo. O ‘ephapax’ de Cristo exclui qualquer noção temporal baseada na repetição.<sup>vii</sup> Por isso, na Cidade de Deus, a racionalidade da História só pode encontrar fundamento na compreensão escatológica da História. Assim, o Fim e a Finalidade são constitutivas internas da história.

Desta maneira, na “Cidade de Deus”, Agostinho pôde individualizar o fim da história sem ater-se aos processos de decadência pontual nas formulações históricas imanentistas e, sobretudo, afirmar a coexistência incindível entre o mundo material e o tempo: *Motivazioni umane e di fede sono quindi all’origine del giudizio di valore di Agostino su Roma. E non è difficile vedere dietro la sua valutazione situata tra cristiani e il potere civile* (MARAFIOTI, 2002: 234).

## **Conclusões:**

*Non deve quindi fungere da modello di riferimento da cui prendere qualche elemento per un programma politico terreno, la sua esistenza è compresente al tempo e all'eternità, e chiede che la vita del tempo sia vissuta in modo tale da poter essere continuata nell'eternità* (MARAFIOTI, 2002: 232).

À catástrofe romana, epílogo da história ‘Polibiana’, (MOMIGLIANO, 2004) Santo Agostinho não justapõe ingenuamente uma nova gênese. Ao contrário, ele se distancia da visão pagã, na qual o homem tinha como medida própria a cidade e pátria, como se pode ler na obra monumental de Platão, a República (Cf. REALE, 2002: 233-290). Como também em Cícero, Agostinho compara a formação da virtude humana com a formação cívica e urbana (REALE, 2001: 320-325).

Para Agostinho a cidade não é modelo ideal, sua cidade, sua Polis é real. Ela não é uma ficção de modelo de referimento para estabelecer um programa político, pois sua existência é co-presente ao tempo e à eternidade, e pede que a vida do tempo seja vivida em modo tal que possa ser continuada na eternidade (GORDILHO, 2006: 123-186). Assim, a inspiração da Cidade de Deus não é uma projeção política nos moldes que conhecemos na cultura clássica greco-latina.

Em ‘De Civitate Dei’, ao contrário, Santo Agostinho se serve da Fé cristã e do Evangelho para explicar esta missão da cidade de Deus peregrina no tempo. (LE GOFF, 2005). E, através dos modelos platônicos e estoicos ele critica a insuficiência do modelo político tardo-antigo e das soluções da moral social que daí surge, para a problemática realidade medieval nascente (ARQUILIÈRE, 1956). E, nesta medida não se pode entender *De Civitate Dei* fora do alcance da grande produção antiga de historiografia, de certa maneira, inaugurada por Heródoto e Tucídide no século IV a.C., âmbito no qual nasce para o pensamento humano e antigo a possibilidade da distância em relação ao mito.

A história é o espaço da narração dos eventos dos povos e sociedades sem mistura-lhes com as estórias dos deuses (MOMIGLIANO, 2004, p. 53-84). Pois a experiência de crise o levou a constituir um gigantesco esforço de reflexão sobre o passado (HARTOG, 2003) para compreender o sentido e a verdade à luz do futuro último e definitivo, constituído pela vinda de Cristo.

No mesmo momento em que faz emergir a racionalidade das escolhas corajosas que se impunham ao presente, para que a existência humana não se perdesse, mas que se realizasse na ‘beatitude eterna’, linguagem bíblica e extra-bíblica para designar a plenitude de vida (CAPITANI, 2001).

Entre os Estudiosos de ‘De Civitate Dei’ coloca-se muitas vezes a questão do valor axiológico da obra agostiniana de história como uma formulação cristã da história entre a Filosofia e a teologia. Para Agostinho a compreensão da história humana supõe que sua finalidade seja analisada, ora, isto ultrapassa a capacidade de articulação do método histórico, permanecendo em aberto (MARAFIOTI, 2002, p. 218-221). Diante da inconclusividade do discurso histórico na formulação de premissas escatológicas e morais surge a possibilidade de examinar o papel da revelação na elaboração do discurso histórico.

