

26

ISSN 0874-5498

ágora

estudos clássicos em debate



universidade
de aveiro

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 26 (2024)

EDITOR-CHEFE

Maria Fernanda Brasete

EDITORES ASSOCIADOS

João Manuel Nunes Torráo (jtorrao@ua.pt);

António Manuel Andrade (aandrade@ua.pt);

Carlos Manuel Morais (cmorais@ua.pt);

Emília M. Rocha de Oliveira (emilia.oliveira@ua.pt).

DESIGN

Carlos Gonçalves

EDIÇÃO

UA Editora – Universidade de Aveiro

IMPRESSÃO

Clássica, Artes Gráficas, Porto

TIRAGEM

100 exemplares

DEPÓSITO LEGAL

136497/99

ISSN

0874-5498

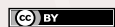
CONTACTOS

Ágora. Estudos Clássicos em Debate

Departamento de Línguas e Culturas;

Universidade de Aveiro;

3810-193 Aveiro – Portugal



Licença Creative Commons: Atribuição 4.0 Internacional

© Os direitos permanecem com os autores

DLC-agora@ua.pt / tel: + 351 (2)34 370 358

URL: <https://proa.ua.pt/index.php/agora>

Normas para submissão de textos / Guidelines for article submission

<https://proa.ua.pt/index.php/agora/about/submissions>

Preço: € 20,00

Aceitam-se permutas – We accept exchanges

Os textos publicados são da responsabilidade dos respetivos autores.

âgora

estudos clássicos em debate



universidade
de aveiro

26

ISSN 0874-5498

COMISSÃO CIENTÍFICA

Ana Isabel Martín Ferreira, Universidad de Valladolid, Espanha; António Manuel Andrade, Universidade de Aveiro, Portugal; Bruno Vinicius Gonçalves Vieira, Universidade Estadual Paulista, Brasil; Carlos Ascenso André, Universidade de Coimbra, Portugal; Carlos de Miguel Mora, Universidad de Granada, Espanha; Carlos Manuel Morais, Universidade de Aveiro, Portugal; Carmen Bernal Lavesa, Universitat de València, Espanha; Carmen Morenilla Talens, Universitat de València, Espanha; César Chaparro Gómez, Universidad de Extremadura, Espanha; Christian Werner, Universidade de S. Paulo, Brasil; Delfim Ferreira Leão, Universidade de Coimbra, Portugal; Emília M. Rocha de Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal; Eustaquio Sánchez Salor, Universidad de Extremadura, Portugal; Francesco De Martino, Facoltà di Lettere e Filosofia di Foggia, Itália; Francisco García Jurado, Universidad Complutense de Madrid, Espanha; Francisco São José de Oliveira, Universidade de Coimbra, Portugal; Frederico Maria Bio Lourenço, Universidade de Coimbra, Portugal; Gerardo Ramírez Vidal, Universidade Nacional Autónoma de México, México; Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil; Giovanni Salanitro, Università di Catania, Itália; Giuliana Ragusa, Universidade de S. Paulo, Brasil; Jacyntho Lins Brandão, Universidade de Minas Gerais, Brasil; João Manuel Nunes Torráo, Universidade de Aveiro, Portugal; Jose António Alves Torrão, Universidade de S. Paulo, Brasil; José María Maestre Maestre, Universidad de Cádiz, Espanha; Luis Merino Jerez, Universidad de Extremadura, Espanha; María del Carmen González Vázquez, Universidad Autónoma de Madrid, Espanha; Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Maria Cristina Pimentel, Universidade de Lisboa, Portugal; Maria de Fátima de Sousa e Silva, Universidade de Coimbra, Portugal; Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho, Universidade de Coimbra, Portugal; Maria Fernanda Brasete, Universidade de Aveiro, Portugal; María Violeta Perez Custodio, Universidad de Cádiz, Espanha; Marta González González, Universidad de Málaga, Espanha; Martha Patricia Irigoyen Troconis, Universidade Nacional Autónoma de México, México; Miguel Ángel González Manjarrés, Universidad de Valladolid, Espanha; Nair de Nazaré Castro Soares, Universidade de Coimbra, Portugal; Nuno Simões Rodrigues, Universidade de Lisboa, Portugal; Paulo Jorge Farmhouse Simões Alberto, Universidade de Lisboa, Portugal; Pedro Juan Galán Sánchez, Universidad de Extremadura, Espanha; Rafael Brunhara, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil; Virgínia Soares Pereira, Universidade do Minho, Portugal; Wilson Alves Ribeiro Júnior, Universidade de S. Paulo, Brasil.

INDEXAÇÃO

A revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* está indexada em: Arts and Humanities Citation Index – ISI Web of Knowledge; C.I.R.C.; DIALNET; DOAJ; ERIH PLUS; L'ANNÉE PHILOLOGIQUE; LATINDEX; MIAR; QUALIS; SJR.

EBSCO PUBLISHING



dlc
universidade de aveiro
centro de línguas, literaturas e culturas



dlc
universidade de aveiro
departamento de línguas e culturas



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através
da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no
âmbito dos projetos FCT. UIDB/04188/2020 e UIDP/04188/2020.

ÍNDICE

Nota Editorial	9
Editorial Note	
Maria Fernanda Brasete.....	11

ARTIGOS

Figuras femininas no cenário bélico da *Iliada*

Women in the <i>Iliad</i> 's War Scene	
Susana Marques & Rui Tavares de Faria.....	15

Entre dardos, deuses e profecias: o Páris de Píndaro

Among darts, gods and prophecies: Pindar's Paris	
Paloma Betini.....	35

***Eumenidi* 748-751: Apollo tra rito e politica. Agli albori della democrazia ateniese**

<i>Eumenides</i> 748-751: Apollo between ritual and politics. At the dawn of Athenian democracy	
Vincenzo Quadarella.....	55

***Alegrar(se)* en Grecia clásica: el verbo χαίρω en la obra de Eurípides**

To rejoice in classical Greece: the verb χαίρω in the work of Euripides	
Evelia Arteaga Conde.....	75

Comic Characters: Menander and Theophrastus

Caracteres Cómicos: Menandro e Teofrasto	
Evgenia Kompocholi.....	97

Once again on Pl. *Symp.* 172a

Una vez más sobre Pl. <i>Symp.</i> 172a	
Carmen Hernández García.....	117

***Política* 1252a-1253a: algunos escollos en la lectura de Aristóteles**

<i>Politics</i> 1252a-1253a: some hitches in the reading of Aristotle	
Aida Míguez Barciela.....	135

La alubia y el lóbulo. Una metáfora de imagen en λοβός	
The bean and the lobe. An image metaphor in λοβός	
Iván Andrés-Alba	149
Sobre la representación espacial de la sintaxis griega: algunas propuestas para la actualización del método de C. Schrader	
On the spatial representation of Ancient Greek syntax: some proposals for updating C. Schrader's method	
Jorge Bergua Caverio	161
Viajeros, interpretación y <i>story-telling</i>: modelo a partir del estudio del patrimonio arqueológico de Atenas	
Travelers, interpretation and storytelling: a model based on the study of the archaeological heritage of Athens	
Fátima M ^a Muñoz Tejero, Nuria Morère Molinero & Helena Domínguez del Triunfo	173
Contra Lutero y sus secuaces: la estrategia del poema <i>Dirae</i> de Pedro Ruiz de Moros	
Against Luther and his followers: the strategy of poem Pedro Ruiz de Moros' <i>Dirae</i>	
Antonio Serrano Cueto	197
<i>Incendies</i> (2010), actualización cinematográfica de <i>Edipo Rey</i>	
<i>Incendies</i> (2010), film version of <i>Oedipus Rex</i>	
Javier Del Hoyo	217
Curiosas coincidências entre Horácio e o chinês DU FU (séc. VIII d.C.)	
1. O elogio da moderação	
Coincidences between Horace and Chinese poet Du FU (8 th century AD) 1. The praise of moderation	
Carlos Ascenso André & Zhang Yunfeng	231
Curiosas coincidências entre Horácio e o chinês DU FU (séc. VIII d.C.):	
2. As estações do ano e a vida humana	
Coincidences between Horace and Chinese poet Du FU (8 th century AD) 2. The seasons and human life	
Carlos Ascenso André & Zhang Yunfeng	247
Entre as Humanidades Digitais e a Nova Filologia: as <i>epistolae medicinales</i> e os <i>consilia</i> do humanista Jorge Godines	
Between Digital Humanities and New Philology: the <i>epistolae medicinales</i> and the <i>consilia</i> of the humanist Jorge Godines	
Emília M. Rocha de Oliveira & António Manuel Lopes Andrade	267

RECENSÕES

Miguel Herrero de Jáuregui, <i>Catábasis: El viaje infernal en la Antigüedad</i> . Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2023, 503 pp. [ISBN: 978-84-1148-208-0].	299
Rui Miguel Ventura do Couto Tavares de Faria	
Helena González Vaquerizo, <i>La Grecia que duele: Poesía griega de la crisis</i> , Madrid, Los Libros de la Catarata, 2024, 221 pp. [ISBN: 978-84-1067-000-6].	301
Joana Catarina Mestre da Costa	
Maria Mafalda Viana, <i>Figuras do Mito</i> , Lisboa, Tinta-da-China, 2022, 279 pp. [ISBN: 978-989-671-670-7].	304
Joana Catarina Mestre da Costa	
Joan Pagès and Nercida Villagra (eds.), <i>Myths on the Margins of Homer: Prolegomena to the Mythographus Homericus</i> . Berlin/Boston, De Gruyter, 2022, 246 pp. [ISBN: 978-3-11-075115-4].	308
Rui Carlos Fonseca	
Paula Morão & Cristina Pimentel (coords.), <i>A literatura clássica ou os clássicos na literatura. Presenças clássicas nas literaturas de Língua Portuguesa – Volume VI</i> . Lisboa/Famões, Centro de Estudos Clássicos/Edições Colibri, 2023, 428 pp. [ISBN: 978-989-566-307-1; DOI: https://doi.org/10.51427/10451/60073].	312
Emília M. da Rocha Oliveira	
Frederico Lourenço & Susana Marques (coords.), <i>Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fátima Silva – Volume I</i> . Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022, 745 pp. [ISBN: 978-989-26-2144-9; ISBN Digital: 978-989-26-2145-6; DOI: https://doi.org/10.14195/978-989-26-2145-6].	317
Emília M. da Rocha Oliveira	
Frederico Lourenço & Susana Marques (coords.), <i>Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fátima Silva – Volume II</i> . Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022, 647 pp. [ISBN: 978-989-26-2144-9; ISBN Digital: 978-989-26-2145-6; DOI: https://doi.org/10.14195/978-989-26-2145-6].	323
Emília M. da Rocha Oliveira	
Carlos Morais; Fiona Macintotosh; Maria de Fátima Silva; Maria das Graças Augusto; Tereza Virgínia Barbosa (eds.). (2023). <i>Greek Mythic Heroines in Brazilian Literature and Performance</i> . Series: Metaforms, Vol. 23. Leiden-Boston: Brill. 642 pp. [ISBN: 978-90-04-67847-7; 978-90-04-67846-0; DOI: https://doi.org/10.1163/9789004678477_002].	329
Maria Fernanda Brasete	

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS

1. Revistas	337
2. Livros	339

NOTA EDITORIAL

Tendo assumido no atual ano de 2024 a função de Editora-Chefe da revista *Ágora Estudos Clássicos em Debate*, devido à aposentação do Professor Doutor João Manuel Nunes Torrão, cumpre-me agradecer, nesta breve nota inicial, àquele Professor e colega que deteve um papel crucial na fundação desta revista, no ano de 1999.

Gostaria de deixar aqui expresso o profundo agradecimento da equipa editorial pelo notável empenho, dedicação e rigor com que o anterior Editor-Chefe dirigiu a publicação de vinte e cinco números da revista e vários suplementos, além de, em devido tempo, ter orientado o tão importante processo de indexação a várias bases de dados, nomeadamente ao SCOPUS.

É com grande satisfação que a equipa editorial vai continuar a contar com a honrosa colaboração do Professor Doutor João Manuel Nunes Torrão, depois de, ao longo de mais de duas décadas, ter assumido a direção desta revista.

Pareceu adequado assinalar esta data comemorativa de publicação ininterrupta da revista *Ágora Estudos Clássicos em Debate* com uma renovação formal do grafismo que consideramos ser mais adequado aos atuais padrões do mercado editorial. Pretende-se, no entanto, assegurar a continuidade de publicação de artigos inéditos no domínio dos estudos clássicos, no sentido de reforçar um percurso que teve início em finais dos anos noventa do século passado. Imprescindível será o contributo dos autores que nos dignifiquem com a submissão de estudos sobre temáticas da Antiguidade Clássica e a sua perenidade, sob diferentes perspetivas, sejam elas de natureza mais tradicional, ou abordagens inovadoras, conforme as tendências críticas da atualidade.

Por último um agradecimento especial aos atuais membros da comissão científica, bem como aos que a integraram ao longo destes anos, sem esquecer a inestimável colaboração de especialistas *ad hoc* que tanto contribuíram para garantir a qualidade científica da revista.

Maria Fernanda Brasete

EDITORIAL NOTE

Having assumed the role of Editor-in-Chief of the journal *Ágora Estudos Clássicos em Debate* in the current year of 2024, due to the retirement of Professor João Manuel Nunes Torrão, it is my duty to express my gratitude, in this brief introductory note, to that Professor and colleague who played a crucial role in the founding of this journal in 1999.

I would like to convey the profound appreciation of the editorial team for the remarkable commitment, dedication, and rigour with which the former Editor-in-Chief directed the publication of twenty-five issues of the journal and several supplements, as well as, in due course, having guided the important process of indexation to various databases, notably SCOPUS.

It is with great satisfaction that the editorial team will continue to count on the honourable collaboration of Professor João Manuel Nunes Torrão, after having assumed the direction of this journal for more than two decades.

It seemed appropriate to mark this commemorative date of the uninterrupted publication of the journal *Ágora Estudos Clássicos em Debate* with a formal renewal of the graphic design, which we consider to be more suitable to the current standards of the publishing market. However, the intention is to ensure the continuity of publishing original articles in the field of classical studies, in order to reinforce a path that began in the late 1990s. The contribution of authors who honour us with the submission of studies on themes of Classical Antiquity and its perennality, from both traditional and innovative perspectives, in line with current critical trends, will be essential.

Finally, a special thanks to the current members of the scientific committee, as well as to those who have been part of it over the years, not forgetting the invaluable collaboration of *ad hoc* specialists who have greatly contributed to ensuring the scientific quality of the journal.

Maria Fernanda Brasete

ARTIGOS



FIGURAS FEMININAS NO CENÁRIO BÉLICO DA *ILÍADA*

Women in the *Iliad*'s War Scene

SUSANA MARQUES

Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
smp@fl.uc.pt
ORCID: 0000-0002-4432-2517

RUI TAVARES DE FARIA

Universidade dos Açores – Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
rui.mv.faria@uac.pt
ORCID: 0000-0002-0529-9107

Resumo: Num cenário bélico como o da *Iliada*, sobremodo associado à esfera masculina e à busca de uma almejada excelência individual, granjeadora da consideração dos demais, que presença, que papel, que espaço têm as mulheres? O presente contributo procura discernir a(s) interferência(s) do feminino nesse mundo militar e heroico, evidenciando como os efeitos da guerra se prolongam muito para além das façanhas no campo de batalha, com feridas mais ou menos visíveis, numa realidade também muito atual.

Palavras-chave: *Ilíada*; guerra; presença feminina.

Abstract: In a warlike scenario like that of the *Iliad*, mainly associated with the male sphere and the search for a desired individual excellence, which earns the consideration of others, what presence, what role, what space do women have? This contribution seeks to discern the interference(s) of the feminine in this military and heroic world, showing how the effects of war extend far beyond the strategies taken in battlefield, with more or less visible wounds, in a reality that is also very current.

Keywords: *Iliad*; war; feminine presence.

1. Introdução

Numa Europa como a da atualidade, confrontada com guerras que teimam em prolongar-se e que entram diariamente em casa e no âmbito de cada um de nós, através de impressivas imagens e de palavras interpeladoras, através de emotivos contactos com expatriados sedentos de paz, dilacerados nos seus corações pela perda de liames múltiplos, faz sentido convocar uma das primeiras obras da literatura ocidental, a *Iliada* – ou poema acerca de Ílion –, na qual os confrontos armados são um tema privilegiado. Tendo por cenário a mítica guerra de Troia (embora a obra não narre o confronto entre Gregos e Troianos desde o início, nem dê conta da queda de Ílion), este poema épico converteu-se em paradigma referencial para os Helenos de diferentes épocas, também no que a assuntos bélicos diz respeito. Esta evocação da épica homérica, património coletivo, não visa, todavia, destacar questões relacionadas com a gestão ou com a execução da guerra, nem tem o intuito de louvar combatentes, táticas ou armas notáveis, nem tão-pouco de enumerar contingentes insígnies ou de descrever batalhas; pretende, em vez disso, distinguir e refletir sobre a presença de mulheres em cenário bélico, vítimas constantes de interesses e de vontades dos poderosos. Como bem observa Fialho, hoje, como ontem, “o diálogo com esse Outro, matriz do Eu cultural, abre caminho à compreensão crítica da nossa identidade e propicia uma inesgotável fonte de reflexão sobre ela.” (Fialho, 2010, p. 161)

Como epígrafe, o recurso a uma citação ilustrativa de um cenário tristemente reconhecível na Ucrânia ou na Palestina hodiernas, mas efetivamente relacionado com a Grécia antiga:

<Nas póleis gregas>, em vez de a guerra ser uma interrupção da paz,
é esta que o é daquela.
Ferreira, 1992, p. 73

A referência registrada é tradutora do espírito agônico dos Gregos de antanho, envolvidos em lutas frequentes – essa disposição era-lhes incutida na própria educação que desde cedo recebiam e que tinha como finalidade primordial a preparação de cada um deles para a defesa do território¹. A *Iliada* perspectiva a guerra como uma atividade normal e nobre, em particular para o herói individualmente considerado, a quem a perícia e a superioridade na batalha permitiriam alcançar as desejadas glória e excelência pessoais – *kléos* e *aretê*, respectivamente² – que o fariam

¹ A este propósito, cf. e.g. Leão, Ribeiro Ferreira e Fialho (2010).

² Sobre *kléos*, cf. e.g. a intervenção de Heitor em *Il.* 6.441 sqq. A propósito de *areté*, cf. e.g. as célebres palavras que o velho e respeitado Fénix dirige a Aquiles (*Il.* 9.441-443): “...assembleias, onde os homens se engrande-

permanecer famoso na memória coletiva, mesmo que isso implicasse uma morte prematura. De acordo com o ideal heroico aqui perceptível, a excelência de cada indivíduo mede-se de modo especial nos duelos constantes que ele vai travando, como fica evidente, por exemplo, no discurso que o jovem troiano Glauco dirige ao inimigo grego Diomedes, no Canto VI, imediatamente antes de ambos perceberem que eram *xenoi* e, portanto, decidirem não se defrontar (*Il.* 6.207-209):

<Hipóloco> Mandou-me para Troia e muitas recomendações me fez: que primasse pela valentia e fosse superior (*aristeuein*) aos outros todos, para que não desonrasse a linhagem paterna...

Neste âmbito, o poema homérico integra uma galeria composta por diferentes tipos paradigmáticos de guerreiro: ora mais jovem (como Diomedes, símbolo do vigor físico, da coragem no combate, para além da habilidade no falar e do respeito por normas instituídas), ora mais velho (como Nestor, personagem de relevo pelos seus conselhos avisados), ora o herói que quer, em simultâneo, combater pela pátria e pela família e obter glória (como Heitor – cf. *Il.* 22), etc.

A guerra é uma esfera por norma dominada pelo masculino, mesmo na atualidade, como se sabe: na verdade, via de regra, é sobretudo o homem quem se ocupa de a gerir, seja a nível de decisões tomadas, seja em termos de atuação, de estratégia. A mulher, por seu turno, é convencionalmente associada, desde logo pela épica homérica, a assuntos domésticos, familiares e religiosos, e esvaziada de força no que se refere a questões políticas ou bélicas. São famosas e bem expressivas a este propósito as palavras que Heitor endereça a Andrómaca (*Il.* 6.490-494):

Agora volta para os teus aposentos e presta atenção
aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas escravas que façam os seus trabalhos.
Pois a guerra é aos homens todos que compete...

Fiar, tecer, bem como ocupar-se dos cuidados da casa são tarefas tradicionais femininas por excelência, que se mantêm também em tempo de guerra, assim como cuidar dos filhos³.

Neste contexto, que presença têm as mulheres no cenário bélico da *Iliada*? Como se perceberá, as personagens femininas são essencialmente apresentadas ora como prémio de guerra, como *géras*, ora como imagem de angústia e de sofrimento, ainda que sejam mulheres livres, ora como figuras associadas a funções religiosas

cem./ Por isso, ele <Peleu> me mandou, para que eu te ensinasse tudo,/como ser orador de discursos e fazedor de façanhas”. Para as citações da *Iliada*, segue-se a tradução portuguesa de Frederico Lourenço.

³ A propósito de perspetivas sobre a mulher na Antiguidade grega, cf. e.g. títulos de Pomeroy, (1995); Blundell (1995); Faria (2022); Silva (2014).

As palavras de Agamémnon, por seu turno, quando nega insolentemente a restituição de Criseida ao respetivo pai, são bem expressivas da sorte a que estavam votadas estas cativas de guerra (*Il.* 1.29-31):

Não libertarei a tua filha. Antes disso a terá atingido a velhice em minha casa, em Argos, longe da sua pátria, enquanto se afadiga ao tear e dorme na minha cama.

Chamadas de passagem à narrativa, ainda que de modo reiterado, estas escravas são consideradas como uma demonstração evidente da honra (*timê*) dos guerreiros pelas suas proezas na refrega – constituem uma forma visível de reconhecimento público do valor, da superioridade dos soldados, à semelhança do que acontecia com manifestações materiais como escudos, lanças ou trípodes. Como recorda Deserto,

o código de honra do herói grego era regido pela forma como as suas ações eram reconhecidas publicamente, pelos pares, antes de mais, e pela sociedade em que viviam. Assim, a forma como eram distribuídos os despojos, depois de qualquer combate, era também um sinal seguro, visível para todos, do valor e estatuto de um guerreiro⁶. O que colide um pouco mais com a nossa visão contemporânea é que, entre esses despojos, para além das armas dos inimigos, das riquezas retiradas dos palácios, se contavam também as mulheres e as filhas dos vencidos, transformadas em prisioneiras e reduzidas à situação de escravas. (Deserto, 2022, p. 19)

Por isso mesmo o valente Aquiles, ao ver Agamémnon retirar-lhe arrogantemente Briseida, a cativa com que fora premiado pelos seus feitos no campo de batalha, sente-se privado da sua *timê*, sente-se desonrado, sente o seu incomensurável valor diminuído e decide ausentar-se da peleja, desentendendo-se com o chefe máximo da expedição militar contra Troia, o Atrida Agamémnon⁷. Note-se que a querela não se relaciona propriamente com assuntos do foro amoroso, mas, em vez disso, associa-se, antes de mais, a questões de *timê*: tirar o troféu de guerra ao Pelida era desonrá-lo perante os demais⁸.