Em outras palavras, ‘conhecer a finalidade da história seria possível, ao menos que isto lhe seja ‘revelado’ por alguém que está além do tempo e que já atingiu o fim da história’ (MARAFIOTI, 2002: 228).

Agostinho não vê na crise da Cidade Pagã a simples ocasião de revanche, mas o ‘kairós’ de uma novidade que emerge entre ‘escombros’ (MORAN, 1958, p. 4-6). Sem precisar do recurso à ‘Fênix’, a verdade cristã da eternidade, pela Ressurreição de Cristo, comunica ao tempo que se esgota e não se repete um novo horizonte. Este “tempo novo” é apto para atravessar as coisas ambulantes e mutantes, e assim, a própria ‘morte da cidade’ não determina mais a morte do homem (MORAN, 1958):

*Sed enim multi etiam Christiani interfecti sunt, multi multarum mortium foeda varietate consumpti. Hoc si aegre ferendum est, omnibus qui in hanc vitam procreati sunt, utique commune est. Hoc scio, neminem fuisse mortuum, qui non feurat aliquando moriturus. Finis autem vitaetam longuam quam brevem vitam hoc idem facit. Neque enim aliud melius, et aliud deterius, aut aliud maius, et aliud brevius est, quod iam pariter non est. Quid autem interest, quod mortis genere vita ista finiatur, quando ille cui finitur, iterum mori non cogitur? Cum autem unicuique mortalium sub quotidianis vitae huius casibus innumerabiles mortes quodammodo comminentur, quamdiu incertum est, quaenan earum ventura sit, quaero utrum satius sit, unam perpeti moriendo, an omnes timere vivendo (...) horrenda illa genera mortium quid mortius obfuerunt, qui bene vixerunt (De Civitate Dei, XI).*

**Referências Bibliográficas:**

ARQUILIÈRE, Henri Xavier. *L'Augustisme politique. Essai sur la formation des théories politiques au moyen âge*. 2<sup>a</sup> edição. Paris: Cerf, 1956.

BERTACCHINI, R. A. M. Agostino d'Ipbona fra tardoantichità e Medioevo. A proposito degli indirizzi storiografici. In: *Patristicum*: Roma, vol. 42, n<sup>o</sup> 2, p. 481-501, 2002.

CAPITANI, O. L'Impero e la Chiesa. In: CAVALLO G. *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 1. il Medioevo Latino. Vol.II. La Circolazione del Testo*; 2<sup>a</sup> Edição. Roma-Bari: Salerno, 2001, p. 221-272.

CAVALLO, Guglielmo. *Libri e Lettori nel Medioevo. Guida storica e critica*. 5<sup>a</sup> Edição. Roma-Bari: Laterza, 2005.

\_\_\_\_\_. Scuola, Scriptorium, Biblioteca a Cesarea. In: \_\_\_\_\_. *Le Biblioteche nel Mondo Antico e Medievale*. 2<sup>a</sup> Edição. Roma-Bari: Laterza, 2004, p. 67-78.

DANIELOU, J. *Les Origines du Christianisme Latin*. 2<sup>a</sup> Edição. Vol. III. Paris: Desclée & Cerf, 1991.

DE LUBAC, Henry. *Exegese Medieval. Les quatre sens de l'Écriture*. Vol I-III. Aubier: Paris, 1964-1969.

DELUMEAU, Jean. *Mêdo e Pecado. A Culpabilização no Ocidente (séculos 13 a 18)*. 2 Volumes. Bauru: Edusc, 2004.

DOS SANTOS, Pedro Paulo Alves. *A tradição de Leitura em Santo Agostinho. Elementos essenciais da Exegese Patrística do Quarto Evangelho no Contexto da África do Norte no V.<sup>o</sup> século à luz de Novas Questões Hermenêuticas*. In: *COMMUNIO*. Rio de Janeiro, vol. 24, n<sup>o</sup> 3, p. 107-147, 2005.

GIBBON, E. *Declínio e Queda do Imperio Romano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GORDILHO, Jaime Ivan Sánchez. *La Virtud y el Orden del Amor en "La Cuidad de Dios"*. In: *Augustinus*, Madrid, 200-201, p. 123-186, Jenero-Julio, 2006.

GRECH, Prosper. I Principi ermeneutici di Sant'Agostino: una valutazione. In: \_\_\_\_\_. *Ermeneutica e Teologia biblica*. Roma: Borla, 1986.

GURIÊVITCH, A. Da História das Mentalidades à Antropologia Histórica. In: \_\_\_\_\_ . *A Síntese Histórica e a Escola dos Anais*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do Outro*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *Os Antigos, o Passado e o Presente*. Brasília: UNB, 2003.

LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito da Idade Média. Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa, 1980.

\_\_\_\_\_. *L'Immaginario Medievale*. In: CAVALLO, Guglielmo. *Lo Spazio Letterario del Medioevo. I. Il Medioevo Latino*. Vol. IV. *L'Attualizzazione del testo*. Roma-Bari: Laterza, 1997, p. 2-42.

\_\_\_\_\_. *História e Memória*. 3ª edição. São Paulo: Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Du Ciel sur la Terre. La Mutation du valeurs du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle dans L'Occident chrétien*. In: \_\_\_\_\_. *Héros du Moyen Âge, le Saint et le Roi*. Paris: Quarto/Gallimard, 2004, p. 1263-1282.

\_\_\_\_\_. *A Civilização do ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2005.

\_\_\_\_\_. *As Raízes Medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LE GOFF e SCHMIDT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. I-II Vols. Bauru/São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial-SP, 2002.

LETTIERI, G. *Il senso della Storia in Agostino d'Ipbona*. Roma: Borla, 1988.

MADEC, Goulven. *Le Chant et Le Temps. Méditation avec Augustin philosophe, Théologien et pasteur (Confessions, livre XI)*. In: **Science et Spirit**, Paris, 53/1, 2000, 111-121.

MAHJOUBI, A. O Período Romano e Pós-romano na África do Norte. In: MOKHTAR, G. *História Geral da África: Vol. II. A África Antiga*. Rio de Janeiro: Ática/Unesco, 1983, p. 473-510.

MARAFIOTI, Domenico. La Storia tra il Tempo e l'Eternità. Il Contesto del "Civitate Dei" di Sant'Agostino. In: CASALEGNO, Alberto. *Tempo ed Eternità in Dialogo con Ugo Vani sj*. Milano: San Paolo, 2002, p. 217-234.

MASTINO, A. *L'Africa Romana*. Sassari: Galizi, 1989.



METZGER, B.M. *The Text of the New Testament. Its Transmission, Corruption, and Restoration*. 2ª edição. Oxford: Clarendon, 1968.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes Clássicas da Historiografia Moderna*. Bauru: Edusc, 2004.

MORAN, José. *La Ciudad de Dios*. Madrid: BAC, Tomos XVI-XVII, 1958.

NORTH, John Louis. The Use of The Latin Fathers for the New Testament Textual Criticism. In: EHRMAN B. D. et HOLMES, M. W. (ed.). *The Text of The New Testament in Contemporary Research*. Michigan? Grands Rapids, 1995, p. 208-23.

NOVAK, M. e NÉRI, M. e PETERLINI, A. A. (org.). *Historiadores Latinos*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga*. 2ª Edição. Vol. V. São Paulo: Loyola, 2001.

\_\_\_\_\_. *História da Filosofia Antiga*. 2ª Edição. Vol. II. São Paulo: Loyola, 2002.

REVENTLOW, H.G. *Storia dell'interpretazione biblica. Dalla Tarda Antichità alla fine del Medioevo*. vol. I-III. Roma: Piemme, 1999.

SCHREINER, J. (ed.) *Introducción a los Métodos de la Exégesis Bíblica*. Barcelona: Herder, 1974.

SIMONETTI, Manlio. *Lettera e/o Allegoria. Um Contributo alla Storia dell'esegesi patristica*. SEA 23 (1985).