A inusitada aproximação, aos olhos da Modernidade, entre a natureza tão distinta dos prémios concedidos em contexto bélico é confirmada pelas afirmações de Agamémnon, ao incitar Teucro ao combate (*Il.* 8. 287-291):

⁶ Note-se porém que a *Ilíada* mostra que o valor e estatuto de um guerreiro nunca são estáveis (a este propósito, cf. e.g. Stocking 2023).

⁷ Embora a *timê* seja um elemento fundamental do confronto, Lesser (2022) chama a atenção para a dimensão erótica da questão.

⁸ Sublinhe-se, porém, que, se a guerra de Troia se ficou a dever a uma mulher, Helena, a cólera do Pelida contra Agamémnon e a sua retirada do combate também teve na sua origem uma figura feminina, Briseida, a cativa “de lindo rosto”.

se Zeus detentor da égide e Atena me concederem arrasar a cidade bem construída de Ílion,

primeiro na tua mão, depois na minha, porei um dom, ou uma trípode, ou uma
parelha de cavalos com carro, ou então uma mulher que contigo dormirá na cama.

Distribuídas pelos combatentes como bens, como troféus, como *gêras*, elas viam-se involuntariamente afastadas da terra pátria e dos lares, privadas dos seus homens e constrangidas a uma subjugação que amplia a brutalidade dos confrontos muito para além das batalhas travadas. Heitor, ao insistir na tradicional função protetora reservada aos homens em geral, dirige-se ao grego Pátroclo, já moribundo, e alude precisamente a esse distanciamento geográfico e à privação da liberdade a que a condição de cativas constrangia, satisfeito por não ver as Troianas subjugadas (*Il.* 16. 830-832):

Pátroclo, porventura pensaste que saquearias a nossa cidade e que às mulheres troianas tirarias o dia da liberdade,
para as leares para a tua amada terra pátria.

Criseida, donzela ‘de olhos brilhantes’, filha diletta de Crises, sacerdote de Apolo, ou também a jovem Briseida ‘de lindo rosto’, ‘de bela cintura’, ‘de lindo cabelo’, ainda que estrangeiras de estatuto distinto, são ambas, porém, de igual modo reduzidas à humilhante condição de escravas gregas, evidenciando como a mudança de fortuna atinge as mulheres troianas/ aliadas dos Troianos em geral, sem diferenciação de estatuto.

Um epíteto comum usado para referir estas duas jovens – καλλιπάρηοι, ‘de lindo rosto’ – salienta, de imediato, a sua beleza física. Não raras vezes, Criseida e Briseida são evocadas nestes termos. Enquanto troféus bélicos (*Il.* 1.118, 137, 161-162, 185), tanto a filha de Crises como a de Briseu parecem ter sido escolhidas por serem jovens mulheres francamente belas, traço que é evidenciado e reiterado no poema (*Il.* 1. 184, 310, 323, 346). Do mesmo modo que estas cativas são apresentadas como possuidoras de um semblante lindo – garantido, por certo, pelo exotismo que se espera encontrar nos territórios não helénicos –, o poeta também se lhes dirige realçando outros elementos do domínio físico que não apenas o rosto. A beleza é, portanto, uma condição que parece impor-se às jovens que são convertidas em prémios de guerra dos valerosos líderes helénicos⁹.

⁹ Tal como Criseida e Briseida, outras cativas possuem igualmente “lindo rosto” e “bela cintura”, como Diomeda, filha de Forbante, que o Pelida trouxera de Lesbos (*Il.* 9.660), e Ífis, companheira de Pátroclo, “que lhe dera o divino Aquiles quando tomou a íngreme Esquiro, cidade de Enieu” (*Il.* 9.662-663).

Várias outras mulheres reduzidas a troféus de guerra dos Aqueus são genericamente referidas com frequência na *Iliada*, demonstrando como esta era uma prática comum entre os beligerantes e, por outro lado, deixando perceber que cada combatente poderia contar com um número plural de cativas na sua tenda de campanha (cf. e.g. *Il.* 2. 226-228 – Tersites, dirigindo-se ao Atrida Agamémnon):

As tuas tendas estão cheias de bronze e muitas mulheres escolhidas estão nas tuas tendas, essas que nós Aqueus
te demos em primeiro lugar, quando saqueávamos uma cidade.

Mesmo os homens de idade mais avançada, por norma bons conselheiros de guerra, desfrutavam da companhia de cativas que lhes eram oferecidas por outros guerreiros mais jovens. Assim acontece com o respeitado Nestor, servido por Hecamede ‘de belas tranças’, escrava de quem se especificam algumas tarefas, comuns a outras na mesma situação, como sejam pôr a mesa para os homens, misturar a bebida, aquecer a água para lavar o corpo do sangue dos combates (cf. *Il.* 11. 628 sqq. e *Il.* 14. 6-7). De facto, na pele de esmerada tarefaira, como sucederá com outras cativas, Hecamede está apta para receber com requinte e seguindo, escrupulosamente, as normas sociais impostas pela hospitalidade, fazendo as honras da casa aos convidados, conforme manda a tradição¹⁰ (*Il.* 11.624-635):

E para eles misturou a bebida Hecamede de belas tranças,
ela que o ancião trouxera de Ténedo, quando Aquiles saqueou a cidade, filha do magnânimo Arsínoo; tinham-na escolhido
os Aqueus para ele, porque de todos ele era o melhor no conselho.

Primeiro junto deles pôs ela uma mesa bela,
com pés de precioso azul, bem polida; e sobre ela colocou um cesto de bronze e uma cebola, para temperar a bebida, e pálido mel e grãos moídos de sagrada cevada. Colocou também uma lindíssima taça, que de casa trouxera o ancião, cravejada de ouro; era uma taça de quatro asas,
e em torno de cada uma duas pombas douradas debicavam alimento; e por baixo havia dois suportes.

¹⁰ Pomeroy, 1995, p. 28, relembra que “although women suffered disabilities under the patriarchal code, they were not considered inferior or incompetent in the Homeric epic.” O passo transcrito mostra como a competência da escrava a eleva ao nível da irrepreensibilidade, como se ela fosse não uma cativa arrebatada pelo ancião, mas sim a mulher da casa. É legítimo considerar-se que a execução apurada das mais variadas atividades por parte das mulheres submetidas à condição de escravas de guerra se deva, em primeiro lugar, a um fator óbvio: o medo. Receando os maus-tratos e sevícias mortais, as cativas incumbidas das lidas domésticas não têm outra alternativa senão a de serem tarefairas irrepreensíveis.

a Hera, “com olhar de plácida toura”, destacando-se a proeminência dos olhos – belos, por sinal, porque divinos –, que imprime ao rosto uma brandura de ânimo que a aproxima da deusa.

Efetivamente, “um processo literário a que o poeta da *Iliada* recorre com alguma frequência quando deseja dar destaque a uma figura feminina é estabelecer uma comparação com uma deusa ou, de modo mais vago, com as divindades.” (Ferreira, 2013, p. 39) E a este enaltecimento da beleza física estão sujeitas não só jovens escravas troianas, como também as filhas de Príamo: Laódice (*Il.* 3.124) e Cassandra (*Il.* 13.365). Como futuras cativas no espólio de guerra, as mulheres de Ílion parecem cumprir, a preceito, os requisitos necessários para dar prazer aos chefes aqueus. Independentemente da condição social, uma vez derrotada Troia, estas beldades serão submetidas ao jugo do aprisionamento e, por conseguinte, da escravidão.

Ainda ao serviço do palácio de Príamo, as servas que aí trabalham dedicam os seus dias sobretudo a tarefas associadas à confecção de materiais têxteis, sob a supervisão das *áristai*. Sabe-se que Hécuba envergava “vestes ricamente bordadas, trabalho de mulheres sidónias, que da Sidónia trouxera o próprio Alexandre divino, quando navegou o mar vasto naquele caminho em que trouxera a nobre Helena” (*Il.* 6.323-324). Também Andrômaca é alertada pelo marido para prestar atenção aos seus labores, ao tear e à roca, e ordenar às suas escravas que façam os respetivos trabalhos (*Il.* 6.490-492), como ficou registado antes.

A julgar pelos exemplos referidos, é de crer que o quotidiano das *áristai* e das serviçais é preenchido pela realização de tarefas cuja perícia é supervisionada pelas senhoras. A referência plural aos labores do domínio dos bordados, que eram aplicados às vestes finas e ricas, e ao trabalho de tecer ao tear sugere que as mulheres troianas, patroas e escravas, são de facto tarefeiras irrepreensíveis e prendadas. Ademais, todo este labor demonstra, também, que na corte de Príamo há cuidado com a aparência física das senhoras, as quais ostentam vestimentas luxuosas e impecavelmente confeccionadas. Enquanto futuros troféus de guerra, estas mulheres troianas constituem uma mais-valia para quem as tomar, pelo menos em dois aspetos: além de peritas nos labores implicados na elaboração da indumentária, possuem vestes nas quais estão investidos labores finos e ricos.

Mas não é apenas neste domínio que as cativas de guerra troianas a haver pelos Gregos se evidenciam; registam-se também outras tarefas de que são normalmente incumbidas. Enquanto Andrômaca (*Il.* 22.440-444)

estava sentada ao tear no íntimo recesso do alto aposento, a tecer uma trama purpúrea de dobra dupla, e nela bordava flores de várias cores, chamou pelas escravas de belas

tranças lá na casa, para porem ao lume uma trípode enorme, para que houvesse para Heitor água quente para o banho, quando voltasse da batalha.

Como é expetável, a execução de trabalhos associados à manutenção do lar é, pois, assegurada pelas escravas. Apesar de a passagem transcrita se referir apenas à preparação do banho para o príncipe troiano, há toda uma logística que lhe está subjacente, como ter de ir buscar água, colocá-la na trípode, verificar a respetiva temperatura, ter presentes os unguentos com os quais o senhor será, depois, oleado, e as roupas devidamente limpas e perfumadas com as quais se vestirá Heitor. As exigências impostas pelo meio aristocrático sugerem o cumprimento irrepreensível das tarefas domésticas por parte de senhoras e escravas.

2.3. Mães e esposas troianas ‘em sofrimento’¹²

A par das figuras femininas já convertidas em prisioneiras no decurso do conflito, encontram-se também no poema homérico menções a personagens individualizadas que, do lado troiano, se vão sentindo ameaçadas pela proximidade dos inimigos. Que mulheres são essas, a quem é dada voz, ainda que para proferirem discursos de lamento ilustrativos ora de receios, ora do efetivo desamparo, da dor, da perda da liberdade, da quebra de laços gerados pelos combates? Duas vozes sobressaem em particular na galeria troiana: Hécuba, respeitada rainha de Troia, mãe de numerosos filhos, e Andrómaca, delicada esposa diletta de Heitor, duas mulheres aristocratas que se verão também sujeitas à escravatura, situação que mostra que o estatuto social dos vencidos não interessa aos vencedores e, por conseguinte, não impede que as *aristai* tenham de vir a desempenhar funções que antes atribuíam às suas escravas.

Hécuba surge no poema não só a nível público, mas também a nível privado e familiar, como mãe ‘generosa’ que acaricia ternamente e cuida do filho, Heitor, num momento de pausa do combate (*Il.* 6. 251-263), ou que, lavada em angustiadadas lágrimas, procura desencorajá-lo, sem êxito, de enfrentar Aquiles (*Il.* 22. 79 sqq.), ou ainda como *mater dolorosa* que, desesperada, arranca os cabelos, chora sofredamente e grita, quando confrontada com a morte do rebento amado (*Il.* 22. 405-407), em reações que a irmanam com outras progenitoras a quem a guerra priva de testemunhar o desejado regresso dos diletos descendentes a casa:

¹² A propósito de diversas questões suscitadas por esta temática, cf. em particular Murnaghan (1999) e Tsagalis, 2004, p. 203-220.

[...] Mas a mãe

arrancava os cabelos. Longe de si atirou o véu resplandecente, fazendo soar grandes gritos ululantes ao ver o seu filho.

Ao experimentar o conflito de perto, porém, Hécuba tinha a possibilidade de prestar aos seus mortos as devidas honras fúnebres, uma norma social muito prezada, mas que, sintomaticamente, Aquiles, na sua ira profunda, nega a Heitor moribundo, garantindo-lhe que seria ignominiosamente devorado por animais, ao contrário, contudo, do que de facto acontece no final da *Ilíada* (*Il.* 22.352-354):

[...] Nem assim a tua excelsa mãe

te deporá num leito para chorar o filho que ela deu à luz, mas cães e aves de rapina te devorarão todo completamente.

O lamento fúnebre que a velha mãe profere diante do cadáver do filho amado (*Il.* 24.747 sqq.) dá precisamente conta dessa ambicionada oportunidade de fazer o luto na presença dos corpos.

Enquanto rainha troiana, Hécuba havia sido incitada por Heitor, na sequência de uma sugestão de Heleno (cf. *Il.* 6. 86 sqq.), a reunir as demais anciãs de Ílion e a realizar rituais propícios aos deuses, na esperança de que eles se compadecessem da cidade e do seu povo; de resto, as mulheres em geral devem dirigir preces às divindades (*Il.* 6. 114-115), tarefa remissiva para uma prática habitual entre os Gregos – a associação feminina a assuntos religiosos, que permitia às mulheres privarem fora do âmbito doméstico e familiar.

A figura de Andrômaca, por sua vez, uma referência paradigmática de comportamento, pelo recato que manifesta, pelo cumprimento exímio de tarefas consideradas femininas, objetivamente enumeradas pelo marido (*Il.* 6. 490-492), como ficou registado antes, permite que, por momentos, o poema conceda algum espaço ao domínio privado e familiar, ao exhibir a cena famosa da despedida de Heitor e Andrômaca, no Canto VI (*Il.* 6. 399 sqq.). Esse episódio, mais intimista, mostra uma esposa – e mãe – frágil e receosa quanto ao futuro incerto que as lutas produzem para as mulheres, funcionando como um prenúncio da morte próxima do príncipe troiano. E é o próprio Heitor quem enumera as tarefas domésticas a que a condição de escrava de guerra obrigará Andrômaca: tecer ao tear e ir buscar água à fonte, trabalhos que ela, ainda livre e senhora da casa, delega nas servas que tem ao seu dispor. Se tecer ao tear é atividade que ela, enquanto patroa, também desempenha, mais não seja para orientar as escravas no cumprimento apurado da função¹³, transportar água é um trabalho bem mais penoso. Para além do

¹³ Cf. *Il.* 6.490-492.

pela consciência do inevitável destino que então a aguardaria, extensível a todas as mães, esposas/ viúvas, donzelas e crianças troianas (*Il.* 24. 725-732):

Marido, para a vida morreste tu jovem e deixas-me viúva no palácio. [...]
 [...] Eras o protetor <da cidade> e morreste:
 só tu a defendias e guardavas as nobres esposas e crianças pequenas, elas que rapidamente partirão nas côncavas naus,
 e entre elas irei eu.

2.4. Helena

Na *Ilíada*, a palavra é concedida ainda a uma outra figura feminina que habitava no palácio de Ílion, Helena “de alvos braços”, “das belas tranças”, “de belos cabelos”, “mulher bela/ de terra longínqua” (*Il.* 3. 48-49) que, ao tear, como outras mulheres gregas e troianas,

faz do seu tecer uma espécie de ato de consciência, solitário e introspetivo. (...) Numa atitude que tem sido comparada à própria criação poética, aí regista os acontecimentos à medida que vão sendo construídos pelo quotidiano dos heróis, o de uma guerra sombria, onde tantas vidas estão em risco. (Silva, 2020, p. 234)

Senhora de uma beleza fascinante, incitadora do desejo masculino, ela é pretexto – e, em simultâneo, motor – da guerra de Troia, como é sabido, ganhando visibilidade num texto com uma tonalidade eminentemente bélica. Entre dois maridos, o grego Menelau e o troiano Páris, Helena revela-se nostálgica do passado na Grécia e desmonta “os possíveis insultos de que poderia ser alvo, aplicando-os, ela própria, a si mesma” (Lourenço, 2007, p. 48), num poema que admite alguma tolerância, no que ao tema ‘culpa de Helena’ concerne, conforme se depreende de palavras do respeitado Príamo (*Il.* 3. 161-165):

Mas Príamo com a sua voz chamou Helena.
 “Chega aqui, querida filha, e senta-te ao meu lado,
 para veres o teu primeiro marido, teus parentes e teu povo – pois no meu entender não tens culpa, mas têm-na os deuses,
 que lançaram contra mim a guerra cheia de lágrimas dos Aqueus”.

A culpa de Helena revela-se um assunto controverso, expressivo de leituras e de reações díspares, que se percebem já na própria *Ilíada*, em particular no testemunho dado pela filha de Leda aquando do lamento ritual que profere em nome de Heitor (*Il.* 24. 767-772):

Mas de ti nunca ouvi uma palavra desagradável ou desabrida. Mas se alguém falava mal de mim no palácio – dentre os teus irmãos ou irmãs ou cunhadas de belos vestidos ou a tua mãe (mas teu pai foi sempre amável como um pai) – tu com palavras os impedia e convencias, graças à tua bondade e às tuas palavras.

Helena é, afinal, uma mulher adúltera, que voluntariamente partiu para Troia com Páris, ou, em vez disso, inocente, vítima dos deuses? Helena é pretexto ou prémio de guerra? A bela filha de Leda é uma figura cuja ambiguidade a torna desafiante, controversa, impressiva e suscetível de múltiplas leituras. Embora integrada na corte troiana, a figura de Helena exige um tratamento específico, que entendemos não ter lugar neste artigo. É, contudo, mencionada por ser “mais uma mulher” no cenário bélico da *Ilíada*.

2.5. Mulheres geograficamente distantes de Ílion

Para além destas mulheres que vivem os combates de forma mais próxima, muitas outras o suportam à distância, aguardando e sofrendo nos lares incompletos, nas cidades esvaziadas de homens-maridos, filhos, pais ausentes, como regista aliás o próprio Agamémnon (*Il.* 2. 136-137):

As nossas esposas e os nossos filhos pequenos estão sentados nos palácios à nossa espera.

A *Iliáda* faz-lhes menção (cf. e.g. *Il.* 2. 700-701), desde logo à rainha Clitemnestra, nada menos do que a distinta esposa de Agamémnon: é o próprio Atrida quem a evoca, para a confrontar pejorativamente com a jovem cativa Criseida, no que toca à aparência física, à inteligência ou a tarefas femininas por tradição (*Il.* 1. 114-115):

<Criseida> em nada lhe é inferior, nem de corpo
nem de estatura, nem na inteligência, nem nos labores.

Note-se que o corpo é o primeiro elemento de comparação entre a cativa e a legítima esposa, o que não deixa dúvidas quanto à utilidade que teria Criseida sob o domínio do Atrida, ou seja, ela tornar-se-ia sua concubina, aquela que se prestaria à satisfação dos prazeres sexuais do respetivo senhor, pois a condição a que se via votada não lhe permitia sequer tomar uma posição quanto ao que lhe era imposto. Mesmo havendo referência à “inteligência”, aos “lavors”, não se chega a saber, pela leitura do poema homérico, o completo valor da comparação feita por Agamémnon.

Outros momentos do poema aludem à hipótese de os combatentes não regressarem a casa, ao perderem a vida na guerra, renunciando-se a dor das esposas legítimas: é o caso da menção à esposa de Diomedes, valente guerreiro grego – se

ela ficasse viúva, acordaria “do sono toda a casa com os seus lamentos,/ chorando pelo marido legítimo” (*Il.* 5. 413-414).

A espera, a angústia, o receio de perdas, o sofrimento são assim comumente experimentados por mulheres que vivem o conflito à distância e pelas que estão mais próximas (cf. e.g. *Il.* 6. 237-241):

Quando Heitor chegou...
de roda dele correram as esposas e filhas dos Troianos, perguntando-lhe pelos filhos,
pelos irmãos, pelos parentes
e pelos maridos. Porém ele ordenou-lhes que rezassem aos deuses, a cada um deles.
Mas sobre muitas delas pairavam desastres.

Nas alusões a mulheres geograficamente distantes do cenário do combate, há referência também a três filhas de Agamémnon – Crisótemis, Laódice e Ifianassa –, a remeter para um tema de festa no meio da refrega, repetido na descrição do escudo de Aquiles, no Canto XVIII: o casamento, uma celebração por certo perdida para muitos dos beligerantes. As palavras do Atrida destinam-se a Aquiles e pretendem garantir-lhe que ele poderia escolher quem quisesse como esposa legítima (9. 141 sqq.), atitude expressiva de tradições nupciais na Grécia antiga que ilustram o controlo masculino sobre a mulher – o acordo de noivado (*engye*) era um negócio entre homens, sem necessitar do consentimento da noiva; a rapariga passava de um *kyrios* com autoridade para a casar (pai, irmão, avô, por exemplo), para outro *kyrios*, o marido¹⁵:

<Agamémnon:> São três as filhas que tenho no palácio bem construído: Crisótemis,
Laódice e Ifianassa.
Destas leve ele <Aquiles> a que quiser, sem a cortejar com presentes...

Num poema dominado pela guerra e pelos confrontos entre heróis, por outro lado, é frequente a menção a diversos nomes femininos com o intuito de louvar a ilustre linhagem dos soldados de ambas as hostes, nomeadamente nos catálogos, porquanto, não raro, eles são filhos de mulheres distintas (e.g. *Il.* 2. 511-515; 2. 656-660, 714-715), algumas das quais haviam partilhado, inclusive, o leito de divindades (*Il.* 2. 511-515):

...desses eram chefes Ascálafo e Iálmeno, filhos de Ares, a quem gerara, em casa de
Actor filho de Azeu, Astíoca, a virgem veneranda, depois de subir para o tálamo
com Ares possante: pois em segredo ele dormira com ela.

¹⁵ A propósito das tradições nupciais na Grécia antiga, cf. e.g. Oakley and Sinos (1993); Redfield (1982); Vélilhac (1998); Vernant (1973).

2.6. O género feminino em geral

Por fim, diversas referências ao universo feminino em geral por parte dos guerreiros são ainda perceptíveis – e insistentes – na *Ilíada*, via de regra em paralelismos que as revelam como inferiores aos homens, aludindo a questões de gênero. Menelau, por exemplo, no intuito de incitar os Dánaos a não terem receio de combater contra Heitor, designa-os pejorativamente, pela falta de ousadia e de coragem no combate, como ‘Mulheres aqueias, já não Aqueus!’ (*Il.* 7. 96). Heitor, por seu turno, tornando evidente que as batalhas são assunto de homens, desafia o grego Ájax a não o pôr à prova ‘como se fosse um rapaz franzino/ ou uma mulher, que nada sabe de façanhas guerreiras’ (*Il.* 7. 235-237). O mesmo príncipe troiano grita contra o inimigo Diomedes, em jeito de desafio (*Il.* 8. 163-166):

Afinal sempre foste uma mulher.

Foge lá, menina medrosa! Não será por hesitação minha que escalarás as nossas muralhas, nem levarás nas naus as nossas mulheres.

Páris, por sua vez, fere Diomedes que, desvalorizando a força e a valentia do inimigo, brada (*Il.* 11. 389-391):

[...] é como se contra mim tivesse
atirado mulher ou tola criança. Pois foi um dardo embotado de um homem que
não vale nada.

E o troiano Eneias, dirigindo-se a Aquiles, fala-lhe nestes termos (*Il* 20. 251-255):

Mas por que razão temos necessidade de com insultos e injúrias nos injuriarmos um ao outro, como se fôsemos mulheres?

Elas que depois de se enfurecerem em conflito devorador da alma saem para o meio da rua a injuriarem-se umas às outras, com muitas palavras verdadeiras e falsas. É a raiva que as impele.

Falta de coragem, desconhecimento das questões bélicas, receio, condição débil, familiaridade com insultos, raiva são características associadas por um olhar masculino às mulheres no seu conjunto; e o texto épico não deixa de as sublinhar, para estabelecer um confronto que acentua favoravelmente valores masculinos destacados num poema heroico como a *Ilíada*.

3. Considerações finais

Num cenário de refrega, de repetida chacina, norteador por decisões, valores e ambições masculinas, a mulher marca presença, de modo coletivo ou também de

modo mais individualizado, ainda que as identificações não raro acabem por incluí-la num grupo, de que é simbólica referência (e.g. mãe, esposa). A sua participação é fugaz, numa obra com vinte e quatro cantos e inúmeros versos, porquanto o domínio bélico é uma esfera na qual a sua intervenção se revela convencionalmente impotente, como adverte Heitor (*Il.* 6.492-493).

O que nos mostra, então, a *Ilíada*, a propósito da condição feminina em tempo de hostilidades? Desde os versos iniciais, o poema homérico dá conta da vulnerabilidade das mulheres perante a derrota dos seus protetores, involuntariamente convertidas em cativas de guerra dos inimigos vencedores, como qualquer bem material. Tarefas domésticas e servidão sexual são funções invariavelmente associadas a estas prisioneiras¹⁶. A debilidade e a impotência femininas em contexto bélico são também focadas a propósito de mulheres que, embora ainda sejam livres, se veem ameaçadas pelo receio da perda dessa liberdade, de liames familiares e pátrios – esposas, mães, anciãs, jovens –, dando-se conta de alguns dos papéis que, por tradição, estão associados ao feminino, como a tecelagem, o governo da casa, dos filhos, do marido, das escravas, assim como o lamento ritual pelos mortos, ou ainda outras funções que podem ser também partilhadas pelos homens, como o dirigir preces aos deuses ou prestar honras fúnebres aos defuntos. Os motivos da espera, da incerteza, do receio, das perdas são comuns a mulheres que experimentam o conflito estando dele próximas e à distância, como a *Ilíada* deixa entrever, ainda que em versos exíguos, em geral, porquanto o poema destaca sobretudo a dimensão bélica das prolongadas hostilidades, mais dos que os efeitos sobre a sociedade civil, sobre mulheres, crianças e anciãos em particular – essa será uma vertente sobremodo explorada pela tragédia.

No contexto bélico, alude-se a uma celebração festiva comum, o casamento, do qual por certo inúmeros guerreiros se veriam privados, ao perecerem no combate. Nesta referência, fica a ideia de que as núpcias são resultado de decisões masculinas, nas quais a mulher não intervém. A questão de género é um tema repetidamente perceptível no poema, para sublinhar com frequência uma noção de inferioridade/secundarização feminina face aos homens, a diferentes níveis. No entanto, não deixam de ser nomeadas mulheres distintas que, pelo seu prestígio, engrandecem desde logo o valor dos seus descendentes, guerreiros em combate.

¹⁶ “[...] que ninguém se apresse a regressar a casa, / antes que ao lado da mulher de algum Troiano tenha dormido” (*Il.* 2. 354-355) são palavras do ancião grego Nestor, ilustrativas de que a escravidão sexual feminina era uma prática usual.

Bibliografia

Edições, traduções e comentários

- Lourenço, F. (2019). *Iliada. Homero*. Lisboa: Quetzal.
- Ribeiro Ferreira, J. (2001). *Polis. Antologia de Textos Gregos*. Coimbra: Minerva.
- Willcock, M. M. (1978, reimpr. 2001). *Homer. Iliad I-XII*. London: Bristol Classical Press.
- Willcock, M. M. (1984, reimpr. 2002). *Homer. Iliad XIII-XXIV*. London: Bristol Classical Press.

Estudos

- Andreaeu, J., & Descat, R. (2011). *The Slave in Greece and Rome*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bañuls, J. V. et al. (eds.) (2007). *O mito de Helena de Tróia à actualidade*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Blundell, S. (1995). *Women in ancient Greece*. London: British Museum Press.
- Deserto, J. (2016). A incerta viagem dos mitos e das mulheres que neles vivem: a reinvenção de Helena, *Cadernos de Literatura Comparada* 34, 333-346.
- Deserto, J. (2022). Um fio de voz que tece: mulheres na literatura grega. In R. Tavares de Faria (coord.) (2022). *Representações e Legados da Mulher na Antiguidade Clássica. Olhares e Perspetivas* (pp. 13-45). Lisboa: DG Edições.
- Ferreira, L. N. (2013). Traços de um ideal de beleza feminina nos primórdios da cultura grega. In AAVV. *Mulheres: Feminino, plural* (pp. 37-47). Funchal, Nova Delphi.
- Fialho, M. C. (2010). Mito, memória e crise. In D. Leão, J. Ribeiro Ferreira, & M. C. Fialho (2010). *Cidadania e paidéia na Grécia antiga* (pp. 147-172). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Gaca, Kathy (2014). Ancient warfare and the ravaging martial rape of girls and women: evidence from Homeric epic and Greek drama. In M. Masterson, N. S. Rabinowitz, & J. Robson (eds.) (2014). *Sex in Antiquity: exploring gender and sexuality in the Ancient World* (pp. 278-297). London: Routledge.
- Gaca, K. (2016). Continuities in rape and tyranny in martial societies from Antiquity onward. In L. S. Budín, & J. Macintosh (eds.) (2016). *Women in Antiquity: real women across the Ancient World. Rewriting Antiquity* (pp. 1041-1056.). London and New York.
- González-González, M. (2021). Recuerdos del bien y del mal: guerra y violación en la tragedia ática. In R. López Gregoris (ed.) (2021). *Mujer y violencia en el teatro antiguo* (pp. 98-112). Madrid.
- Lesser, R. H. (2022). *Desire in the Iliad: the force that moves the epic and its audience*. Oxford: Oxford University Press.
- Lourenço, F. (2007). Helena de Tróia na epopeia homérica. In J. V. Bañuls et al. (eds.) (2007). *O mito de Helena de Tróia à actualidade* (pp. 47-53). Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Marques, S. (2022). The relevance of fear in the construction of Andromache. In M. F. Silva, & S. M. Pereira (eds.). *Heroes and anti-heroes* (pp. 233-248). Roma, Aracne.
- Murnaghan, S. (1999). The poetics of loss in Greek epic. In M. Beissinger, J. Tylus, & S. Wofford (orgs.). *Epic traditions in the contemporary world: the poetics of community*. Berkeley: University of California Press.

- Oakley, J., & Sinos, R. (1993). *The wedding in ancient Athens*. Madison, Wisconsin. Raaflaub, K.A. (1997). Homeric Society. In I. Morris, & B. Powell (eds.). *A New Companion to Homer* (pp. 624-648). Leiden/New York/Köln; Brill.
- Pomeroy, S. B. (1995). *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*. New York, Schocken Books.
- Redfield, J. (1982). Notes on the greek wedding, *Arethusa* 15.1-2, 181-201.
- Ribeiro-Ferreira, J. (1983). *Hélade e Helenos. Génese e evolução de um conceito*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Ribeiro-Ferreira, J. (1992). A guerra e a paz na pólis grega, *Mathesis* 1, 69-87.
- Rodrigues, N. S. (2001). A mulher na Grécia antiga. In M.C.C. Santos (ed.). *A Mulher na História. Atas dos Colóquios sobre a temática da Mulher – 1999/2000* (pp. 81-104). Moita, Câmara Municipal.
- Rodrigues, N. S. (2006). E Afrodite foi à guerra. A mulher e a guerra segundo a *Ilíada*. In A. R. Santos (ed.) (2006). *A guerra na Antiguidade* (pp. 103-123). Lisboa.
- Romilly, J. (2001). *Homero. Introdução aos Poemas Homéricos*. Lisboa: Edições 70. Silva, M. F. (2005). *Ilíada*, um terreno de glória, *Minerva* 18, 25-38.
- Silva, M. F. (2014). Cativas de Guerra: a extrema degradação do estatuto social da Mulher, *Sapere Aude* 9, 69-88.
- Silva, M. F. (2021). Mulheres ao tear: tradição grega em Marina Colasanti, *Forma Breve* 16, 241-252.
- Stocking, C. H. (2023). *Homer's Iliad and the problem of force*. Oxford: Oxford University Press.
- Tsagalis, C. (2004). *Epic grief: personal laments in Homer's Iliad*. Berlin : de Gruyter.
- Vérilhac, A.-M., & Vial, C. (1998). Le mariage grec – du VI siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste. *BCH: Supplément* 32.
- Vernant, J.-P. (1973). Le mariage en Grèce archaïque, *PP* 148-149, 51-74. Vidal-Naquet, P. (2002). *Le monde d'Homère*. Paris: Éditions Perrin.
- Westermann, W. L. (1955). *The Slave Systems of Greek and Roman Antiquity*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Wiedemann, T. (2005). *Greek & Roman Slavery*. London and New York; Routledge. Wrenhaven, K. L. (2012). *Reconstructing the Slave. The Image of the Slave in Ancient Greece*. London/New York: Bloomsbury

ENTRE DARDOS, DEUSES E PROFECIAS: O PÁRIS DE PÍNDARO

Among darts, gods and prophecies: Pindar's Paris

PALOMA BETINI¹

Universidade de São Paulo, Brasil

paloma.betini@usp.br

ORCID: 0000-0002-1106-7898

Resumo: O presente trabalho busca analisar o personagem mítico Páris Alexandre em quatro poemas de Píndaro, sendo eles a *Pítica* 6, o Fr. 120 (encômio), o *Peã* 6 e o *Peã* 8a. Para isso, compararemos a narrativa mítica desenvolvida nesses cantos mélicos, bem como sua construção poética, com outras fontes, especialmente Homero. Dessa forma, procuramos identificar possíveis ecos tradicionais e/ou inovações, que nos permitirá refletir sobre a caracterização do(s) Páris pindárico(s) e suas diferentes facetas, e como ela se relaciona com os objetivos gerais da canção.

Palavras-chave: Páris; Alexandre; Troia; Píndaro; Homero; poesia grega arcaica; mélica arcaica.

Abstract: This paper aims to analyze the mythical character Paris Alexander in four Pindar's poems: *Pythian* 6, Fr. 120 (encomium), *Paeon* 6 and *Paeon* 8a. For that, I will compare the mythical narratives presented in these melic songs, as well their poetic language, with other sources, especially Homer. In this way, it hopes to find possible traditional traces and/or innovation, which will permit pondering about the pindaric Paris characterization and its different facets, and how it relates with the overall objectives of the song.

Keywords: Paris; Alexander; Troy; Pindar; Homer; archaic Greek poetry; archaic lyric.

¹ Agradeço à Fapesp (processo n.º 2022/08488-1) pelo apoio concedido a esta pesquisa.

Por ter papel central nos eventos que culminaram no fim de Troia, Páris Alexandre se encontra em diversos poemas gregos. No caso da mélica arcaica – gênero poético que abarca as composições cantadas com o acompanhamento da lira, que podem ser monódicas (solo) ou corais (esta última, com danças e outros instrumentos além da lira²), e apresentadas em ocasiões específicas (casamentos, festivais cívico-religiosos, simpósios, funerais etc.) –, o herói aparece em versos sobreviventes de quatro poetas: Álcman, Alceu, Íbico e Píndaro. Comparado aos outros três mélicos, o tamanho do *corpus* pindárico com a presença do troiano é expressivo³, além de ser o único dentre os quatro que confere facetas e contornos mais amplos e ambíguos ao personagem, de maneira similar aos moldes da caracterização épico-homérica, igualmente ampla e ambígua.

No fragmento de Álcman, Páris é *Dysparis* (funesto), *Ainoparis* (atroz) e *kakon* (um mal); nos de Alceu (v. 3) e Íbico (v. 10), ele é *xeinapatan* (traí-anfitrião) – todas imagens negativas, relacionadas à infração das leis da hospitalidade (*xenia*) e à destruição de Troia⁴. Píndaro, no entanto, dedica-se a outras facetas do troiano: sua habilidade arqueira na *Ode Pítica* 6 (vv. 28-37), sua participação na morte de Aquiles junto de Apolo no *Peã* 6 (vv. 79-86), seu nascimento cercado de sonhos proféticos no *Peã* 8a e sua nobre linhagem no Fr. 120. Tal variedade pode ser um importante indício para questionarmos algumas afirmações de que os antigos viam o herói sob um espectro necessariamente negativo⁵.

Dado o contexto, o presente artigo visa à análise do personagem nas composições de Píndaro acima citadas, a considerar: (1) o diálogo com a tradição épica, (2) os contextos de *performance* em que as canções eram realizadas, (3) o subgênero mélico em que se insere, (4) os possíveis ecos em produções poéticas posteriores e, por fim, (5) como o poeta trabalha o personagem por meio de sua linguagem e relação com o restante do poema.

² Ragusa (2010, p. 29).

³ Álcman (Fr. 77 Davies), Alceu (Fr. 283 Voigt), Íbico (Fr. 151 S Davies) e Píndaro (*Ode Pítica* 6, Fr. 120 Snell-Maehler; *Peã* 6, *Peã* 8a Rutherford).

⁴ Para um estudo mais aprofundado sobre a representação de Páris nesses três poetas mélicos, ver Betini (2022, pp. 1-29).

⁵ Alguns helenistas modernos tendem a observar uma caracterização negativa de Páris na *Iliada* e em outros poemas, afastando-se do espectro ambíguo que julgo mais adequado. Em Fredricksmeier (2001, p. 80), a autora afirma que há uma “caracterização preexistente [a Safo] e amplamente negativa de Páris”, usando o canto 6. 350-3 da *Iliada* como único exemplo. Scott (1913, p. 162) desenvolveu a hipótese de que Páris não era um herói moral para ser protagonista do poema homérico, a ser, portanto, necessário criar Heitor. Para autores que questionam essa visão, cf. Sousa (2019, pp. 88-114) e Suter (1984).

1. Epinício: *Ode Pítica* 6 (vv. 28-36)⁶

[...]

ἔγεντο καὶ πρότερον Ἀντίλοχος βιατὰς
 νόημα τοῦτο φέρων,
 δς ὑπερέφθιτο πατρός, ἐναρίμβροτον
 ἀναμείναις στράταρχον Αἰθιοπῶν
 Μέμνονα. Νεστόρειον γὰρ ἵππος ἄρμ' ἐπέδα
 Πάριος ἐκ βελέων δαΐχθεις· ὁ δ' ἔφεπεν
 κραταιὸν ἔγχος·
 Μεσσανίου δὲ γέροντος
 δονηθεῖσα φρήν βόασε παῖδα ὄν:

[...]

28 E no passado o vigoroso Antíloco
 levava esse pensar⁷,
 30 ele pelo pai pereceu ao esperar o
 comandante dos etíopes, assassina-mortais,
 Mêmnon. Pois o corcel continha o carro de
 Nestor, atingido pelas flechas de Páris; e o
 outro⁸ empenhava a rija lança.
 35 O senso do ancião messena,
 pávido, gritou ao filho.⁹

Nosso primeiro exemplar do *corpus*, um epinício¹⁰, foi composto para exaltar a conquista de Xenócrates de Ácragas, membro da família dos Eménidas, na corrida de carros (490 a.C.) em Delfos. O destinatário da canção, no entanto, é Trasíbulo, filho de Xenócrates e provável condutor do carro vencedor. Com a finalidade de elogiar o jovem auriga, Píndaro recorre a dois episódios míticos que se conectam com a conquista, sendo eles 1) uma fala gnômica da terceira estrofe (vv. 19-27), na qual Quíron¹¹ ensina Aquiles sobre o valor tradicional de reverenciar seus genitores; 2) o *exemplum* da morte de Antíloco (4ª e 5ª estrofes, vv. 28-42), filho de Nestor e também exímio auriga, que obtém sua *kléos* ao salvar a vida de seu pai em detrimento da própria. O enaltecimento a Trasíbulo, desta forma, segue os preceitos da devoção filial, pois o jovem Emenida, ao vencer a corrida, honra a sua linhagem e seus genitores. Além disso, o elogio a ele dedicado também “consiste em elogio indireto a seu pai”, e louva a sua “excelente formação aristocrática” (Ragusa, 2013, p. 255).

A morte de Antíloco por Mêmnon é lembrada na *Odisseia* (4. 188), embora não haja nenhum detalhe do ocorrido, nem mesmo seu suposto sacrifício pelo pai. O episódio teria sido narrado no épico perdido *Etiópida* de Arctino de Mileto, de acordo com o resumo de Proclo transmitido por Fócio; contudo, por causa da síntese do argumento, nada é dito sobre as circunstâncias da morte do Nestorida. Logo, baseando-nos em evidências literárias do período arcaico, a versão pindárica

⁶ Sigo a edição do texto grego de Race (1997).

⁷ Honrar os genitores, v. 27.

⁸ Mêmnon.

⁹ A tradução de todos os poemas do *corpus* é da autora.

¹⁰ Sobre o gênero epinício, ver Cairns (2006) e Rawles (2012).

¹¹ Sábio centauro e tutor de Aquiles.

não é encontrada em nenhuma outra fonte, mas deve ter partido de uma história ao menos parcialmente conhecida pelo seu público, uma vez que ele a usa como ponto de comparação com Trasíbulo¹². Inclusive, a morte de Antíloco pode ter sido um dos mitos que decoravam o tesouro sífniano em Delfos, friso oriental, comprovando que a narrativa gozava de certa popularidade na época e na região¹³.

Além disso, curiosamente, a cena mítica da ode é similar à do canto 8. 80-7 da *Iliada*, quando o cavalo de Nestor são atingidos pelos dardos de Páris:

*Ficou só Nestor de Gerênia, guardião dos Aqueus,
não porque quisesse, mas porque um cavalo estava ferido
alvejado pelo divino Alexandre, esposo de Helena de lindos cabelos,
no alto da cabeça, onde as primeiras crinas dos cavalos
despontam da testa e onde fica o ponto mais vulnerável.
Com a dor o cavalo empinara-se, pois a flecha lhe entrava
no cérebro: lançou a confusão entre carros e cavalos
à medida que se rebojava em volta do bronze.*¹⁴

Assim como no epínício, o Nestor épico-homérico perde o controle do carro devido ao ferimento provocado por Páris em um dos cavalos que o guiavam. No entanto, em Homero, quem ameaça a vida do ancião é Heitor, que se aproxima; ele só é salvo porque Diomedes, sozinho, volta à batalha e o resgata. Antíloco não é sequer mencionado. A referência executada por Píndaro à cena homérica dificilmente passaria despercebida à audiência graças à vivacidade da descrição no épico, que ocupa oito versos¹⁵, e pode ser interpretada como uma forma de legitimar a versão narrada ao posicioná-la em um momento familiar ao público.

Por fim, Schein (1987) observa que há algo em comum em três elementos da ode: a tempestade mencionada na segunda estrofe (vv. 10-11), o etíope Mêmnon (v. 31) e a vitória de Xenócrates (v. 6) – nome que, em grego, significa “vence-estrangeiro”, todos eles se relacionam com a vitória dos Eménidas contra forças estrangeiras. Explicarei: na segunda estrofe, Píndaro canta que a célebre “*casa de tesouro de hinos*” (ἔμνων θησαυρός, v. 7), construída para o Eménida, não será abalada por “*tempestades vindas de fora*” (ἄμβρος, ἐπακτὸς ἐλθών, v. 10), que, por sua vez, são comparadas a um “*exército implacável de nuvens que alto-trovejam*” (ἐριβρόμου νεφέλας στρατὸς ἀμείλιχος, vv. 11-12). A comparação pode ser lida como uma

¹² Gantz (1996, p. 623).

¹³ Tesouros eram pequenos santuários construídos em Delfos e Olímpia por outras cidades gregas para abrigar as dedicações de seus cidadãos. Sobre o tesouro sífniano de Delfos, ver Neer (2001) e Shapiró (2008, pp. 1-5).

¹⁴ Uso a tradução de Lourenço (2013) da *Iliada*.

¹⁵ O resgate de Nestor por Diomedes ocupa, ainda, outros 32 versos (vv. 80-112).

referência aos inimigos ou competidores do aristocrata. Dessa forma, Xenócrates faz jus ao seu nome ao vencer forças forâneas. Isso torna a narrativa mítica escolhida ainda mais adequada, pois, de acordo com Schein (*id.*), a tempestade antecipa o *exemplum* da quarta estrofe¹⁶, quando nos é apresentado o “comandante dos etíopes, assassina-mortais, Mêmnon” (ἐναρίμβροτον ἀναμείναις στρατάρχον Αἰθιόπων, vv. 30-2), um “estrangeiro por excelência” (p. 241).¹⁷ Contudo, apesar de sua força, esse herói estrangeiro não abala a casa de Nestor, assim como as tempestades de fora não abalaram a casa Eménida, pois Antíloco salva o pai e morre com glória eterna. Por esse feito, o jovem Nestorida terá seu nome sempre hineado, e o mesmo acontecerá com Xenócrates e Trasíbulo.

Nesse sentido, a presença de Páris na cena de luta, além de ser um elemento épico-homérico que é familiar à audiência, de maneira a conferir legitimidade à versão apresentada, também reforça o perigo estrangeiro enfrentado e que é muitas vezes lembrado e amarrado em toda a ode, o que demonstra que a “*Pítica* 6 é excepcionalmente unificada em termos composicionais” (Schein, 1987, p. 245).