\_\_\_\_\_. *Letteratura cristiana antica. Testi originali a fronte*. vol. 3, Roma: Piemme, 1996.

TOYNBEE, A. *A Religião e a História*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

TREBOLLE, J. B. *A Bíblia Judaica e a Bíblia Cristã. Introdução à História da Bíblia*. Petrópolis: Vozes, 1996.

VERBRAKEN, P.-P. *Jalons pour une édition critique des sermons de Saint Augustin sur le Nouveau Testament*. In: *Congresso Internazionale su Santo Agostino nel XVI centenario della conversione*. Vol. I-II. Roma: Patristicum, 1986.

VERNANT, J.-Pierre. *Entre Mito & Política*, São Paulo: Edusp, 2001.

WARMINGTON, B. H. *O Período Cartaginês*. In: MOKHTAR, G. *História Geral da África*: Vol. II. *A África Antiga*, Rio de Janeiro: Ática/Unesco, 1983, p. 429-48.

---

<sup>i</sup>. Sobre o Imaginário de Lugares (literário-ficcionais): MANGEL, Alberto e GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de Lugares Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Sobre o Imaginário Medieval das cidades e lugares (castelo, aldeia, bosques, florestas...): LE GOFF, Jacques. *L'Immaginario Medievale*. In: CAVALLO, Guglielmo. *Lo Spazio Letterario del Medioevo. I. Il Medioevo Latino*. Vol. IV. *L'Attualizzazione del testo*. Roma-Bari: Laterza, 1997, p. 2-42; LE GOFF e SCHMIDT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. I-II Vols. Bauru/São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial SP, 2002, espec. PESEZ, Jean-Marie. *Castelo*. Vol. I. p. 153-172; ERLAND-BRANDENBURG, Alain. *Catedral*. Vol. I. p. 173-184; LE GOFF, Jacques. *Cidade*. Vol. I, p. 219-236; SANFILIPPO, Mario. *Roma*. Vol. II, p. 431-447.

<sup>ii</sup>. Raras obras tem sido traduzidas sobre a História do segundo Continente, que origina e explica algo da civilidade brasileira e de certa maneira americana, sobretudo o Caribe: o Continente Africano. Organizado pela Unesco em oito volumes, já temos alguns volumes traduzidos de uma **História Geral da África**, do qual citamos MAHJoubi, A. *O Período Romano e Pós-romano na África do Norte*. In: MOKHTAR, G. *História Geral da África*: Vol. II. *A África Antiga*, Rio de Janeiro: Ática/Unesco, 1983, p. 473-510. Em particular para o contexto de Santo Agostinho: WARMINGTON, B. H. *O Período Cartaginês*. In: MOKHTAR, G. *História Geral da África*: Vol. II. *A África Antiga*, Rio de Janeiro: Ática/Unesco, 1983, p. 429-48.

<sup>iii</sup>. Cfr Sobre as antigas versões do Texto do NT, é sempre útil considerar o trabalho de METZGER, B.M. *Ancient Versions of the New Testament*. \_\_\_\_\_ . *The Text of the New Testament. Its Transmission, Corruption, and Restoration*. 2ª edição. Oxford: Clarendon, 1968, espec. *Latin*. p. 72-79; REVENTLOW, H.G. *Una Bibbia per l'Occidente: Girolamo*. In: \_\_\_\_\_ . *Storia dell'interpretazione biblica. Dalla Tarda Antichità alla fine del Medioevo*. vol.2. Roma: Piemme, 1999, p. 53-70.