2. Encômio: Fr. 120 – *A Alexandre, filho de Amintas*.¹⁸

Ὀλβίων δμῶννυμε Δαρδανιδᾶν, Ὁ homônimo dos venturosos Dardânidas,
παῖ θρασύμηδες Ἀμύντα filho destemido de Amintas

Dedicado a Alexandre I, então futuro rei da Macedônia (495-450 a.C.)¹⁹, os versos preservados têm por fonte um escólio à *Nemeica* 7 de Píndaro, no qual é destacado o jogo de palavras entre nomes iguais ou similares, assim como executado nesta canção e na abertura do epinício²⁰. O Fr. 120 é aceito como o início de um encômio perdido²¹, pois o primeiro verso contém um vocativo referindo-se a Alexandre I, δμῶννυμε (“ó, homônimo”). Daí o paralelo com Páris: ambos compartilham o mesmo nome, e a “aproximação do príncipe macedônio ao príncipe troiano [...] é elemento de heroicização e elevação daquele” (Delfito, 2020, p. 94). Por causa da preservação precária do poema, pouco podemos dizer

¹⁶ Acrescento que a semelhança entre os epítetos de ambos frisa esse paralelo: a tempestade é ἐριβρόμου (v. 11), enquanto Mêmnon é ἐναρίμβροτον (v. 31).

¹⁷ Mêmnon é filho de Eos (Aurora) e do mortal Titono. Ele era aliado dos troianos e rei dos etíopes – “caras queimadas”, literalmente – sendo uma imagem mítica dos núbios, população do leste africano.

¹⁸ Sigo a numeração e edição do texto grego de Snell-Maehler (1987).

¹⁹ O Fr. 121, preservado na obra *Sobre a força do estilo de Demóstenes* de Dionísio de Halicarnasso, também é dedicado a Alexandre I. Contudo, não sabemos se seus versos faziam parte da mesma canção do Fr. 120, ou se pertenciam a uma outra canção dedicada ao príncipe macedônio.

²⁰ Escólio completo na *Nemeica* 7 (v. 1) de Píndaro: ἀταφέρεται εἰς τοῦτο ὁ Πίνδαρος ὅταν ὑπὲρ τις δμωνυμία, ὅλον. (“Píndaro inclina-se a isto [jogo de nomes], quando há algum homônimo”, tradução própria).

²¹ Sobre o gênero encomiástico, ver Budelmann (2012, pp. 173-190) e Delfito (2020, pp. 8-27).

sobre a elaboração do elogio por Píndaro, e menos ainda se o filho de Príamo continuaria a participar da canção no restante perdido. De todo modo, ainda é possível esboçar algumas observações.

Primeiramente, nota-se que os dois príncipes são identificados pela sua ascendência: o primeiro é *παῖ θρασύμηδης Ἀμύντα* (“filho destemido de Amintas”), enquanto o segundo descende dos *Ὀλβίων Δαρδανιδᾶν* (“venturosos Dardânidas”), linhagem mítica fundada por Dárdano à qual pertencem Príamo e seus filhos. O adjetivo *ólbios* nas canções encomiásticas de Píndaro, tal como afirma Nagy (2018), deve ser lido “com sentido transcendente”, ou seja, não só relativo aos bens materiais, mas a um “estado de ‘bem-aventurança’, conferido por meio de contato mental com o mundo dos heróis”. Páris Alexandre, portanto, partilhava desse *status* comum aos Dardânidas e, ao lembrar que o jovem príncipe macedônio carrega o mesmo nome de um herói *ólbios*, Píndaro deixa implícito que o elogiado e sua família também o são.

Além disso, como Fearn (2007) relembra, o epíteto dos troianos nos faz pensar na situação de Troia antes da guerra, ou seja, próspera e rica, semelhantemente à descrição feita por Aquiles para consolar Príamo no canto 24 da *Iliáda* (vv. 543-6):

*Mas também de ti, ó ancião, ouvimos dizer que outrora foste feliz.
Tudo o que até Lesbos, sede de Mácaro, está compreendido,
e lá para cima, para a Frígia, assim como o amplo Helesponto:
dizem que entre estes povos eras distinto pela riqueza e pelos filhos.*²²

O helenista acrescenta que, após mencionar “a boa fortuna” dos troianos, o verso pindárico concentra-se na relação entre pai e filho, assim como nessa cena homérica, em que Aquiles recorda Peleu, enquanto Príamo recorda Heitor. Isso sinaliza “as coisas [que] estão em risco na guerra, o que pelo menos, para Alexandre, estará próximo em sua futura carreira como rei da Macedônia” (Fearn, 2007, p. 50). O argumento toma força ao refletirmos sobre a história do reino macedônio e o contexto de sua região, os Bálcãs, onde uma das tribos tradicionais se chamava, justamente, Dardani²³. O nome da tribo balcânica só será aproximado ao da casa real troiana em fontes mais tardias²⁴, mas podemos supor que o que vemos em Píndaro são as sementes para essa futura associação²⁵. A motivação para o paralelo

²² Texto grego na edição de West (1998-2000): *καὶ σέ, γέρον, τὸ πρὶν μὲν ἀκούομεν Ὀλβιον εἶναι· ὅσων Λέσβος ἄνω, Μάκαρος ἔδος, ἐντὸς ἔργει | καὶ Φρυγίῃ καθύπερθε καὶ Ἑλλήσποντος ἀπείρων, | τῶν σε, γέρον, πλούτῳ τε καὶ υἱάσι φασὶ κεκάσθαι*. Tradução para o português de Lourenço (2013).

²³ Sobre a história dos balcânicos, suas tribos e seus conflitos, ver Papazoglu (1978) e Wilkes (1992).

²⁴ Diod. Sic. 5.48.3. Apesar da ligação tardia e da semelhança entre os nomes, as casas não possuem relação.

²⁵ Fearn (2007, p. 48) retoma Fr. 20B de Baquilides, no qual Alexandre I também é sutilmente associado aos troianos, a demonstrar que essa relação parece ter certo fôlego já no século V a.C.

em Píndaro, segundo Fearn (2007), é de se apropriar de uma origem mítica para a legitimação do domínio macedônio sobre os seus vizinhos:

What we seem to be presented with is a set of competing ethnic claims to authority based on the significance of the connection with Troy, part of an ongoing contestation of claims for the authority that goes with the Trojan name and Trojan lineage. I suggest that by having Pindar call him ‘namesake of the blessed offspring of Dardanos’, Alexander I is appropriating the ethnic link of another people to a mythical origin as a statement of imperial control or at least aspiration, and may even be celebrating a recent triumph over his Illyrian neighbours. (p. 50)

Consideremos, por fim, que um dos atributos comuns às canções elogiosas, como o encômio ou o epínicio, é a elaboração de um louvor cuidadoso e balanceado, para que o destinatário não incorra no erro de pensar que suas alegrias são eternas ou, ainda pior, iguais ou melhores do que as dos deuses. Nem o mais poderoso dos homens pode esquecer-se da sua condição mortal, e que “diante da instabilidade da vida humana e da mutabilidade da fortuna, a prosperidade nunca é garantia inabalável” (Ragusa, 2013, p. 216). Por isso, a comparação com a linhagem de Dárdano encaixa-se perfeitamente no equilíbrio entre a celebração e a advertência, porque, apesar de os dardânios terem sido abençoados e prósperos certa vez, também perderam sua fortuna e cidade tragicamente após a guerra de Troia. O simples nome da família real troiana já evoca essa dualidade, mas não seria incongruente pensar que haveria uma narrativa mítica que melhor a representasse no restante perdido da canção.

Assim, podemos concluir que a relação entre o príncipe macedônio e o troiano neste encômio busca heroizar o elogiado bem como sua família, emparelhando-os com a linhagem de Dárdano, que um dia fora abençoada pelos deuses. A aproximação ainda pode ter desempenhado um papel de legitimação da Macedônia perante os vizinhos ao se valer de uma suposta origem mítica.

4. Peã 6 (vv. 75-98) – Para os Delfios, em honra de Pito²⁶

[...]	[...]
υυ– δ’ ἐς Τροῖα[ν υυ–υυ] ἤνεγκε[ν	75 ... para Troia ... trouxe
υυ– θρασυμή-]	... destemido
δεα πάϊς [-υ–	filho ...
υυ–υ–]ον ἐμβα[λ– –υ–υυ–	... atir[ou? ²⁷ ...
Πάριος ἐ[καβόλος βροτῆ-	o deus que longe-atinge ²⁸
σίῳ δέμαϊ θεός,	80 com o mortal corpo de Páris,
Ἰλίου δὲ θῆκεν ἄφαρ	e logo tardou a
ὀψιτέραν ἄλωσιν,	conquista de Ílio,
κυανοπλόκοιο παῖδα ποντίας	ao cingir em selvagem carnificina
Θέτιος βιατάν,	o forte filho da marinha de negra-
πιστὸν ἕρκος Ἀχαι-	85 trança, Tétis – o firme baluarte
ῶν, θρασεῖ φόνῳ πεδάσαις.	dos Aqueus.
δσσα τ’ ἔριξε λευκωλένῳ	E tanto pelejou contra a de alvos
ἄκναμπτον Ἥρα μένος ἀν[τ]ερείδων	braços, Hera, contrapondo sua rija força,
δσα τε Πολιάδι. πρὸ πόνων	e tanto contra Polias ²⁹ ! Antes de
δέ κε μεγάλων Δαρδανίαν	90 grandes labutas, ele, Aquiles, teria saqueado
ἔπραθεν, εἰ μὴ φύλασσαν Ἀπό[λ]λ[ω]ν.	a Dardânia, se Apolo por ela não zelasse.
νέφερσι δ’ ἐν χρυσεῖς Ὀλύμπιοι-	Mas sentado entre as áureas nuvens
ο καὶ κορυφαῖσι]ν ἰζών	no cimo do Olimpo, Zeus,
μόρσιμ’ ἀνα[λ]ύεν Ζεὺς ὁ θεῶν σκοπὸς οὐ τόλ-	o observador dos deuses, não ousava
μα· περὶ δ’ ὕψικόμῳ	95 desfiar o lote fiado: ao redor de Helena,
[Ε]λένα χρῆν ἄρα Πέργαμον εὐρύ[ν] ἀιστῶσαι	alta-coma, a flama do fogo devia
σέλας αἰθομένου	devastar, chamejante, a
πυρός.	a vasta Pérgamo.

O sexto peã de Píndaro tem como fonte principal o *Papiro de Oxirrínco* 841 (século II d.C.), tendo lacunas consideráveis em seu texto; ainda assim, é o exemplar do gênero mais bem preservado de Píndaro, e, também, o mais discutido³⁰. O seu título já indica a ocasião de *performance*: Delfos, em honra à cidade e seus

²⁶ Para os peãs, sigo a edição do texto grego com comentários de Rutherford (2001).

²⁷ Sujeito é provavelmente Apolo.

²⁸ Epíteto tradicional de Apolo (v. 79).

²⁹ Epíteto de Atena Polias, Guardiã da Cidade, que é “irônico no contexto troiano, pois, embora cultuada em Troia, a deusa sempre favoreceu sua queda” (Ragusa, 2013, p. 273).

³⁰ Rutherford (2001, p. 306). Sobre o gênero peã, além de Rutherford (2001), indico igualmente a leitura de Ford (2006) e Swift (2010, pp. 61-103).

oráculos, muito provavelmente no templo de Apolo (v. 14); além disso, a canção é coral, característica dos peãs, e foi cantada no festival cívico-religioso da Teoxenia. O evento pan-helênico consistia em um banquete compartilhado entre mortais e deuses, e em Delfos era o filho de Leto quem possuía papel central na celebração³¹. A canção tem 183 versos divididos em três tríades. Por causa de sua complexidade, faz-se necessário um breve resumo, para compreendermos o contexto em que se insere o nome de Páris.

A primeira tríade (versos 1-61) contém a abertura da ode que se inicia com uma invocação a Zeus (v. 1), a Pito (v. 2), às Cárites (v. 3) e a Afrodite (v. 4); também situa a *performance* no “tempo sagrado”, i.e., no tempo da Teoxenia (v. 61)³². A *persona* poética explica a sua vinda a Delfos, tanto para levar canção ao festival, quanto para receber os privilégios da cidade³³. Há uma lacuna do verso 19 ao 49³⁴. A tríade termina com nova invocação às Musas e situa-se, enfim, no festival da Teoxenia em honra a Lóxias (epíteto para Apolo, doador de oráculos)³⁵.

A segunda tríade (vv. 62-122) abre com uma breve descrição do festival, no qual acontecem “sacrifícios” (v. 62) e “preces” (v. 64) dos délfios. Porém, a descrição é interrompida pelas lacunas que cobrem os versos 65-78. Ainda assim, certas palavras podem ser identificadas: “Cronida” (Κρόν[ι]εν, 68), “oráculos” (χρησ[τ]ηρι, v. 71), “de Pito” (Πυθωνόθεν, v. 79), “certa vez” (καί ποτε, v. 73), “Pantôo” (Πανθοο, v. 74), “Troia” (ἐς Τροία[ν, v. 75), “destemido filho” (θρασυμήδεα παῖς, v. 77), “atirar” (ἐμβαλ, v. 78). Tais informações permitem supor que a parte danificada traria mais uma invocação a Zeus, uma menção à dispersão dos oráculos de Delfos, e o início da narração mítica pelo tradicional *kaí pote* (Rutherford, 2001, p. 311). O mito, por sua vez, começa com Pantôo, sacerdote de Apolo em Troia, e, pelo contexto, com Aquiles (v. 77). A narrativa se esclarece a partir do verso 79, quando o poema volta a ser legível, descrevendo Apolo, que, com o corpo de Páris, atinge (v. 78) o Pelida, matando-o, e tornando a captura de Ílio tardia (vv. 79-82). Retomaremos este episódio em detalhes. A seguir, menciona-se a rivalidade de Apolo contra Hera e Atena (v. 88-89), o lote de Troia (vv. 92-8), o funeral de Aquiles (vv. 99-101). Por fim, o narrador introduz Neoptólemo, filho de Aquiles, um dos saqueadores de Troia (v. 104), que é depois punido por Apolo, pois assassinou Príamo no templo

³¹ Burkert (1987, p. 107) e Rutherford (2001, p. 310).

³² Ragusa (2013, p. 271).

³³ Ragusa (2013, p. 271) e Rutherford (2001, p. 308).

³⁴ Devido a um escólio nos versos 36 ou 37 contendo “as deusas” (Ἰτας θεάς), e à possível reconstrução do verso 50 para ἀθανάτων ἔρις (discórdia dos imortais) e não ἀθανάτων πόνος (labuta dos imortais) preferido por Rutherford, Hardie (1996, pp. 244-5) sugere que o poeta teria mencionado o Julgamento de Páris e/ou o casamento de Tétis e Peleu, origem do conflito de Hera e Atena contra Troia.

³⁵ Ragusa (2013, p. 272).

de Zeus, cometendo uma impiedade (vv. 105-120). A tríade é finalizada com o refrão *Iéh! iéh! peã* do coro (vv. 121-2).

A última tríade (vv. 123-83), intitulada “Aos eginetas, um prosódio em honra de Éaco”, é fonte de vasta discussão entre os estudiosos, principalmente devido ao seu corte abrupto em relação à anterior, e ao questionamento de sua pertinência à canção³⁶. Atualmente, a leitura mais aceita é a de que se trata de uma segunda parte da canção, cantada por um segundo coro (délfico na primeira e segunda tríades, e egineta, na terceira); ou, ainda, como um acréscimo feito posteriormente por Píndaro em agrado aos eginetas, que se ofenderam com o retrato negativo, desenhado pelo poeta, de Neoptólemo, herói por eles cultuado. Como os versos 141-75 estão bastante danificados, o mistério fica ainda mais difícil de ser resolvido. De todo modo, é cantado, primeiramente, um mito etiológico da ilha de Egina, segundo o qual Zeus se deitou com a ninfa de mesmo nome (vv. 123-40), gerando Éaco. Dele descendem os Eácidas, incluindo Aquiles e Neoptólemo. A canção termina, enfim, com mais uma invocação do coro ao peã.

Feito o resumo da ode, retomemos a questão da morte de Aquiles, que é cara a este trabalho por ser executada por Páris e Apolo. Nas fontes poéticas arcaicas³⁷, é predominante a dupla motivação, ou seja, tanto o herói quanto o deus são os responsáveis pela morte do Pelida. A própria *Ilíada* prenuncia dessa maneira: no canto 19. 416-7, Xanto, um dos cavalos imortais de Aquiles, diz a seu mestre que ele está fadado a ser subjugado por um homem e por um deus. Mais à frente, no canto 21, é revelado qual será a arma que levará a cabo a sua morte, e a qual deus elas pertencem: serão os dardos de Apolo (vv. 277-8). Por fim, Heitor, quase sem vida, profetiza (22. 358-60), no ápice da revelação que foi feita progressivamente ao longo da epopeia:

*Mas reflete bem agora, para que eu para ti não me torne
maldição dos deuses, no dia em que Páris e Febo Apolo
te matarão, valente embora sejas, às Portas Esqueias.*³⁸

O épico perdido *Etiópida* parece ter seguido essa tradição, de acordo com o resumo de Proclo. Quanto às tragédias do período clássico, há uma movimentação curiosa. Em *Filoctetes*, de Sófocles, Neoptólemo diz que seu pai não foi morto por um mortal, mas por um deus (vv. 325-31); já em *Hécuba*, de Eurípides, a rainha troiana diz que

³⁶ Ragusa (2013, p. 276).

³⁷ Não trataremos de fontes iconográficas, apesar de serem abundantes. Para elas, ver Burgess (1995, pp. 217-244) e Gantz (1996, pp. 625-629).

³⁸ Na edição de West (1998-2000): *φράζο νῦν, μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι | ἤματι τῷ δτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων | ἐσθλὸν ἐόντ' ὀλέσωσιν ἐνὶ Σκαιῇσι πύλῃσιν*. Tradução para o português de Lourenço (2013).

foi Páris quem “matou o filho de Tétis, com o arco tingido”³⁹ (vv. 387-8) ao tentar convencer Odisseu a sacrificá-la em vez da filha. Menelau, em *Andrômaca*, do mesmo poeta, para persuadir Peleu a matar a esposa de Heitor, afirma que ela era cunhada de Páris, responsável pela morte de Aquiles (v. 654). Na mesma peça, o ancião, por sua vez, atribui a morte de seu filho e de seu neto a Apolo (vv. 1211-2). Como afirmam Burgess (1995) e Gantz (1996), essa oscilação entre os poetas não indica tradições diferentes, mas uma ênfase no atirador para suas narrativas. Somente na *Eneida* de Virgílio (I a.C.) há a situação que a *Iliada* parece sugerir, e que provavelmente foi usada pelo poeta Arctino na referida epopeia não preservada: “é Páris quem atira a flecha, e Apolo a guia para o alvo” (Gantz, 1996, p. 625).

O caso de Píndaro é, até onde podemos averiguar, único. Somente Higino (*Fábulas* 107) descreve algo parecido, séculos mais tarde⁴⁰, ao reportar Apolo disfarçado (o verbo é *simulo*, “aparentar, imitar, disfarçar”) de Páris para atingir o calcanhar, mas não sabemos qual foi a fonte dessa versão. Dessa forma, não é possível afirmar se é isso o que acontece no *Peã* 6, pois, por causa das lacunas do fragmento, há duas leituras viáveis. A primeira segue a descrição do mitógrafo, e o modelo seria o épico-homérico, a recuperar diversas cenas em que deuses se assemelham (*eikúia*) aos mortais no corpo e na voz (*Il.* 8. 305, 13. 45, 17. 323 etc.). Nesse sentido, o restante da fórmula tradicional pode estar nos versos perdidos do poema, e o poeta mais uma vez reforçaria os laços com a tradição épico-homérica⁴¹. A segunda, no entanto, entende o dativo de *démai* como instrumental; não se trataria, então, de mera aparência, mas, sim, de Apolo tomar o corpo de Páris para cometer a ação, em consonância com o pensamento arcaico de que grandes feitos só são realizáveis graças ao favor e à inspiração divina.

Tal interpretação encontra base na própria canção. Olsen (2019) chama atenção para o fato de a cena refletir a experiência do canto e dança coral de acordo com o pensamento antigo, pois, como a autora explica, Páris “retém sua corporalidade, mas a agência é transferida a Apolo” (p. 341), assim como a experiência coral, concebida como corpos humanos que “se movem e dançam, mas sua ação coreografada é intimamente ligada à vontade divina”. A helenista retoma a primeira tríade do *peã* na qual está presente a atividade coral (vv. 16-18), com a descrição da dança de moças celebrando Apolo em canção ao bater no chão com os pés. Dessa forma, “a segunda tríade continua na mesma linha ao destacar a complexa relação entre

³⁹ Tradução de Werner (2004).

⁴⁰ Cf. Higino, *Fab.* 107: *Apollo iratus Alexandrum Parin se simulans talum quem mortalem habuisse dicitur sagitta percussit et occidit* (“Apolo, irado, disfarçado de Páris Alexandre, atinge o tornozelo mortal que ele disse ter e o matou.”).

⁴¹ Rutherford (2001, p. 312) nota o forte tom épico-homérico presente no *peã*.

autoridade divina e corpos humanos, como quando Apolo age ‘no corpo mortal de Páris’” (Olsen, 2019, p. 341).

Seja Apolo disfarçado ou a tomar o corpo de Páris, por que essa mudança em relação à tradição épica e como aquela se relaciona com o contexto do poema? A primeira resposta é que a alteração parece “acentuar o conflito entre Aquiles e Apolo” (Rutherford, 2001, p. 312) e, consequentemente, entre o deus e Neoptólemo a seguir. De fato, já na *Iliada* é exposta a rivalidade entre ambos (*Il.* 24. 1-63). Ainda, neste peã, mais de uma vez é afirmado que o herói aqueu teria saqueado a cidade se não fosse o impedimento do filho de Leto (vv. 81-82; 90-91), o que reforça esse argumento, pois Apolo era o protetor da cidade. É igualmente possível que a escolha acirre o antagonismo entre Apolo e as deusas Hera e Atena, mencionadas logo depois (vv. 87-9), que eram favoráveis à queda de Troia e trabalhavam juntas para esse fim. O fato de o deus escolher auxiliar ou imitar Páris para realizar a ação é também explicado porque o troiano ofendeu as duas deusas ao preterir-las em benefício de Afrodite no famoso Julgamento. O atrito, então, oscila entre o mundo dos deuses e dos humanos. Além disso, a transferência de agência para o deus é coerente com o peã, pois faz parte das características do gênero a inserção de narrativas em que Apolo desempenha um papel central.

Por fim, nos versos 92-98, Píndaro relata a correlação entre Zeus, observador do conflito no alto das nuvens, e a *moira* (quinhão) da cidade, que é ser destruída por causa de Helena, algo que “está estabelecido como lote de Troia em instância própria e independente da olímpica” (Ragusa, 2013, p. 274). Ao dizer que Zeus não “*ousava desfiar o lote fiado*” (*μόρσιμ’ ἀνα[λ]ύεν Ζεὺς ὁ θεῶν σκοπὸς οὐ τόλμα*, vv. 94-5), Píndaro relembra que nem mesmo o maior dos deuses desafiava a moira reservada aos mortais, a finitude⁴², pois isso desequilibraria a ordem do cosmos estabelecida. Significativa é, então, a cena desenhada pelo poeta, pois o fogo destrói a cidade ao redor da espartana, qualificada com o epíteto “*de alta-coma*” (*ὑψικόμω*, v. 95), aludindo à sua beleza por meio da descrição do penteado. Pela menção do lote de Troia e à beleza de Helena, não escapa à audiência do peã o elo dos versos com o Julgamento de Páris e com o famoso rapto, sementes do conflito predestinado, eventos estes incitados pelos deuses e vinculados à imagem da heroína conhecida por ser a mulher mais bela.

Assim, Páris, no *Peã* 6, atua no episódio mítico de Aquiles não como um puro agente, mas também como instrumento, tendo sido seu corpo tomado ou imitado pelo deus para matar o filho de Tétis. De certa maneira, essa instrumentalização parece refletir o seu papel na *moira* de Troia, pois suas atitudes fazem cumprir a

⁴² Relembro a passagem da *Iliada* (16. 431-61) quando Zeus não impede que seu filho, Sarpédon, morra em Troia, como lhe era destinado, embora sofra ao deixá-lo partir.

predestinada destruição da cidade troiana por causa de Helena. Enfim, a escolha de Píndaro, que é diferente da tradição épico-homérica, também enfatiza os conflitos de Apolo contra Hera, Atena e Aquiles, reiterados ao longo da canção, ilustra a experiência coral ao molde do pensamento grego antigo e está de acordo com as características genéricas do peã.

5. Peã 8a

~ ?]ν.

5? ?

~ ?]ν ταχύ[ς

...rápido...

~ ?]ν πνευσ[

15? ...suspir[ou?...

σπεύδοντ', ἐκλαγξέ<θ'> ἱερ[

ligeira, clamou ...

δαιμόνιον κέαρ ὀλοαῖ-

de uma vez o numinoso coração

σι στοναχαῖς ἄφαρ,

com cruéis gemidos, e

καὶ τοιᾶδε κορυφᾷ σά-

proferiu tais palavras

μαινεν λόγων· ὦ παναπ.[~? εὐ-

20? culminantes "Tudo[?], ó longivisão,

ρ[ύ]οπα Κρονίων τέλεις σ[

o Cronida, cumprirás ...

πεπρωμέναν πάθαν á[

o flagelo previsto ...

νίκα Δαρδανίδαις Ἑκάβ[

quando aos Dardânios Hécub[a (disse?)

..] ποτ' εἶδεν ὑπὸ σπλάγχ[νοις

uma vez, a visão em suas vísceras

φέρειοισα τόνδ' ἀνέρ'. ἔδοξ[ε γάρ

25? enquanto carregava este varão aí, pareceu[-lhe

τεκεῖν πυρφόρον ἐρι[

parir o porta-fogo, Eri[nia?

Ἑκατόγχειρα, σκληρᾷ [

Centímana, que com dura (força?)

Ἴλιον πᾶσάν νιν ἐπὶ π[έδον

toda Ílio destruía, até o

κατερεῖψαι. ἔειπε δὲ .[

chão. E disse ...

~3].[.αι τέρας ὑπνα[λέον

30? ... portento sonhado ...

~5]λε προμάθεια

...vaticínio ...

Pouco podemos afirmar sobre a ocasião de *performance* do Peã 8a, também transmitido pelo *Papiro de Oxirrínco* 841. A parte preservada da canção é a narrativa mítica que aparenta ser uma fala de Cassandra lembrando um sonho profético acerca do nascimento de Páris. O início e o final estão perdidos, entretanto, é razoável imaginar que havia características genéricas do peã, tais quais uma invocação a Delfos e a seus oráculos, bem como um refrão típico (iê iê peã!)⁴³.

⁴³ Rutherford (2001, p. 236).

O nascimento de Páris, precedido por uma profecia ou um sonho profético que o relaciona com a queda de Troia, é encontrado em fontes posteriores a Píndaro⁴⁴. Nelas, Hécuba sonha que está dando luz a uma “tocha”, e não a um “*porta-fogo*” (*πυρφόρον*, v. 26?), como visto no *Peã*⁴⁵. O vínculo com o fogo tem resposta na tradição, atestada em Homero (*Il.* 22.410-11), na qual a cidade seria queimada (como visto, inclusive, no *Peã* 6). Conforme o mito, é por causa dessa profecia que Páris recém-nascido teve sua origem aristocrática desconhecida por boa parte de sua vida. Ele seria reconhecido pela sua família biológica somente anos mais tarde, já moço, nos jogos fúnebres em sua homenagem⁴⁶. Não há fontes poéticas sobreviventes anteriores a Píndaro sobre o abandono ou sobre o reconhecimento de Páris para termos certeza se essa narrativa já circulava em sua época, embora seja difícil acreditar que, no poema, mesmo após tais sonhos proféticos, Príamo e Hécuba decidam manter o filho em detrimento da cidade. Já nas tragédias atenienses⁴⁷, esse impasse é contornado: o herói é chamado de “pastor” repetidas vezes, e tanto Sófocles quanto Eurípides desenvolveram o mito em *Alexandre*, narrando o reconhecimento do troiano como filho dos monarcas troianos.⁴⁸

No *Peã* 8a, a identidade de quem fala não é exata, podendo ser Heleno, Ésaco ou Cassandra, todos filhos videntes de Príamo. A possibilidade mais aceita é esta última, uma vez que é registrado o protagonismo da moça no episódio em

⁴⁴ Eur. *Tro.* 919-22; *And.* 295; Enn. fr. 17-18; Apol. *Bibl.* 3. 12. 5; Higin. *Fab.* 91. Virg. *Ae.* 721-22. Cito também a hipótese da peça *Alexandre* de Eurípides, em que há o sonho e o abandono da criança, bem como seu reconhecimento anos depois.

⁴⁵ Em *Troianas* de Eurípides, Páris é chamado de *δαλὸν πίκρον* (“tocha afiada”, 922); na *Eneida*, ele é *funestaeque taedae* (“tocha funesta”, 7. 322). Tanto Hígino (*Fab.* 91) quanto Apolodoro (*Bibl.* 3. 12. 5) o chamam de “tocha” (os termos são *facem arderem* e *δάλον*, respectivamente). O mitógrafo latino acrescenta ainda que, junto a essa tocha ardente, Hécuba sonha estar parindo serpentes.

⁴⁶ Descrevo um resumo simples do mito, sem me adentrar nos detalhes que divergem entre as versões sobreviventes. Na hipótese da peça euripídica *Alexandre*, o príncipe troiano é levado à força aos jogos funerários em sua homenagem por ser “de natureza superior”; nas competições, Páris sai vitorioso, o que causa conflitos entre seus irmãos biológicos. Por fim, a verdade é revelada pelo pastor que o criou, e Páris é acolhido novamente pela sua verdadeira família. Hígino (*Fab.* 91), por outro lado, afirma que a participação de Páris nos jogos fúnebres foi motivada por um touro que seria lá sacrificado. Nessa versão, quem revela a verdade é Cassandra. Por outro lado, Apolodoro (*Bibl.* 3. 12. 5) não nos concede nenhuma informação sobre o reconhecimento de Alexandre além de que aconteceu alguns anos depois de seu abandono. Este último ainda acrescenta que, durante seu abandono na floresta, o herói foi alimentado por uma urso.

⁴⁷ Eur. *Hec.* 644; *And.* 280; etc.

⁴⁸ Ressalto que na *Iliada* (24. 29), há menção de que as deusas Atena, Hera e Afrodite foram até ao *μέσσαυλος* de Alexandre, em uma cena que provavelmente se refere ao Julgamento de Páris. *μέσσαυλος* é o pátio interno, dentro do *αὐλή*, onde o gado era colocado à noite, de acordo com a definição do LSJ. Se de fato esses versos não forem espúrios, como West (2001) acredita, a menção ao *μέσσαυλος* de Páris pode indicar sua atividade pastoril, demonstrando que uma tradição semelhante já circulava nos tempos de Homero. Contudo, os nobres troianos parecem manter algumas atividades pastoris apesar de sua classe social, como é o caso de Anquises no *Hino Homérico a Afrodite* 5 (v. 75-80). Além disso, a iconografia arcaica do “Julgamento de Páris” representa o príncipe em trajes reais, e não à maneira de um pastor, como seria comum nos séculos seguintes (Gantz, 1993, p. 569).

outras fontes⁴⁹. Cassandra, então, não faz a profecia em si, mas rememora: há uma invocação a Zeus (v. 21) mencionando o lote de Troia prometido (citado no *Peã* 6). Um provável contexto dessa fala é de quando Páris parte de Troia para a Grécia⁵⁰: no resumo de *Cantos Cíprios*, Proclo informa que Heleno profetizou os eventos que iriam acontecer enquanto o navio partia rumo a Esparta. Logo, pode ser que na versão pindárica seja Cassandra quem assume esse papel. Se nos guiarmos pelo escólio presente no *P. Oxy.* 841, no entanto, o contexto do peã seria um pouco diferente daquele da epopeia perdida. Nele é descrito que Páris, em companhia de Menelau, vai de Troia para Delfos almejando consultar o oráculo: o primeiro, para saber como conquistar Helena, e o segundo, a respeito de ter mais filhos.⁵¹ Essa versão não é conhecida por mais nenhuma fonte, porém, Píndaro tinha liberdade de mudar certos elementos míticos se assim desejasse, e tornar Delfos um local relevante para a narrativa parece ser algo apropriado para um peã. No entanto, essa versão faz surgir algumas perguntas: de fato, Menelau pode ter ido a Delfos para perguntar sobre sua prole, uma vez que ele e Helena só geraram Hermíone, de acordo com Homero⁵²; mas por que Páris o faria se ele possuía o auxílio de Afrodite para conquistar a espartana? Seria o oráculo de Delfos quem assumiria esse papel? Tal ideia pode ser atraente para ser encaixada no gênero peã, no qual as profecias têm um papel significativo⁵³. A partir da versão apresentada pelo escólio, podemos deduzir que Menelau tenha convidado Páris para ir a Esparta após a consulta ao oráculo, seguindo as leis da hospitalidade, caso essa versão do mito tenha, realmente, desdobramentos mais complexos na canção. Contudo, o escólio aparenta ser “uma interpretação em vez de um resumo, e provavelmente não podemos inferir que tantos detalhes foram encontrados na própria canção.” (Rutherford, 2001, p. 235).

Voltemos ao conteúdo do fragmento. Páris é representado no sonho de duas formas: a primeira faz dele um “*porta-fogo*” (*πυρφόρον*, v. 26), a segunda, uma Erínia ou um Centímano (v. 26). Quanto à primeira representação, o epíteto não é negativo por si só, pois pode ser relacionado a sacrifícios e cultos, e é usado para qualificar diversas divindades na poesia – Zeus, por exemplo, é chamado de *πυρφόρος* na *Nemeica* 10.71 do mesmo poeta. No entanto, o contexto do mito e da ode não abre margem para outra interpretação: este “*porta-fogo*” trará a

⁴⁹ Rutherford (2001, p. 235).

⁵⁰ *id.*, p. 234.

⁵¹ Na edição de Rutherford (2001): [~ λοιμού κα]τασχόντ(ας) Λακεδαιμονίους] ἔχρη(σεν) ὁ θεὸς Με[νελάω | θύειν Λύκω καὶ Χι]μαιρεῖ πορευθέντι εἰς τῇ(ν) Τευκρίδ[α | ἐκεῖ δὲ ὑπ’ Ἀλεξάνδρου] ἐξενίσθη καὶ αὐθις ἐπὶ τὸ χρηστή(ριον) ἦ[λθον Ἰ ὁ μὲν περὶ παιδ]ων γονῆ(ς), ὁ δὲ (ἐ) περὶ τῇ(ς) Ἑλένη(ς) ἀρπαγῆς χρησόμε(ν)ος.

⁵² *Od.* 4. 25-30. Hesíodo, no *Catálogo de Mulheres*, no entanto, afirma que ela teve irmãos.

⁵³ Rutherford (2001, p. 236).

chama que destruirá a cidade (vv. 28-9), sendo, portanto, uma visão que anuncia um perigo iminente.

Essa perspectiva se intensifica com a criatura que vem logo a seguir, mas com identidade problemática devido à reconstrução do fragmento. O verso 26 tem uma palavra incompleta no final, *επι-*, que na sua primeira emenda foi interpretada como *Ἐπι[νύν]* por Grenfell e Hunt (1908), os primeiros editores do *Peā* 8a. Nesse caso, o herói seria visto como uma Erínia de cem mãos, se entendermos a palavra seguinte, *ἐκατόγχειρα* (v. 27), como adjetivo. Contudo, Robert (1914) discordou dessa interpretação, justificando que 1) uma divindade feminina não poderia ser equiparada a uma personagem masculina; 2) a iconografia e a literatura antigas não apoiam a ideia de uma Erínia de cem mãos (Robert, 1914, pp. 315-316). Por isso, ele propõe que *Ἐκατόγχειρα* seja o substantivo, e *επι-* um adjetivo, podendo ele ser *επι[σπάγων]* (*ruidoso*), *επι[βρεμέτην]* (*ruge-alto*) ou *επι[μάραγον]* (*estrondoso*) (p. 316). O primeiro argumento de Robert é questionado por Rutherford (2001, p. 236) e Finglass (2005, p. 40), enquanto o segundo somente por Finglass (2005, p. 41).⁵⁴ Dado o impasse, e pensando na importância dessa comparação para entender o personagem, analisaremos as duas possibilidades de leitura⁵⁵.

A *Teogonia* de Hesíodo nos apresenta os Centímanos como filhos de Urano e Gaia, de aparência gigantesca, com centenas de mãos e cabeças, e aprisionados pelo próprio pai além de esquecidos por Crono⁵⁶. São três: Cotos, Briareu e Giges, e eles são libertados por Zeus para combater ao seu lado contra os Titãs, seus irmãos, que não os libertaram após estes derrotarem Urano. Na *Iliáda*, há uma breve menção a Briareu na conversa de Aquiles e Tétis, na qual o gigante é dado igualmente como amigo de Zeus, pois o salva, junto da Nereida, de ser emboscado pelos outros deuses do Olimpo (1. 401-4). Nas duas tradições, então, Briareu, Cotos e Giges são vistos como aliados do Cronida. Logo, é estranho referir-se a Páris como um dos Centímanos, pois aquele “trará a destruição de sua cidade por meio de suas ações erradas” (Finglass, 2005, p. 40), enquanto estes ajudaram a estabelecer o cosmos sob a ordem de Zeus. Podemos interpretar, talvez, que a suposta traição dos gigantes contra os Titãs, ao decidirem lutar ao lado de Zeus, pode servir como paralelo da traição de Páris contra seus irmãos

⁵⁴ Tanto Rutherford (2001) quanto Finglass (2005) expõem que em outras fontes uma figura feminina (especialmente as Erínias) pode representar um personagem masculino. Alguns exemplos dados são Eur. *Hec.* 90-91 (por Rutherford, 2001, p. 235), Soph. *El.* 1080 e Aesch. *Ag.* 55-62 (por Finglass, 2005, p. 41). Contra o segundo argumento de Robert, Finglass (2005, p. 41) lembra Soph. *El.* 489-91 no qual Eletra diz que uma Erínia com muitas mãos espera por Clitemnestra e Egisto.

⁵⁵ A reconstrução mais aceita atualmente é a de Robert, aparecendo nas novas edições com mais regularidade. Contudo, alinhio-me aos apontamentos de Finglass (2005) de que a figura da Erínia é a mais adequada para a comparação.

⁵⁶ Sobre os Centímanos na poesia hexamétrica, ver Zanon (2015, pp. 101-132).

troianos – na *Iliada*, ele é “mais odioso do que a negra morte” (3. 454) para seus conterrâneos. Entretanto, além de ser necessária certa ginástica para encaixar essas criaturas como uma ofensa, os Centímanos, como bem observado por Finglass (2005, p. 41), não têm qualquer ligação com o fogo – portanto, não são tradicionalmente portadores de fogo. Os adjetivos sugeridos por Robert (1914) também não parecem ter qualquer relação com as ações de Páris ou com o destino de Troia. A comparação com os Centímanos, por fim, é frágil e inusual, se nos guiarmos pelas tradições homérica e hesiódica.

Já as Erínias, na *Teogonia*, nasceram do sangue jorrado da castração de Urano, e são tradicionalmente relacionadas à punição de crimes consanguíneos, sendo, portanto, um lugar-comum na poesia antiga associá-las com “indivíduos nocivos” (Finglass, 2005, p. 41)⁵⁷. A própria Helena é comparada a uma Erínia em obras posteriores⁵⁸, o que torna a mesma associação ao seu amante “ainda mais apropriada” (Finglass, 2005, p. 41). Homero igualmente faz uma descrição das Erínias bastante sombria (*Il.* 9. 571-2): elas andam na escuridão do Érebo e possuem um “*coração implacável*” (*ἀμείλιχον ἦτορ*, v. 572), e a mãe de Meleagro as invoca para vingar o assassinato do irmão (*Il.* 9. 567). Essa é uma de suas características mais marcantes: embora sejam, de certa forma, guardiãs da justiça (Torrano, 1995, p. 41), o seu domínio é mais precisamente a punição e a vingança por uma transgressão. O que é a Guerra de Troia se não a punição vinda de Zeus Hospitaleiro em reação ao ultraje de Páris?

Além disso, fogo também é um elemento constantemente associado às Erínias⁵⁹, e dar-lhes a característica de “cem mãos” faz com que o seu poder de fogo seja ainda mais ameaçador do que apenas um par⁶⁰. Por esses motivos, considero a Erínia como a figura mais provável da comparação, pois reforça Páris como alguém danoso à cidade em que vive, bem como à sua própria família, imagens que seguem a mesma lógica dos outros elementos da canção (“*flagelo previsto*”, v. 22?; “*que com dura (força) destruía toda Ílio até o chão*”, vv. 27-28?).

⁵⁷ Cf. passagens de Aesch. *Ag.* 748; Soph. *Tr.* 895, *El.* 1080; Eur. *Med.* 1260, *Or.* 1388; Verg. *Aen.* 2.[573]; etc.

⁵⁸ Cf. passagens de *Agamêmnon*, *Orestes* e *Encida* acima citadas.

⁵⁹ Ar. *Plut.* 423-5. Cassandra comparando-se a uma Erínia enquanto carrega uma tocha pode ser uma evidência dessa ligação (Eur. *Trö.* 457). Ver Finglass (2005, p. 41, nota 10).

⁶⁰ Finglass (2005, p. 41). O helenista lembra ainda que as Erínias eram associadas também às serpentes, o que pode ser um indício da tradição usada no resumo tardio de Higino (*Fab.* 91).

Comentários finais

Quanto às relações de conteúdo-gênero-*performance*, pudemos observar que as imagens pindáricas de Páris são condizentes com as necessidades genéricas e contextuais. Em um encômio, Píndaro aproveita que o elogiado, Alexandre I, possui o mesmo nome do herói para aproximar a linhagem de Dárdano, que é *ólbios* (venturosa), com a de Amintas, podendo ser até uma estratégia de legitimação. Por outro lado, o elogio não deixa de advertir sobre a efemeridade da boa aventura humana, uma vez que sabemos do triste destino de Troia e dos dardânios. Já na *Ode Pítica* 6, o troiano aparece como hábil arqueiro, mas é um adversário estrangeiro, ao lado de Mêmnon, contra Antíloco e Nestor. Contudo, não podemos deixar de notar que a arqueria é uma modalidade atlética, assim como a corrida de carros, e em uma canção que celebra a vitória nos jogos e os valores aristocráticos, esse atributo é apreciado. Nos peãs, o herói é colocado em situações nas quais Apolo tem participação direta ou indireta, seja tomando ou imitando o seu corpo para matar Aquiles, seja por meio das profecias, campo de poder tradicionalmente ligado ao deus, e, conseqüentemente, característica do gênero.

Em relação aos mitos que envolvem o personagem, Píndaro desenvolve enredos que brincam com a tradição épico-homérica ao mesmo tempo que desenha contornos aparentemente originais. A cena dos dardos que atingem os cavalos de Nestor na *Pítica* 6 é iliádica, mas o seu contexto, ou seja, a morte de Antíloco na ocasião, não o é. Da mesma forma, Píndaro confere a Páris e a Apolo participação na morte de Aquiles no *Peã* 6, mas aquele não é, de fato, o agente da ação, somente o deus. Tal escolha pode ser um espelho das ações do herói na Guerra de Troia, pois a *moira* estabelecida para a cidade era de ser queimada por causa de Helena, e Páris Alexandre, ao raptá-la, ajuda a cumprir os vaticínios anunciados para Troia. Esse lote é também mencionado no fragmentado *Peã* 8a de Píndaro. Este último poema ainda reveste Páris com a figura de um “porta-fogo” que trará a prevista destruição da cidade, além de ser comparado ou às Erínias ou aos Centímanos.

Por fim, nos poemas, Páris é motivo de elogio, seja pela sua linhagem ligada aos deuses, seja pela sua destreza arqueira, mesmo que inimiga. Também é um duplo instrumento: dos deuses e dos vaticínios, tanto para matar o inimigo, quanto destruir a própria cidade. Por causa deste último, ele é um perigo profetizado, um mal.