<sup>iv</sup>. *De Civitate Dei* tem produzido imensa bibliografia acerca de temas os mais diversos. Desde as relações entre Religião (Igreja) e Estado às questões de ordem moral, teológica e antropológica. O texto *standart*, bilingüe, utilizado neste artigo é aquele de MORAN, José. *La Ciudad de Dios*. Madrid: BAC, Tomos XVI-XVII, 1958, espec. *Introducción General*. p.03-56. da qual versamos os problemas principais, dentre os seus 22 Capítulos, como o tema da cidade pagã e cristã, das divindades, do tempo presente e final, etc... Entre os artigos especializados: GORDILHO, Jaime Ivan Sánchez. *La Virtud y el Orden del Amor em "La Ciudad de Dios"*. In: *Augustinus*, Madrid, 200-201, p. 123-186, Jenero-Julio, 2006; NORIS, John M. *Interpretación Augustiana del Génesis em "Cui" 11-15*. In: *Augustinus*, Madrid, 194-195, p. 123-186, Jenero-Julio, 2004, FORTIN, Ernest, L. *Cuidad de Dios, De*. In: FITZGERALD, Allan D. *Diccionario de San Agustín. San Agustín a través del Tiempo*. Burgos: Monte Carmelo, 2001, p. 268-278.

<sup>v</sup>. Outros autores apresentaram, neste Congresso Internacional sobre Santo Agostinho, a mesma perspectiva de uma obra de classificação inacabada. TOMBEUR, P. *Le <Thesaurus Augustinianus> réalisé par le CETEDOC de l'Université Catholique de Louvain dans le cadre du "thesaurus Patrum Latinorum"*. In: *Congresso Internazionale su Santo Agostino nel XVI centenario della conversione*. Vol. I. Roma: Patristicum, 1986, p. 293-300; HENSELLEK, W. *Lexicon Augustinianum. Bisherige Arbeiten und gegenwärtige Stand*. p. 301-304; MAYER, C. P. *Das Augustinus-Lexikon im Dienste der Forschung*. In: *Congresso Internazionale su Santo Agostino nel XVI centenario della conversione*. Vol. I., p. 305-314.

<sup>vi</sup>. Questão vital para todo o conjunto da Exegese e da Hermenêutica de um texto antigo, a *crítica textual*, mas sobretudo o uso de um método crítico, é indispensável, se bem utilizado, quando se trata das Sagradas Escrituras. Diversos estudos críticos já foram citados, acerca da leitura crítica dos Padres e da leitura crítica 'en soi même'; recorde para o período da leitura crítica dos Padres Latinos, ou seja, durante a evolução da Vetus Latina, antes da aparição da Vulgata ou após, como texto que se impõe em todo o Ocidente: PETZER, J. H. *The Latin Version of the New, in Testament*. In: EHRMAN B. D. et M. W. HOLMES (ed.). *The Text of The New Testament in Contemporary Research*. Michigan: Grands Rapids, 1995, 95-122. Já citado, NORTH, J. L. *The Use of The Latin Fathers for the New Testament Textual Criticism*. In: EHRMAN B. D. et M. W. HOLMES (ed.). *The Text of The New Testament in Contemporary Research*. p. 208-231.; METZGER B. M. *The Origins of the Textual Criticism*. In: \_\_\_\_\_ . *The Text of the New Testament. Its Transmission, Corruption, and Restoration*. 2ª Ed. Oxford: Clarendon, 1968, p. 149-55, espec. 153-54, nas quais Metzger cita Santo Agostinho: "On other occasion Augustine suggest that preference should be given to readings that are current in importants, thus anticipating B.H. Streeter's theory of 'Local Texts, He writes: Doctr. Christ. II, 15,22 (Migne, PL XXXIV.46: apud ecclesias doctiores et diligentiores): "If the books of

*the New Testament are confusing in the variety of their Latin translations, they should certainly give place to the Greek versions, especially to those which are found among the more lerned and diligent churches.”*

<sup>vii</sup>. Santo Agostinho discute de modo clássico a questão do ‘tempo’ em diálogo com a Revelação cristã (Eternidade) em dois textos da tríplice obra de *theologia e Filosofia*, em ‘Confissões’ 11 e *De Civitate Dei* 12. Cf. MORAN, J. *La Ciudad de Dios*, p. 02-59; GILSON, Étienne. *Notes sur l’être et le temps chez saint Augustin. Revue Augustiniennes*, Paris, n° 2, p. 205-223, 1962; LETTIERI, G. *Il senso della Storia in Agostino d’Ippona*. Roma: Borla, 1988.