Referências bibliográficas

- Betini, P. F. (2022). Helena e Páris entre as vozes da poesia mélica grega arcaica: quatro poetas, cinco poemas. *Phaos*, 22, 1-29. doi: 10.20396/phaos.v22i00.16129.
- Budelmann, N. F. (2012). Epinician and the *symposion*: a comparison with the *enkómia*. In P. Agócs, C. Carey, & R. Rawles (Eds.), *Reading the victory ode* (pp. 173-190). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Burgess, J. (1995). Achilles' Heel: The Death of Achilles in Ancient Myth. *Classical Antiquity*, 14(2), 217-244. doi: 10.2307/25011021
- Burkert, W. (1987). *Greek Religion. Archaic and Classical*. Malden, United States: Blackwell Publishing.
- Cairns, D. L. (2010). General Introduction. In D. L. Cairns, *Bacchylides Five Epinician Odes* (3, 5, 9, 11, 13) (pp. 16-92). Cambridge, England: Francis Cairns Publications.
- Davies, M. (Ed.). (1991). *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta* – I. Oxford, England: Clarendon Press.
- Delfito, J. S. S. (2020). *Peãs e encômios de Baquilides e Píndaro: espécies mélicas nos fragmentos dos poetas tardo-arcaicos* (Master's thesis, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). doi: 10.11606/D.8.2020.tde-13082020-132135.
- Fearn, D. (2007). The politics of fantasy: Bacchylides on Alexander of Macedon (Fr. 20B). In D. Fearn, *Bacchylides: politics, performance, poetic tradition* (pp. 21-86). Oxford, England: Oxford University Press.
- Finglass, P. J. (2005). Erinys or Hundred-Hander? Pindar, fr. 52i(a). 19-21 Snell-Maehler = B3.25-7 Rutherford ("Paeon" 8a). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 154, 40-2. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20190983>.
- Ford, A. (2006). The Genre of Genres. Paeans and *Paian* in Early Greek Poetry. *Poetica*, 38 (3/4), 277-295. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43028602>.
- Fredricksmeyer, H. C. (2001). A Diachronic Reading of Sappho fr. 16 LP. *Transactions of the American Philological Association* 131, 75-8. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20140964>.
- Gantz, T. (1996). *Early Greek myth*. Baltimore, United States: The Johns Hopkins University Press, 2 vols.
- Hardie, A. (1996). Pindar, Castalia and the Muses of Delphi (the sixth paeon). In F. Cairns, & Heath (eds.), *Papers of the Leeds International Latin Seminar. Roman Poetry and Prose, Greek Poetry, Etymology, Historiography* 9 (pp. 219-57). Cambridge, England: Francis Cairns Publications.
- Hunt, A. S., & Grenfell, B. P. (Eds.). (1908). *The Oxyrhynchus Papyri. Part V*. London, England: Egypt Exploration Fund.
- Lourenço, F. (Trans., Intr.). (2013). *Iliada*. São Paulo, Brazil: Penguin, Companhia das Letras.
- Nagy, G. (2018, April 13). A sampling of comments on Pindar *Pythian* 6. *Classical Inquiries* [Web log post]. Retrieved from <https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/a-sampling-of-comments-on-pindar-pythian-6/>.
- Neer, R. T. (2001). Framing the Gift: The Politics of the Siphnian Treasury at Delphi. *Classical Antiquity*, 20 (2), 273-344. doi: 10.1525/ca.2001.20.2.273.
- Olsen, S. (2019). Pindar *Paeon* 6: Genre as embodied cultural knowledge. In M. Foster, L. Kurke, N. Weiss (Eds.), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*. Studies in Archaic and Classical Greek Song 4 (pp. 325-346). Leiden, Netherlands: Brill Open.

- Papazoglu, F. (1978). *The Central Balkan Tribes in Pre-Roman Times: Triballi, Autariatae, Dardanians, Scordisci and Moesians*. Amsterdam, Netherlands: Hakkert.
- Race, W. H. (Ed., Trans.). (1997). *Olympian Odes. Pythian Odes*. Cambridge, United States: Harvard University Press.
- Ragusa, G. (2010). *Lira, mito e erotismo. Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas, Brazil: Editora da Unicamp.
- Ragusa, G. (comm., trans.). (2013). *Lira Grega. Antologia de poesia arcaica*. São Paulo, Brazil: Editora Hedra.
- Rawles, R. (2012). Early Epinician: Ibycus and Simonides. In P. Agócs, C. Carey, & R. Rawles (Eds.), *Reading the victory ode* (pp. 3-37). Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Robert, C. (1914). Zu Pindars VIII Paean. *Hermes*, 49 (2), 315-319. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/4473459>.
- Rutherford, I. (Ed.). (2001). *Pindar's Paeans. A reading of the fragments with a Survey of the Genre*. Oxford, England: Clarendon Press.
- Schein, S. L. (1987). Unity and meaning in Pindar's Sixth Pythian Ode. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 2(2), 235-47. Retrieved from: https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1987_num_2_2_894.
- Scott, J. A. (1913). Paris and Hector in tradition and in Homer. *Classical Philology*, 8 (2), 160-171. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/262449>.
- Shapiro, K. D. (1988). Ὑμνων θησαυρός: Pindar's Sixth Pythian Ode and the Treasury of the Siphnians at Delphi. *Museum Helveticum*, 45, 1-5. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/24817672>.
- Snell, B., & Maehler, H. (Eds.). (1987). *Pindari Carmina cum fragmentis: pars I: Epinicia*. Leipzig, Deutschland: Teubner.
- Snell, B., & Maehler, H. (Eds.). (1987). *Pindari Carmina cum fragmentis: pars II: Fragmenta et Indices*. Leipzig, Deutschland: Teubner.
- Sousa, R. C. (2019). O discurso étnico acerca dos troianos na *Iliada*: um estudo de caso de Paris-Alexandre. *Hélade: Dossiê Etnicidade e formação de identidades no mundo de Homero*, 5(1), 88-114. doi: 10.22409/rh.v5i1.29403.
- Suter, A. C. (1984). Introduction. *Paris/Alexandros: A study in Homeric techniques of characterization* (Doctoral dissertation, Faculty of Princeton University), 1-16. Retrieved from: <https://www.proquest.com/docview/303314747?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>.
- Swift, L. A. (2010). Paean. In L. A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of a genre in Tragic Lyric* (pp. 61-103). Oxford, England: Oxford University Press.
- Torrano, J. (Trans., Intr.). (1995). *Teogonia*. São Paulo, Brazil: Iluminuras.
- Voigt, E.-M. (Ed.). (1971). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam, Netherlands: Athenaeum, Polak & Van Gennep.
- West, M. (Ed.). (1998). *Homeri Ilias*, vol. I. Munich, Leipzig, Deutschland: Saur.
- West, M. (Ed.). (2000). *Homeri Ilias*, vol. II. Munich, Leipzig, Deutschland: Saur.
- Werner, C. (Trans.). (2005). *Hécuba*. São Paulo, Brazil: Martins Fontes.
- Wilkes, J. (1992). *The Illyrians*. Oxford, England: Blackwell Publishing.
- Zanon, C. A. (2016). *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia hexamétrica arcaica*. (Doctoral dissertation, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). doi: 10.11606/T.8.2017.tde-13022017-130921.

***EUMENIDI* 748-751: APOLLO TRA RITO E POLITICA. AGLI ALBORI DELLA DEMOCRAZIA ATENIESE**

***Eumenides* 748-751: Apollo between ritual and politics. At the dawn of Athenian democracy**

VINCENZO QUADARELLA

Università degli studi di Messina – Universidad de Málaga

v.quadarella@gmail.com

ORCID: 0009-0001-6681-1477

Astratto: Le famose parole di Atena nelle *Eumenidi*, hanno inquadrato il rapporto tra politica e teatro o, meglio, il rapporto tra la *polis* ateniese e le scritture sceniche dei drammaturghi greci che a noi sono arrivate. Partendo dal presupposto di affrontare due fenomeni, democrazia e tragedia che, sono “figli” di un tempo e uno “spazio” preciso, ho voluto esaminare, in chiave rituale-religiosa e politica, i versi di Apollo nelle *Eumenidi* (734-736), perché pongono alcuni punti fermi del concetto democratico del potere attraverso un’opera teatrale. Una volta delineati questi concetti tenteremo di capire come sono stati resi in alcune messinscene contemporanee al Teatro greco di Siracusa¹ proprio attraverso le parole di Atena e di Apollo.

Parole chiave: Tragedia; *polis*; democrazia; voto; rito; dei.

Abstract: The famous words of Athena in the *Eumenids*, framed the relationship between politics and theater or, better, the relationship between the Athenian polis and the scenic scriptures of the Greek playwrights that have come to us. Starting from the assumption of facing two phenomena, democracy and tragedy that are “children” of a time and a precise “space”, I wanted to examine, in a ritual-religious and political key, the verses of Apollo in the *Eumenids* (734-736) because they

¹ Saranno prese in esame le seguenti messinscene contemporanee: *Orestide*, regia Carriglio, 2008; *Coefore/Eumenidi*, regia Salvo D., 2014; *L'Orestea*, regia Livermore D., 2021/22. Archivio AFI della Fondazione INDA, Siracusa.

place certain firm points of the democratic concept of power through a theatrical work. Once these concepts are outlined we will try to understand, as they have been rendered in some contemporary performances at the Greek Theatre of Syracuse through the words of Athena and Apollo.

Keywords: Tragedy; *polis*; democracy; vote; rite; gods.

1. La demokratia

Come è noto, i versi considerati più “politici” di Eschilo sono contenuti nelle parole di Atena in cui si fa un riferimento esplicito all’Areopago²² (690-706). In realtà, possiamo considerare tutta l’*Oresteia* una tragedia “politica” nella misura in cui, in effetti, i riferimenti al momento politico dell’Atene di quegli anni è spesso messo in risalto dallo stesso Eschilo. Tuttavia, non possiamo però guardare all’*Oresteia* solo come una tragedia scritta per mandare un messaggio politico pur essendo numerosi, come suggerisce Di Benedetto³, i dati storici che ci possono far ricostruire, con ragionevole certezza, il percorso politico nelle tragedie di Eschilo. Partiamo dunque da ciò che sappiamo storicamente: i pochi anni che vanno all’incirca dal 462 al 458/457 a.C. furono particolarmente importanti e tumultuosi. Come è noto nel 462 a.C. Efialte⁴ fece approvare una riforma che redistribuiva all’Assemblea e alla Boulè dei Cinquecento i poteri attribuiti fino a quel momento all’Areopago, lasciando a quest’ultimo solo la giurisdizione per i delitti di sangue particolarmente efferati. Inoltre furono attribuiti poteri politici, oltre che giudiziari, al tribunale popolare chiamato Eliea, assemblea di 6000 giudici scelti per sorteggio tra i cittadini. Così facendo Efialte svuotò l’Areopago di ogni sua prerogativa e diede inizio al cosiddetto periodo democratico, verosimilmente pagando con la morte⁵ proprio il suo contribuire a assestare i poteri dello stato su

² In questo senso è bene riportare il seguente passo che esplica bene le problematiche contemporanee a Eschilo che riguardavano l’Areopago. Da Eschilo, a cura di M. Centanni, 2007, p. XXXVI: “Negli anni in cui viene rappresentata l’*Oresteia* la questione delle competenze dell’Areopago era al centro del dibattito politico. Intendendo nella struttura tragica la questione politica che infiammava Atene, Eschilo propizia la salvaguardia dello spirito dell’Istituzione e, facendosi portavoce dell’indirizzo pericleo, propone un nuovo ruolo agli Areopagiti che vedono riconosciuta, proprio dal restringimento delle loro funzioni, la residuale competenza *ratione materiae* sui delitti di sangue. Esaltando il substrato politico (e rammemorando-inventando il mito fondativo di quella prerogativa) Eschilo-Atena invita gli Areopagiti, cittadini eccellenti, a stare al gioco della polis, dove la diminuzione del ruolo viene risarcita dalla partecipazione attiva all’impresa rivoluzionaria, nello straordinario allargamento dell’orizzonte politico complessivo”.

³ Di Benedetto V., 1978, p. 222.

⁴ In realtà poco sappiamo su chi veramente approvò quella riforma. La tradizione antica non è affatto univoca in tal senso: alcuni associano come collaboratori Temistocle, Archestrato o Pericle. Alcune fonti attribuiscono la riforma al solo Pericle oppure attestano che Pericle abbia usato Efialte per i propri fini. In tal senso è interessante: Giannotti, 2018, p. 200.

⁵ Sulle effettive responsabilità della morte di Efialte è verosimile che la convergenza tra gli interessi dello stesso suo partito, nella figura di Pericle e gli interessi del partito avverso degli oligarchi, abbia causato l’assassino. Al

una forma più democratica possibile (processo che ebbe inizio, in realtà, già con Clistene e che si chiuderà sostanzialmente con la morte di Pericle e la successiva presa di Atene da parte di Sparta). Dal punto di vista storico però, dobbiamo fare i conti con il fatto che, proprio riguardo agli anni a cui ci riferiamo, non tutti gli aspetti storici sono pacifici. Ad esempio, come sottolinea E.M. Harris⁶, il ruolo dell'Areopago è quanto meno discutibile⁷: Harris sostiene infatti che quasi tutto quello che pensiamo di sapere sull'Assemblea che era al centro del dibattito politico nell'Atene del V sec., ci arriva dalla *Costituzione degli ateniesi*, opera attribuita ad Aristotele (più probabilmente a un suo discepolo) scritta tra il 330 e il 322 a.C. e che presenta numerosi errori storici, desumibili dal confronto con le altre opere storiche che ci sono arrivate⁸. L'Areopago infatti non compare mai nelle opere storiche e c'è da chiedersi quanto la riforma di quella assemblea abbia davvero influito sui fatti storici. La domanda a questo punto diventa: perché Eschilo sente l'esigenza di scriverne? È difficilissimo rispondere ma Harris ipotizza che l'assenza di riferimenti nei documenti storici potrebbe essere causata dal mancato interesse degli storici per i "fatti giuridici" poiché essi hanno prestato più attenzione ai fatti politici e sociali dell'Atene di quegli anni. Se pur plausibile, questa analisi non risponde alla domanda del perché Eschilo abbia usato l'Areopago come simbolo

di là di tutte le congetture è realistico che il vero beneficiario dell'omicidio di Efialte sia stato proprio Pericle come sostenuto in: L. Piccirilli, 1987, pp. 9-17.

⁶ Harris, 2019, p. 391.

⁷ Harris, 2019, p. 391: "Although the orators and the tragedians repeatedly praise the Areopagus, the historians Herodotus, Thucydides, and Xenophon in his History of Greece never mention it at all.² One can read the main sources for the history of Greece from 500 to 362 BCE and find not one reference to the Areopagus. The situation is much the same with the inscriptions: out of all the inscriptions preserved in whole or in part from the fifth century not one mentions the Areopagus, and I have found only two from the fourth century inscriptions dated to the fourth century BCE mention the Areopagus (IG ii3 292 [352/1], line 19; 320 [337/6], lines 11-14, 17-19, 24-25). And Aristophanes, whose plays often ridicule the activities of the Council, the Assembly, and the other Courts and lampoon many officials and politicians, passes over the Areopagus in silence".

⁸ Harris, 2019, p. 398: "But there are other problems that completely undermine the credibility of chapters 23-27 of the Aristotelian Constitution of the Athenians. In chapter 24.1 we read that Aristides in the period after the Persian Wars convinced the Athenians to leave the countryside and come to live in the city where there would be food for everyone. This is flatly contradicted by what Thucydides (2.14.1), a contemporary witness, tells us about the Athenians on the eve of the Peloponnesian War, namely, that most still lived in the countryside. The evidence of Thucydides finds confirmation in recent field surveys, which show that the Attic countryside was densely inhabited throughout the fifth century BCE.²¹ In the account of the re-forms of Ephialtes, dated by this work to 462, there is another amusing howler ([Arist.] Ath. Pol 25.2-4): we learn that Ephialtes collaborated with Themistocles in attacking the Areopagus. The author of this work appears to have overlooked the fact that Themistocles was ostracized around 470, did not return to Athens and died in Asia.²² If this part of the account of Ephialtes' reforms is untenable, how reliable is the rest of the information in this chapter? One cannot cherry-pick statements from this account of Athenian politics from 480 to 450: if much of the information is found to be false or incorrect, that should cast doubt on the remaining information found in the account. And later on in its account of Athenian history, the Constitution of the Athenians (35.2) states that the Thirty removed the laws of Ephialtes and Archestratus about the Areopagites".

della democrazia. A mio giudizio è plausibile che il poeta abbia in realtà scelto di “usare” l’Areopago perché, indipendentemente dal suo ruolo, era l’assemblea più antica, più autorevole e più significativa nel rappresentare Atene. Tutte caratteristiche che derivano da una sorta di mitizzazione dell’Areopago come struttura portante della *polis*, indipendentemente dalla tirannia o dalla democrazia. Questa dunque poteva essere una spiegazione: usare l’assemblea più simbolicamente significativa per impostare una nuova politica.

Ma in che modo venne declinato il concetto di democrazia? Senza addentrarci negli stravolgimenti sociali e politici adottati sin da Solone (640-30, 560 circa), dobbiamo identificare alcune caratteristiche principali della forma di governo denominata *demokratia*. Il concetto tende infatti ad essere confuso, distorto e persino sopravvalutato. Innanzitutto dobbiamo tener presente che la parola stessa democrazia, almeno in origine, contiene in sé l’idea di violenza se consideriamo la stessa etimologia della parola: *demos*, popolo, *kratos* indica la forza nel suo violento esplicitarsi⁹. Democrazia, inoltre, era il termine con cui gli avversari indicavano il sistema di “governo del popolo” tanto da ritenerlo un sistema liberticida¹⁰. La parola più usata in realtà proprio dai democratici era *demos*, seppur lo stesso Pericle “tucidideo” contrappone in qualche modo al concetto di libertà¹¹. La *demokratia* ateniese era fondata, inoltre, sul concetto di cittadinanza, concetto a sua volta basato sulla dicotomia cittadino/guerriero¹². Erano liberi (e quindi godevano a pieno titolo della cittadinanza) i cittadini che potevano permettersi di armarsi a proprie spese e ai quali era affidata appunto la difesa della città. Dobbiamo tener presente che secondo alcune stime verosimili¹³ il rapporto numerico tra uomini liberi e schiavi era di uno a quattro¹⁴. Si intuisce che l’accesso alla cittadinanza e quindi la possibilità di partecipare alle assemblee era assai limitato. Potremmo persino dire che la maggior parte delle tensioni sociali e politiche del IV e V sec. sono dovute appunto ai tentativi di allargamento della base sociale legata alla cittadinanza, concetto particolarmente caro ai democratici. È noto che la situazione cambiò radicalmente quando Atene fu costretta a dotarsi di una flotta

⁹ Canfora, 2004, p. 8.

¹⁰ Canfora, 2004, p.8.

¹¹ Canfora, 2004, p. 8: “Si usa democrazia per definire il nostro sistema politico semplicemente perché siamo soliti far capo al criterio della «maggioranza», *nondimeno* da noi c’è libertà”.

¹² Canfora, 2004, p. 31 e ss.

¹³ Canfora, 2012, p.149.

¹⁴ Inoltre, considerando che era considerato libero chi nasceva da due cittadini liberi ateniesi, nel conto occorre mettere anche coloro che nascevano da un solo genitore libero, gli schiavi come detto, e le donne. Dunque i numeri andavano di certo ben oltre il rapporto di uno a quattro.

militare¹⁵ e si creò un gruppo nuovo di soldati, i marinai, ai quali non era richiesto di “armarsi da sé” ma erano utilizzati sostanzialmente per muovere le navi con i remi¹⁶. Si dovette quindi allargare il concetto di cittadinanza consentendo ai “non possidenti”, i «teti», di ottenerla. La base della struttura politica di Atene rimane dunque sempre la cittadinanza concessa al cittadino/combattente ma con i teti cambia il numero di persone che ne potevano beneficiare. L'altra caratterizzazione del concetto di *demokratia* in Atene era di certo il concetto di maggioranza. Lo stesso Pericle ce lo dice¹⁷: la *demokratia* si caratterizza non per il governo dei pochi ma della maggioranza. Queste parole sembrano sancire la differenza tra oligarchia e la democrazia ma, a ben guardare, sanciscono solo la differenza di votazione all'interno di una oligarchia che, seppur con una base partecipativa più larga, rimane comunque il governo dei pochi, rischiando di essere semplicemente una oligarchia con al potere il popolo. È ben differente invece dal concetto moderno di potere al popolo in quanto appunto il “popolo” ateniese era ben ristretto e il potere rimaneva nelle mani di pochi che decidevano a maggioranza.

Dunque gli anni in cui Eschilo scrisse l'*Oresteia* (nel 458 a.C. vinse le Grandi Dionisie) erano certamente politicamente e socialmente tumultuosi, con spinte democratiche (nel senso specificato sopra) e spinte che oggi chiameremmo “conservatrici” che si scontravano non convergendo sull'idea politica da perseguire. Come sappiamo le feste chiamate Grandi Dionisie erano sovvenzionate dallo Stato e l'intera messa in scena teatrale era finanziata parimenti dalla struttura statale attraverso i *coreghi*. Tutto ciò non deve necessariamente far pensare a un appiattimento servile del teatro alla politica, soprattutto perché l'esperienza teatrale era ben legata ad un contesto culturale molto più ampio che comprendeva anche la politica. A tal proposito è doveroso fare riferimento ad alcune teorie che mettono in discussione il legame stretto tra democrazia e tragedia greca e addirittura mettono in discussione la natura stessa delle Grandi Dionisie che erano feste particolari e poco inquadrabili secondo canoni moderni. Per S. Goldhill¹⁸ la caratteristica principale delle feste era quella politica, prova ne sia il fatto che le quattro cerimonie pre-festive¹⁹ erano tutte legate all'ideologia della *polis*. J Griffin²⁰ osserva, giustamente, che se davvero le Feste Dionisie e quindi le tragedie al loro interno fossero da intendere come esclusivamente legate al regime democratico, non si spiegherebbe perché

¹⁵ Possiamo approssimativamente fissare questa data all'inizio delle guerre persiane, quindi intorno al 499 a.C.

¹⁶ Canfora, 2004, p. 35.

¹⁷ In realtà è Tucidide (*Storie*, II, 37) che lo fa dire a Pericle.

¹⁸ Goldhill, 1987, pp. 58-76.

¹⁹ Goldhill, 1987, p. 68: le cerimonie pre-festive sarebbero quattro: le libagioni dei dieci generali, l'ostentazione dei tributi, l'annuncio dei benefattori della città, la sfilata dei ragazzi istruiti dallo stato.

²⁰ Griffin, 1998, pp. 39-61.

le abbia istituite un tiranno (Pisistrato nel 535-532 a.C.) e perché anche dopo la fine del periodo cosiddetto “democratico” le tragedie abbiano continuato a essere messe in scena. Inoltre, secondo Griffin, non dobbiamo pensare che la struttura statale ateniese fosse davvero così invasiva nella scelta dei drammaturchi e nella scelta dei temi poiché, ad esempio, gli arconti (che erano scelti a sorte ogni anno) verosimilmente sceglievano in base al fatto che il poeta potesse piacere di più alla popolazione. Nella fattispecie, è d’obbligo aggiungere, che non abbiamo alcuna prova della relazione tra gli arconti e le scelte dei drammaturchi. Aggiunge ancora Griffin che la natura della tragedia non è da ricercare nei contenuti ideologicamente determinati o nella natura collettiva del pubblico, ma nei due veri elementi che la caratterizzano: il ruolo degli dei e il piacere emotivo²¹. Singolare, ma parecchio persuasiva, la posizione di D.M. Carter che, nel contestare le posizioni di Goldhill e Griffin, fa notare che le tragedie, più che rispecchiare il fermento democratico ateniese potrebbero riflettere la potenza imperialistica di Atene. Dimentichiamo infatti spesso che la democrazia ateniese era un fenomeno circoscritto proprio a quell’unica città e che invece, dall’esterno, Atene non era affatto considerata una città democratica, anzi era proprio la *polis* imperialista per eccellenza. Tanto è vero che, sostiene

Carter, nella tragedia (il discorso è diverso per la commedia) poche volte ci sono riferimenti alla città democratica²².

Dunque non è davvero facile stabilire quale sia il rapporto vero tra teatro e democrazia, di certo però la situazione politico-sociale nell’Atene di quegli anni era assai complessa e, spesso, ai contemporanei mancano alcuni punti di riferimento che permettano di capire in pieno i meccanismi complessi della società ateniese del V sec. a.C.

2. Atena e il suo voto

È interessante partire dalla tecnica di voto istituita da Atena. Infatti oltre ad aver creato il primo tribunale, ad aver “insegnato” agli uomini l’arte della Giustizia, Atena ha imposto una vera e propria tecnica di voto. I versi di *Eumenidi* 734-736 sono infatti tra i più famosi e i più studiati: «è mio compito esprimere per ultimo il mio giudizio, e aggiungerò questo voto in favore di Oreste». Secondo alcuni studiosi²³, Atena in realtà non vota, non depone cioè il proprio voto nell’urna ma, dichiarandolo rende pari il voto dell’assemblea liberando Oreste. Secondo questa

²¹ Griffin, 1998, p. 55.

²² Carter, 2004), p. 16.

²³ Come si sottolinea in Medda E., Battezzato L., Pattoni M.P., 2016, p. 531, per questo tipo di interpretazione si può fare riferimento a Hester, 1981, pp. 265-74; oppure Podlecki, 1989, pp. 182 e 212 ss.

tesi il numero dei giudici doveva essere ovviamente pari, quindi dieci o dodici. Altri studiosi²⁴ invece sostengono che Atena voti effettivamente e imponga anche l'assoluzione in caso di parità di voti. Secondo questa tesi i giudici dovevano necessariamente essere di numero dispari, quindi undici.

Curiosa anche la tecnica di voto. Sappiamo da Aristotele²⁵ che, a suoi tempi, ogni giurato aveva due *psephoi* uno per l'assoluzione e uno con un foro per la condanna. Vi erano due urne una di bronzo l'altra di legno nelle quali il giurato gettava uno dei suoi voti. I voti nell'urna di legno erano considerati nulli e gli incaricati contavano soli i voti dell'urna di bronzo dividendo i voti forati dai non forati. L'araldo proclama poi il risultato. In realtà, è improbabile che si votasse ai tempi di Eschilo con questa tecnica. Il modo di votare cambiò più volte, come è noto, nel corso dei secoli V e IV a.C. Si poteva usare una sola urna e il giurato teneva per sé uno dei due *psephoi*. Sembra più plausibile che la tecnica di votazione alla quale sia Aristofane (*Vesp.* 987 ss) sia lo stesso Eschilo (*Agam.* 814-817) si riferiscono, fosse che il giurato possedeva un solo voto e decideva di deporlo in una delle due urne che indicavano colpevolezza o assoluzione.

Ai nostri fini è interessante comunque notare che qualunque fosse il sistema di votazione Oreste viene scagionato in funzione di un principio giuridico (l'assoluzione in caso di parità di voti) istituito da un dio e che proprio il voto di un dio, seppur in un tribunale "umano", deciderà le sorti di Oreste. Le sorti degli umani quindi seppur formalmente affidate alle loro stesse responsabilità sono comunque gestite e decise dagli dei. La dea istituisce attraverso un vero e proprio rito fondativo che restituisce la solennità e l'importanza dell'atto compiuto.

2.1. Le parole di Apollo²⁶

Le parole di Apollo nei versi 748-751 rendono chiari, anzi sottolineano in maniera assai evidente alcuni concetti fondamentali. Apollo invita a contare bene i voti, anzi a "non commettere ingiustizia nel separarli". Dunque non solo invita all'attenzione, ma ci dice anche che il non contare i voti correttamente sarebbe un atto ingiusto. Ci dice anche, leggendo le parole in controluce, che chiunque pensi di falsare volontariamente il voto attraverso una conta dolosamente sbagliata commette

²⁴ Cfr. Gagarin, 1975, pp. 223-225.

²⁵ Aristotele, *Respublica Atheniensium*, 68.

²⁶ Vale la pena, ai nostri fini, specificare che Apollo era un dio che aveva già avuto a che fare con gli uomini. Per espiare l'uccisione dei Ciclopi fu condannato a vivere presso la corte di Admeto, in Tessaglia. Trattato bene dal re Apollo volle ricompensarlo permettendo che, in punto di morte, poteva sopravvivere se un altro fosse morto al posto suo. Alcesti, sua moglie, accettò di morire al posto suo ma fu salvata da Eracle. La scelta di Alcesti fu il soggetto di un dramma di Euripide e, probabilmente di Frinico, quest'ultimo andato perduto.

un atto di ingiustizia. A mio giudizio infatti, l'ulteriore specificazione di "non commettere ingiustizia nel separali" che Apollo pronuncia dopo aver già invitato a contare bene e con scrupolo i voti, pare fare riferimento non solo alla casualità che questo possa avvenire, ma anche al dolo nell'erroneo conteggio dei voti. Il dio sembra "avvertire" che chiunque voglia contrastare il nuovo sistema attraverso il consapevole rifiuto di seguire le regole datesi, commette atto ingiusto. In questo si allinea dunque completamente alle parole di Atena e all'imposizione divina delle regole "giuridiche". Apollo continua: "se viene a mancare un retto discernimento, ne può risultare grande sciagura: un solo voto, deposto, è in grado di rialzare una casa". Apollo pone l'accento non solo sul retto discernimento dei voti ma anche sull'importanza del singolo voto. Un invito al voto, al voto giusto che è capace di rialzare una casa e un invito a contare bene i voti poiché un errore può portare grandi sciagure. Inoltre vale la pena ricordare che Apollo nelle vicende dell'*Oresteia* è un dio molto presente. Egli è da subito non solo il "protettore" di Oreste ma anche colui che lo spinge a compiere le azioni di cui è protagonista. Apollo insomma è un dio assai presente e operante tra gli uomini e, seppur in secondo piano, assiste e avalla la soluzione "politico/giuridica" trovata da Atena per risolvere il problema del matricidio. Dunque seppur i versi che stiamo analizzando potrebbero risultare quasi insignificanti, il ruolo di Apollo nell'intera opera eschilea è fondamentale e aggiunge, in qualche modo, sacralità e ufficialità alle parole di Atena.

Le parole di Apollo poi, oggi, assumono un significato importante e fondativo: l'importanza del voto, che è stato svilito e umiliato in quasi tutte le democrazie occidentali, risulta essere la prima pietra fondativa della democrazia. Partecipare alla democrazia significa votare e votare significa dare un peso alle proprie idee. È singolare – per i contemporanei non certo per Eschilo – che a introdurre un concetto così importante e persino ad ammonire sulla esecuzione corretta del rito democratico, sia un dio. Ancora una volta, dopo Atena, anche Apollo non solo "spiega" agli umani la democrazia ma pone anche delle regole da seguire, senza le quali, la democrazia non esiste.

3. Apollo nelle rappresentazioni contemporanee. Un'indagine comparativa

3.1. Premessa metodologica

Cercare di capire come il rito, il gesto rituale e le sue implicazioni sacre e non, siano restituite (se sono restituite) nelle messinscene delle tragedie contemporanee, impone l'osservazione analitica degli spettacoli teatrali presi in esame. Tale indagine impone a sua volta l'analisi di ciò che il regista ha messo in scena, non già per stabilirne la valenza artistica o spettacolare, ma solo in funzione della valutazione,

appunto, dell'effettiva restituzione del gesto rituale e delle eventuali modalità. Tale restituzione può essere ricostruita anche tramite la percezione del pubblico, tramite cioè la capacità della messinscena di far capire che ciò che sta avvenendo sulla scena in un dato momento è un atto rituale. La comparazione degli spettacoli quindi si muove sulla capacità di mettere in scena e di far riconoscere come tale un rito, in funzione dell'antica ragione per cui, nel V sec., si drammatizzava un evento rituale riconoscibile immerso nella narrazione della vicenda. Dunque l'analisi comparativa non ha in alcun modo velleità recensorie o di giudizio sulla qualità dello spettacolo messo in scena; in questa occasione ci si limita a inquadrare per vie generali la messinscena, soffermandosi poi sull'analisi e la comparazione delle parti specifiche oggetto di indagine.

Tutte le foto e i video sono concessi gentilmente dalla Fondazione INDA, AFI Siracusa.

3.2. *L'Orestide* del 2008, regia di P. Carriglio

Una grande scalinata sullo sfondo taglia orizzontalmente da destra a sinistra la scena. Ai piedi della scalinata si erge una torre, attorniata da una scala esterna, che la rende simile a un minareto. Altri moduli, sul piano scenico, formano dei gradini (a sinistra occupati dai musicisti già in scena) che sono letteralmente tagliati da corridoi che formano delle entrate. Al centro dell'orchestra è presente un tumulo di terra, rettangolare, la tomba di Agamennone.

Già dalla scena si intuisce l'intenzione registica. Il grande palazzo è il protagonista, la tomba di Agamennone, seppur in primo piano, risulta notevolmente più piccola e insignificante. Dunque, per Carriglio, l'aspetto politico-sociale dell'intera *Orestea* risulta più interessante dell'aspetto religioso-rituale rappresentato dalla tomba. In realtà già dalla scelta della traduzione, *L'Orestide* tradotta da

P. P. Pasolini, questo tipo di atteggiamento risultava più che evidente, prova ne sia che la "politica" di quella traduzione era espletata in chiave squisitamente marxista. Ovviamente sappiamo quanto nell'Atene del V sec. questa separazione totale tra gli ambiti di una stessa società fosse sostanzialmente inesistente, tuttavia è utile cercare di capire quale degli aspetti Eschilo e poi i registi contemporanei abbiano voluto porre in evidenza.

Guardando la scena delle *Eumenidi* in questione, notiamo subito la statua di Atena enorme seppur sullo sfondo e la stessa Atena, in carne e ossa, guadagna il centro del palco. La statua, pur essendo molto grande, non è però paragonabile alla maestosità del palazzo, a ulteriore prova della predominanza della visione politica del regista. Nessun recipiente per raccogliere i voti, solo un invisibile *psephos* in mano alla dea che lo consegna nelle mani di una delle due ancelle che ha accanto,

assolvendo Oreste con la sola forza delle parole. Dietro Oreste Apollo, quasi in sordina, quasi impacciato sulla scena. Come si evince dal video, la regia ha scelto di tagliare tutto il testo dai versi 754 al 756 quindi, dopo l'assoluzione di Oreste, Apollo non proferisce parola e in sordina esce di scena dopo le parole di Oreste, uscendo dalla parte opposta del figlio di Agamennone, a significare evidentemente che il suo ruolo di "protettore" era terminato. Anche dal punto di vista del paesaggio sonoro creato dal regista, il momento dell'assoluzione è sottolineato solo da un mesto fraseggio musicale che inizia con un colpo di triangolo. Niente che dia spessore all'evento e niente, al contrario, che lo renda epico o essenziale come passaggio drammaturgico. Il paesaggio sonoro dell'intera opera infatti, eseguito da una piccola orchestra dal vivo, risulta essere solo di «accompagnamento» agli eventi che si verificano sulla scena, non riuscendo mai a creare veramente alcun momento di tensione o emozione legato dalle parole degli attori in scena.

Carriglio dunque sceglie, in quest'ultima ma fondamentale parte della trilogia, di lasciare Apollo sullo sfondo della scena e sceglie anche di "regalare" l'intera scena a Atena. A ben vedere già dalla scrittura di Eschilo proprio questa scena sembra essere stata creata in funzione proprio delle parole e del rito eseguito dalla dea ma Eschilo aveva previsto anche una sorta se non di avallo, di partecipazione alle parole "politiche" della dea da parte di Apollo. In Carriglio tutto questo non avviene. Il regista in realtà, anche con questa scelta non fa altro che appiattire, schiacciare il *focus* della scena solo su Atena. La dea è al centro del palco e assolve Oreste con un gesto "piccolo" in corrispondenza all'enfasi delle parole della sua assoluzione.

Apollo è un contorno, protettore muto alle spalle di Oreste.

3.3. *L'Orestea* del 2014, regia D. Salvo

La scena di Daniele Salvo è eloquente: la tomba enorme sull'orchestra permette di essere agita, esattamente come fa Oreste per tutta la tragedia, a simboleggiare la successione morale e materiale della dinastia di Agamennone. Sullo sfondo il palazzo, rappresentato praticamente solo dalla porta. Il regista sembra dare dunque, e si evince da come mette in scena tutta la trilogia, più risalto alle questioni etico-religiose rispetto a quelle politiche.

Atena è davanti al grande portale seduta su un trono e lì rimarrà (alzandosi solamente) per tutta la scena. Oreste si trova sulla tomba e da lì assisterà a tutto il rituale del processo. Le Erinni invece assisteranno al rito rimanendo intorno alla tomba, come a volerla circondare. Sulla sinistra una grande bilancia per i voti e sulla destra, in alto, la statua di Atena. Fuori scena (si intravede nella foto a sinistra vicino la bilancia) Apollo. Il dio rimarrà praticamente fuori scena per tutta la



durata del processo in piedi su una sorta di carro (un carrello con ruote tirato da comparse) che gli permette di muoversi anche in verticale. Dunque in questa scena ci sono almeno tre piani: Atena sul piano più alto (insieme alla sua statua), Oreste in un piano intermedio e le Erinni sul piano più basso, esattamente lo stesso piano (quello umano) su cui poggia anche la bilancia. Apollo è su un carro che lo tiene a metà strada tra il livello di Atena e il livello di Oreste. Per tutto il rito i livelli tra i presenti in scena rimarranno gli stessi.

Dal punto di vista musicale, tutta la parte dell'attesa del verdetto, comprese le parole di Apollo, sono sottolineate da un basso suono di archi che sembra una sorta di battito cardiaco. Questa tecnica compositiva è particolarmente

efficace nelle tragedie (sarà utilizzata anche da Carsen nel 2022 per il suo *Edipo Re*) perché sospende il tempo, crea una tensione emotiva particolare. Il suono basso sarà accompagnato da voci corali ma esploderà in una musica epica, quasi cinematografica, al momento dell'assoluzione. È esattamente quello che ci si aspetta dopo i minuti di tensione emotiva creata dal battito. In generale tutto il paesaggio sonoro creato dal musicista risulta epico e aiuta la recitazione e quindi la restituzione al pubblico dei momenti salienti dell'opera senza essere mai invadente.

La scelta registica ha voluto che la frase di Apollo fosse recitata per intero e con una certa enfasi. Seppur di spalle al pubblico l'attore recita le parole con gli accenti proprio sull'ultima frase, creando così un piccolo silenzio, un'attesa piena di tensione e di riflessione proprio su quelle parole, che verrà interrotta da Atena che dichiara l'assoluzione.

Dunque Apollo è in scena e partecipa attivamente al dibattito, non è posto alle spalle di Oreste ma accanto, seppur fuori scena e seppur con una libertà di mobilità fisica limitata che gli permette però di muoversi sui livelli di cui parlavamo prima. Il carro infatti non è altro che una sorta di macchina mobile usata nel cinema opportunamente modificato che permette ai macchinisti che lo gestiscono di far alzare l'attore o abbassarlo secondo il momento della scena. Questo espediente è visivamente importantissimo. In quel momento è proprio Apollo che crea movimento in scena e i versi in questione vengono recitati alzandosi dal livello di Oreste.

Il regista tende quindi non solo a essere didascalico nel testo ma cerca anche, nelle dinamiche dei movimenti in scena, di restituire una certa gerarchia, certe dimensioni – tutte diverse – che appartengono ai personaggi e verso le quali, proprio Eschilo pone l'accento nella sua opera.

3.4. *L'Orestea* del 2021, regia D. Livermore

L'intera opera di Livermore è pensata come un'opera lirica. Dunque la musica è presente dall'inizio alla fine, rischiando talvolta di essere invadente. La scena è chiarissima: un ponte in rovina sullo sfondo (simboleggia il ponte Morandi di Genova caduto), al centro del palco una scrivania sulla quale è presente la statua di Atena (statua "in movimento", interpretata cioè da una giovane attrice). La scrivania è portata in scena "a vista" e posta su quella che per tutto il resto della trilogia era stata la tomba di Agamennone (una piattaforma circolare con monitor calpestabili). Sulla destra una grande entrata, del palazzo evidentemente, messa in scena come il sottopassaggio del ponte. Sull'orchestra un divano bianco. L'atmosfera che si respira, i costumi e la messinscena tutta riporta agli anni trenta del novecento,



avvolgendo la scena con un velo di perbenismo borghese che nulla ha a che fare con la greicità ma che riporta, inevitabilmente, alle grandi dittature del Novecento.

Le Erinni sono rappresentate con dei vestiti luccicanti, quasi fossero delle attrici degli anni Trenta appunto, e sono solo tre. Apollo sia nel costume che negli atteggiamenti in scena sembrerà una sorta di valletto, con un portamento dignitoso da dio ma comunque caratterizzato da una certa viltà nel prendere alcune posizioni. Questa “viltà” è evidente quando, poco prima del processo, risponde a una chiama al telefono (presente in scena su un tavolino sulla destra). Ovviamente il pubblico non sente suonare il telefono e non sa con chi sta parlando ma, registicamente, sembra che Apollo prenda ordini da qualcuno.

Per finire, essendo stata l'opera concepita come una vera opera lirica, gli attori si esibiscono quasi come se seguissero partitura. Ma proprio il momento in cui Atena annuncia l'assoluzione regna il silenzio. Il silenzio assume in questo caso un valore di altissima tensione. È l'unico punto dell'opera in cui la musica si ferma e



lo spettatore si rende immediatamente conto che qualcosa di importante sta per accadere. La musica riprende non appena Atena assolve Oreste e diventa ancora più incalzante nel momento in cui i cittadini (le sagome dei cittadini) prendono fuoco e Oreste si rivolge al pubblico, dall'alto del palazzo (sopra il cavalcavia) come se fosse un dittatore che annuncia la sua linea politica. La scelta originalissima di Livermore è sicuramente quella di dare letteralmente fuoco alle sagome del popolo ateniese che stavano assistendo al nuovo rituale giuridico imposto da Atena. Apollo non pronuncia la frase dei versi 748-751, rafforzando così l'idea di una sua partecipazione all'interno processo narrativo di Livermore (non certo di Eschilo), scarsa e quasi insignificante. Perché dare fuoco ai cittadini? Le ipotesi sono diverse: il popolo è influente nel processo decisionale; il popolo prende sempre le decisioni sbagliate; davanti agli dei il popolo non ha alcun potere. La più probabile, a mio giudizio, è che il popolo non sia in grado di prendere scelte giuste, prova ne sia che dopo l'assoluzione e l'incendio Oreste parla da sopra il palazzo come fosse un dittatore e che Apollo, sempre dietro Oreste anche sul palazzo (è lo stesso Apollo che non lo fa inginocchiare davanti ai cittadini e gli suggerisce

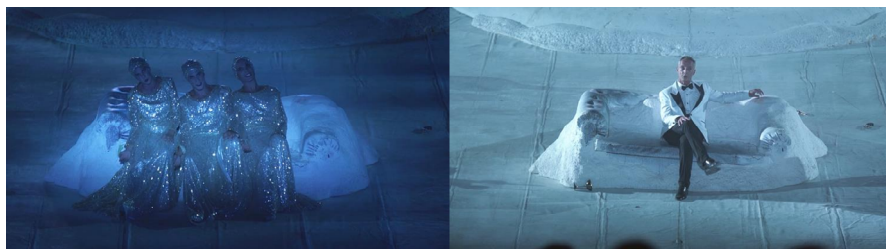


all'orecchio le parole da dire), chiuda la scena uscendo per ultimo guardando il pubblico come se volesse dire: guardate cosa avete fatto!

Apollo quindi sembra non partecipare ma dietro la decisione di Oreste di diventare un tiranno c'è lui. Sembra addirittura avallare proprio quei versi che il regista ha deciso di tagliare: «Se viene a mancare un retto discernimento, ne può risultare grande sciagura: un solo voto, deposto, è in grado di rialzare una casa».

Conclusioni

Dunque Apollo influisce sulla vera e propria “costruzione” di un preciso rituale politico-religioso che Atena, nei fatti, imporrà alla città di Atene? Eschilo vuole forse attribuire ad Apollo un ruolo sì secondario ma fondamentale nel rimarcare le parole di Atena? E ancora, si può intravedere nell'*Oresteia* un preciso messaggio politico che, in qualche modo, prendesse una decisa posizione sulle questioni interne alla *polis*? Eschilo scrisse una tragedia politica?



In realtà è difficile ipotizzare che il drammaturgo fosse in qualche modo schierato con i democratici o con i conservatori. Nulla, nell'intera trilogia ci fa minimamente capire che Eschilo sia un democratico o un conservatore. Gli anni intorno al 458, come abbiamo sostenuto, furono di certo tumultuosi e violenti e non solo i fatti storici non sono facilmente ricostruibili ma quelli che abbiamo in qualche modo dato per scontato potrebbero non esserlo. L'idea dell'influenza politica sulle tragedie soprattutto, a mio giudizio, è assai fuorviante. Come accade spesso infatti, nel contemporaneo tendiamo a guardare alle tragedie con schemi mentali che sono propri della nostra epoca. L'influenza della politica sul teatro europeo, almeno per tutto il Novecento, è innegabile. È altrettanto innegabile che l'influenza politica e quindi economica nel contemporaneo, abbia in qualche modo “modellato” il teatro in senso negativo, negando qualsiasi forma di protesta e di contestazione – e con esse qualsiasi forma di libertà – che, invece, sono proprie della natura stessa del teatro. Questo tipo di atteggiamento – della politica e del teatro – è squisitamente contemporaneo. Nell'Atene del V sec.

a.C. non è affatto detto che la politica modellasse a sua immagine e somiglianza le tragedie per trarne un qualche profitto “ideologico”, anzi forse potrebbe essere l'esatto contrario. L'arconte che infatti sceglieva il drammaturgo, come ben sottolinea Griffin, è verosimile che scegliesse in base ai gusti del pubblico piuttosto che basarsi sull'ideologia politica che il drammaturgo poteva manifestare. Comunque la si voglia pensare, non abbiamo elementi sufficienti per stabilire il rapporto che intercorreva tra l'arconte e il poeta. Inoltre, per lo stesso principio, potremmo ipotizzare che il sacerdote di Dioniso (al quale era dedicato un “posto d'onore” nella cavea) abbia in qualche modo influito sulle scelte dei temi e dei poeti. Anche qui faremmo un errore di prospettiva, filtrando cioè i fatti del V sec. con schemi di pensiero contemporanei. È verosimile che il sacerdote avesse avuto una qualche influenza ma non ne abbiamo assolutamente alcuna prova.

A Eschilo, nella fattispecie, sembra interessare più la concordia tra le parti invece che una gara per gestire il potere anche perché, chiunque gestisca il potere, secondo il drammaturgo, è sempre sottoposto alla volontà degli dei. Questo è un

passaggio chiave molto importante: è il voto di Atena che libera Oreste e sono le parole di Apollo che avallano quell'assoluzione e l'istituzione di un tribunale umano. Ma, per Eschilo, l'Areopago, così come tutte le assemblee e tutte le azioni degli uomini, saranno sempre soggette alla volontà degli dei. Lo stesso discorso di Atena (690-706), senza addentrarci troppo, è incentrato sulla necessità della guerra e sulla paura come fondamento dello Stato²⁷. Eschilo pur rimarcando spesso che il problema della *polis* è la discordia interna, sosteneva anche che la guerra esterna era necessaria perché l'impero ateniese si reggeva proprio sulla capacità di fare e vincere le guerre esterne. Tanto è vero che le *Eumenidi*, nei versi che riguardano gli auguri di prosperità alla città non accennano mai alla pace. Riguardo alla paura è particolarmente interessante l'interpretazione di Di Benedetto che pensa che il dramma della casa degli Atridi, la discordia interna ad un *genos* potesse essere presa a modello da parte dei cittadini di Atene per non generare conflitti interni che porteranno solo, come per gli Atridi appunto, morte e distruzione senza una vera e propria soluzione che non preveda l'intervento divino. Eschilo, secondo Di Benedetto, proprio per generare quella paura, utilizza la scena finale come un grande tribunale dove i partecipanti, il pubblico cioè, dovessero appunto sentirsi parte integrante di quello che stava accadendo e potessero capire, perché lo stavano vivendo in diretta, a cosa portavano le diatribe interne a una città.

Il messaggio di Eschilo, se di messaggio vogliamo parlare, era dunque etico-politico e religioso: tutta la società doveva essere in pace al proprio interno per poter prosperare attraverso le guerre con l'esterno. Nessun schieramento di campo, né democratico né conservatore, solo una ammonizione profonda e sentita di ciò che accade ad una città se al proprio interno regna la paura. Questo tipo di atteggiamento, tra l'altro, rende bene l'idea di Atene come città proiettata all'esterno e che attua proprio politiche che oggi chiameremmo imperialiste.

Ovviamente gran parte di tutto questo oggi, nelle messinscene contemporanee, è andato perduto.

Il lavoro di Carriglio non sembra essere stato particolarmente impegnato nell'esaltare nessuna particolare intenzione eschilea. Il lavoro risulta centrato sulla parola e sembra più essere concentrato sulla creazione del primo tribunale (in cui, ricordo, il voto risolutivo è affidato a una dea). Dunque nulla nella messinscena del 2008 sembra lasciar trasparire l'intenzione registica di interpretare le parole di Eschilo, o analizzare le vicende dell'intera trilogia con un *focus* specifico su un aspetto, che sia quello politico, o etico o rituale-religioso.

²⁷ Di Benedetto, 1978, pp. 180-230.

soluzione, riuscendo a dare allo spettatore la possibilità di interpretare secondo le proprie capacità. La tragedia poi ci permette di usare schemi interpretativi vecchi di duemila anni e trasportarli nella contemporaneità con le dovute differenze e le dovute modernizzazioni senza mai tradire l'idea di base: il teatro era ed è l'unica arte che avviene nello stesso momento in cui c'è un pubblico a guardarlo; è quel rito collettivo che vede partecipare tutte le parti coinvolte tanto da risultare spesso, dal punto di vista emotivo, un unico amalgama tra coloro che stanno "facendo" il teatro e coloro che ne stanno solo "usufruendo". Oggi è rimasta l'unica arte che prevede la presenza fisica dell'artista e del pubblico. Fatto rivoluzionario in una cultura sempre più portata a filtrare la realtà attraverso uno schermo.

Bibliografia

- Archivio AFI della Fondazione INDA, Siracusa.
- Canfora, L. (2004). *La democrazia. Storia di una ideologia*. Roma-Bari: Laterza.
- Canfora, L. (2012). Il cittadino, in J.P. Vernant (Ed.), *L'uomo greco*. Bari: Laterza.
- Carter, D.M. (2004). Was Attic Tragedy Democratic?. *Polis: The Journal for Ancient Greek and Roman Political Thought*, 21 (1-2), 1-25.
- Centanni, M. (Ed.). (2007). *Eschilo, Tragedie*. Milano: Mondadori.
- Di Benedetto, V. (1978). *L'ideologia del potere e la tragedia greca*. Torino: Einaudi.
- Gagarin, M. (1975). The vote of Athena. *American Journal of Philology*, 96 (2), 121-127.
- Giannotti, A. (2018), Cose orribili a dirsi, cose orribili a vedersi": la paura politica nelle Eumenidi di Eschilo. In M. de Poli (Ed.). (2018). *Il teatro delle emozioni: la paura: Atti del 1.° Convegno Internazionale di Studi* (pp. 195-216). Padova: University Press.
- Goldhill, S. (1987). The Great Dionysia and Civic Ideology. *The Journal of Hellenic Studies*, 107, 58-77.
- Griffin, J. (1998). The Social Function of Attic Tragedy. *The Classical Quarterly*, 48 (1), 39-61.
- Harris, E.M. (2019). *Aeschylus' Eumenides. The Role of the Areopagus, the Rule of Law and Political Discourse in Attic Tragedy*, in A. Markantonatos and E. Volonaki. *Poet and Orator: A Symbiotic Relationship in Democratic Athens* (pp. 389-419). Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Hester, D.A. (1981). The casting Vote, *American Journal of Philology*, 102 (3), 265-74.
- Medda, E., Battezzato L., & Pattoni M.P (Tr. E note). (2016), *Eschilo. Oresteia*. Introduzione di V. Di Benedetto. Milano: Fabbri-Centauro.
- Piccirilli, L. (1987). L'assassinio di Efialte. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie III*, 17 (1), 9-17.
- Podlecki, A. J. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Warminster, Cambridge.
- Sommerstein, A.H. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.

ALEGRAR(SE) EN GRECIA CLÁSICA: EL VERBO ΧΑΙΡΩ EN LA OBRA DE EURÍPIDES

To rejoice in classical Greece: the verb
χαίρω in the work of Euripides

EVELIA ARTEAGA CONDE

Universidad Autónoma de la Ciudad de México – México

evelia.artega@uacm.edu.mx

ORCID: 0000-0002-6562-6982

Resumen: Una de las características de la sociedad griega antigua, que perduró a través de varios siglos, es la alegría de vivir. Dicho gozo, que cada persona buscaba en su vida cotidiana, estaba íntimamente relacionado con creencias y valoraciones morales comunes. Esto se ve reflejado en los usos del verbo χαίρω cuyo significado es “alegrarse, regocijarse”. El propósito del presente texto es el análisis de este verbo en las tragedias de Eurípides con el objetivo de comprender, desde las causas de la alegría personal, diversas creencias, valoraciones y concepciones compartidas en la sociedad griega de época clásica.

Palabras clave: Eurípides; χαίρω “alegrarse”; emociones; Grecia clásica.

Abstract: One of the characteristics of ancient Greek society that endured over several centuries is the joy of living. This joy, which everyone sought in their daily life, was closely related to common beliefs and moral values. This is reflected in the uses of the verb χαίρω, which means «to rejoice, to be glad.» The purpose of the present text is to analyze this verb in the tragedies of Euripides to understand, from the causes of personal joy, the various beliefs, values, and shared conceptions within classical Greek society.

Keywords: Euripides; χαίρω «to rejoice»; emotions; classical Greece.

Introducción

En las últimas décadas ha aumentado el interés por el estudio de las emociones en diversas culturas y momentos históricos. Este incremento tiene como base la afirmación de que éstas se entienden y llevan a cabo en una sociedad en específico, tal como afirma Bárbara Rosenwein (2003, p. 8): “Las emociones son valoraciones del bien o del mal y, por lo tanto, se refieren no sólo a las formas de comunicación, sino también al conjunto de objetivos que un individuo, un grupo o una comunidad se fija y considera de su interés”¹. Por su parte, Martha C. Nussbaum (2003, p. 113) afirma que las emociones guardan una íntima relación con las creencias, así que al analizar una emoción, se comprenderá de una manera más profunda las concepciones de la sociedad en cuestión. Cabe señalar que en el presente texto no ahondaremos en la hasta hace poco vigente antítesis entre las teorías sobre las emociones “orgánicas” o “transculturales” y las “culturales”, ya que las últimas investigaciones han propuesto y buscado tender un puente entre ambas, como afirman Fernández y Buis (2022, p. 20). De hecho, David Konstan plantea que sin corporalidad no habría emoción (2022, p. 9).

Una característica común a la generalidad de la sociedad griega de época clásica era que disfrutaba de la vida, a la cual se le asignaba mucho valor. En la *Odisea*, durante su visita al Hades, Ulises encuentra al alma de Aquiles y lo alaba: “tienes también el imperio de los muertos: por ello no te debe, ¡oh Aquiles!, doler la existencia perdida” (XI. 485-486). Pero éste le responde: “No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron” (XI. 488-491). Siglos después, Feres exclama ante Admeto en *Alceste* de Eurípides: “Querida es la luz de la divinidad, querida” (v. 722), haciendo uso de la metáfora de la luz concedida por los dioses (τὸ φέγγος... τοῦ θεοῦ). La vida vale por sí misma, y quien opine lo contrario sería un irreflexivo; tal como afirma Ifigenia en *Ifigenia en Aulide*, también de Eurípides, cuando le suplica a su padre, Agamenón, que no la mate: “Resumiéndolo todo en una frase decidiré la discusión: para los hombres es dulcísimo ver esta luz, y los muertos no son nada. Está loco el que desea morir. Es mejor vivir mal que morir honrosamente” (vv. 1249-1252).

Entonces, para la sociedad griega, la vida es un presente y hay que vivirla adecuadamente y con alegría; tal como afirman, en los *Persas* de Esquilo, las últimas palabras de la sombra de Darío, antes de regresar a las tinieblas: “Y vosotros, ancianos,

¹ Traducción propia. Véase también Nussbaum (2001) y Konstan (2006).

tened alegría (χαίρετ') a pesar de los infortunios, concediendo placer cada día a vuestro ánimo, porque a los muertos la riqueza de nada les sirve" (vv. 840-843).

Los filósofos griegos también reflexionaron acerca de la felicidad. Por ejemplo, se habla de la "felicidad platónica", entendida como una abstracción de la realidad, tal como Pródico afirma en el *Protágoras*: "porque se puede sentir goce (εὐφραίνεσθαι) al aprender algo y al participar de la sabiduría con la propia inteligencia, mientras que se siente placer (ἡδέσθαι) al comer o experimentar algo dulce con el propio cuerpo" (337c.2-4). Siglos después, Epicuro creó la escuela de la felicidad, que combinaba ésta con la amistad. Según esta postura filosófica, la verdadera fuente de la felicidad es el placer, que debería ser el objetivo de la vida.

Cornelis de Heer (1969), en su estudio sobre los campos semánticos que denotan felicidad en la antigua Grecia a finales del siglo V a. C., abarca cuatro conceptos: μάκαρ, εὐδαίμων, ὀλβιος y εὐτυχής, los cuales aparecen en múltiples ocasiones en las obras de este siglo, y refieren a la felicidad a largo plazo o como objetivo de vida. Aquí no hablaremos de esa felicidad, sino de las alegrías cotidianas, de las razones por las que los griegos se alegraban en el día a día.

Esta diferencia entre ambas emociones ya es marcada en las tragedias que aquí analizaremos; por ejemplo, en *Electra*, las últimas palabras del coro son: "¡Adiós! (χαίρετε) Quien puede estar contento (χαίρειν) y no le doblega desgracia alguna, ha conseguido la felicidad (εὐδαίμονα)" (vv. 1357-1359). O en *Helena*, cuando ella miente ante Teoclímeno al decirle que Menelao, su esposo, ha muerto, y él le contesta: "No me alegran (χαίρω) tus palabras y, sin embargo, me hacen feliz (εὐτυχῶ)" (v. 1197).

El objetivo del presente texto es realizar el análisis filológico del verbo χαίρω, cuyo primer significado es "alegrarse", en las tragedias de Eurípides. Se escogió realizar el análisis en estas obras y no, por ejemplo, en Aristóteles o en algún otro discurso que hubiera teorizado sobre las emociones, basándonos en el concepto *cognitive scenarios* propuesto por Anna Wierzbicka (1999, pp. 49-122), referido a las situaciones específicas donde suceden las emociones. Douglas Cairns (2022, p. 6) lo explica de la siguiente manera:

...en un sentido pertinente, no hay fenómenos como tales, todos los fenómenos deben aparecer (φαίνεσθαι), bajo algún aspecto, a alguien. La historia es el registro de la interacción humana con los fenómenos en la medida en que son conocidos por el ser humano, y también de las consecuencias sociales, políticas y culturales de estos fenómenos².

² Traducción propia.

Por ello, partiremos del contexto donde se menciona χαίρω en cada una de las tragedias de dicho autor, con lo que podremos entender el sentido del mismo. Analizaremos y clasificaremos todas las ocasiones en que aparece el verbo χαίρω en las tragedias de Eurípides que han llegado completas hasta nuestros días. Se mostrará, de cada clasificación, todos los ejemplos existentes. Cuando la connotación sea la misma, sólo se citará un par de ejemplos y los demás se referirán en notas a pie de página; por ejemplo, cuando tenga el uso de saludo (en imperativo) y no implique nada más.

Planteamos cinco clasificaciones del verbo: cuándo y en qué circunstancias se utiliza con la acepción general de “disfrutar” o “gozar”; con qué se alegran los hombres; con qué se alegran las mujeres; con qué matiz se usa para un saludo y para una despedida; y cómo se usó de manera metafórica, usando el matiz de antítesis. Esto es, se realizará, además del análisis filológico, también uno retórico, basado en los conceptos de Heinrich Lausberg (1975) y Helena Beristáin (1995). Cabe señalar que las traducciones utilizadas son de la editorial Gredos; el traductor específico de cada obra está debidamente citado al final del presente texto.

A partir de este análisis, no sólo se entenderá más a fondo el sentido del verbo χαίρω, sino que se podrá ver qué les causaba alegría a las personas en Grecia clásica y en qué contextos. Si bien esta conclusión será a partir de las obras (no de la realidad), se sobreentiende que el auditorio comprendía las acepciones y connotaciones del mismo. Partimos de lo que Bárbara Rosenwein (2006) denomina “comunidad emocional” (p. 24), para afirmar que el auditorio de Eurípides identificaba y compartía las emociones mencionadas y representadas en las tragedias; de esa manera, se lograba un reconocimiento de valores, conductas e intereses comunes. Tal como afirma Ana Iriarte (1996, p. 6) acerca del teatro griego:

En el teatro los griegos se estremecían, lloraban, sentían escalofríos de temor y, finalmente, reían con los atrevidos dramas satíricos. En estas reuniones comunitarias, el pueblo griego daba, en definitiva, rienda suelta a sus emociones, hechizado por la percepción al mismo tiempo visual y auditiva que las escenas dramáticas le procuraban.

Escogimos específicamente este autor porque, como se sabe, profundizó de manera especial en los diferentes caracteres de los personajes. Y, como afirma Carlos García Gual (1982) en su introducción a la traducción de algunas obras de este autor para la editorial Gredos: “...apenas desaparecido se convirtió en el trágico predilecto, y fue para muchos el más profundo intérprete de la existencia, un poeta que unía la fuerza de la expresión a la visión más lúcida de una humanidad doliente en la que los espectadores reconocían sus propias angustias e inquietudes” (p. XIII).

(I) Placer o deleite

Como ya se mencionó, la primera acepción del verbo *χαίρω* es “alegrarse, regocijarse” (Liddell y Scott, 1996). En este apartado revisaremos los casos en que este verbo se emplea con dicha connotación.

En primer lugar, se alegran de la vida misma, como en *Heracles*, donde Mégara le pregunta a Anfitrión, padrastro de Heracles, si sigue amando la vida, y éste le contesta: “Me place (τῶιδε χαίρω) vivir y todavía acaricio cierta esperanza” (v. 91). O en *Alcestis*, cuando Feres, padre de Admeto, le explica por qué no acepta morir en su lugar: “No mueras tú por mí, que yo tampoco lo hago por ti. Gozas (χαίρεις) viendo la luz, ¿piensas que tu padre no goza (χαίρειν) con verla?” (vv. 690-691).

Este deleite, como es de suponerse al hablar de la cultura griega, es proporcionado, por ejemplo, por la música y la danza. En *Alcestis*, el coro canta cuando Admeto recibe a Heracles: “Y al son de tu cítara, Febo, danzó el manchado cervatillo, dejando atrás, con ligera carrera, los abetos de altas copas, alegre con tu dulce canto (χαίρουσ’ ἔφρονοι μολπαῖ)” (v. 587). Con este sentido, aparece en *Bacantes*, cuando el coro habla de los bailes “en los que se regocija (αἶς χαίρει) Dioniso” (v. 134); y más adelante afirma: “¡El dios, hijo de Zeus, se regocija en los festejos (χαίρει θαλίαισιν)!” (vv. 417-418). Después, cuando Penteo, ya disfrazado, va a espiar junto con Dioniso el rito de sus seguidoras, el coro de bancantes especifica ese gozo: “Disfruto (χαίρω) en la persecución de estas otras cosas, grandes y evidentes, a las que siempre acompañan los bienes: llevar una vida pura noche y día, ser piadoso, y, rechazando las prescripciones que ignoran la justicia, honrar a los dioses” (vv. 1005-1010). De esta manera aparece también en *Suplicantes*. Adrasto le dice a Teseo, dentro de su súplica:

Lo sensato es que [el rico ponga sus ojos en el pobre y que el pobre mire al rico con emulación, para que también él tenga amor a las riquezas; y que los afortunados sientan temor del infortunio, y que] el poeta engendre con alegría (χαίροντα) los cantos que engendra; que si no tiene este sentimiento, nunca podrá complacer a los demás cuando en su interior está herido. No es lógico. (vv. 176-183)

En *Ifigenia en Aulide*, este verbo refiere otro gran deleite griego, el atletismo, cuando el coro describe el esplendor del contingente aqueo: “Y [he visto] a Diomedes que se regocijaba (κεχαρημένον) con los placeres del disco” (vv. 199-200). Esta es la única ocasión en que este verbo se usa en tiempo perfecto (participio) sin una connotación negativa.

Por otro lado, en *Suplicantes*, se usa para referir a la abundancia de la vida. El heraldo afirma: “Sabemos en qué medida es para los mortales mejor la paz que

la guerra. La primera es muy amada de las Musas y es enemiga de las Furias, se complace en tener hijos sanos, goza con la abundancia (χαίρει πλούτῳ) (vv. 487-491).

También los dioses se regocijan, por ejemplo, por las acciones de los humanos hacia ellos, como aparece en el Hipólito, cuando dice Afrodita: “En la raza de los dioses también sucede esto: se alegran (χαίρουσιν) con las honras de los hombres” (vv. 7-8). Esta afirmación puede ser un recordatorio para toda la sociedad de la necesidad de esos sacrificios. Con este mismo sentido aparece en *Ifigenia en Aulide*, cuando el coro invoca a Ártemis: “¡Oh Señora, ya que sacias tu deseo (χαρείσα) de sacrificios humanos, envía el ejército de los griegos hasta la tierra de los frigios” (vv. 1524-1525)

Como se puede ver con estos ejemplos, el verbo χαίρω se utilizó, en las tragedias de Eurípides, de manera general para nombrar lo que seguramente hacía feliz a los espectadores: la vida, la música, la danza, el ejercicio, ser piadoso, honrar la justicia, a los dioses y la patria. Dichos ámbitos son, como se puede ver, sociales; es decir, todos tienen una referencia a la comunidad.

Por otra parte, el verbo χαίρω indica situaciones en que los personajes se alegran por algo no necesariamente justo, como en *Orestes*, cuando Pílates describe para éste su plan de matar a Helena, le dice que llorarán ante ella por lo que sufren y aquél le contesta: “Para que rompa en llanto mientras por dentro se alegra (κεχαρμένην)” (v. 1122). Con este sentido (con un matiz de injusticia) se usa en *Electra*, cuando ésta le reclama a Clitemnestra: “Tú eres la única de las griegas, que yo sepa, que te alegrabas (κεχαρμένην) si los troyanos tenían un éxito” (vv. 1076-1077). Otro ejemplo en que el verbo χαίρω se utiliza así es en *Troyanas*, cuando el coro canta: “¿Quién de las doncellas no salió –quién que no fuera anciano– de su casa? Mas regocijándose (κεχαρμένοι) en sus cantos tenían dentro su destrucción traidora” (vv. 527-530). Cabe señalar que el verbo χαίρω se usa predominantemente en tiempo presente (y, además, la mayoría de las veces en imperativo); únicamente en cinco ocasiones aparece en tiempo perfecto, en participio, y en cuatro de ellas refleja la idea de que ese regocijo no proviene de algo justo o digno, como en estos tres ejemplos (ya mencionamos el que no tiene esta implicación).

Una acepción parecida se usa en *Fenicias*, cuando Polinices utiliza el verbo χαίρω con el sentido de “engaño” para resaltar su amor a la patria: “Que a todos obliga firmemente el amor a la patria. Y a quien diga otra cosa, juega (χαίρει) con sus palabras, pero disimula su pensamiento” (vv. 358-360). O cuando, en *Cíclope*, Odiseo dice a Sileno: “¿Qué dices? ¿Se deleitan con comida de ser humano muerto (βορᾶι χαίρουσιν ἀνθρώπου κτόνῳ)?” (v.127).

Además, χαίρω también se usa con una negación, para referir lo que no causa gozo; por ejemplo, en *Alextis*, Admeto afirma: “Yo no gozo (χαίρω) viendo los

rayos del sol, ni poniendo el pie sobre la tierra. Tal es el rehén que la Muerte me ha arrebatado, para entregárselo a Hades” (v. 868). Esto es, Admeto sufre a causa de estar vivo y su esposa muerta. Otro ejemplo de este uso se lee en *Troyanas*, cuando Hécuba, en su lamento frente a la tumba de Héctor, exclama: “Estúpido es el mortal que se alegra (χαίρει), creyendo que tiene éxito. La fortuna con sus caprichos –como un demente– salta de un lado a otro. Nunca tiene suerte el mismo hombre” (vv. 1203-1206). Otro ejemplo de ese uso se lee en *Ion*, cuando éste pregunta: “¿Y si Febo lo ha recogido [al niño] para criarlo a ocultas?” (v. 357); y Creusa contesta: “No obra rectamente si goza (χαίρων) él solo de lo que es común a ambos” (v. 358). En otras palabras, el egoísmo no debería producir gozo.

Acompañado de una negación, este verbo también tiene la idea de “no te alegrarás”; es decir, “no quedarás impune”,³ debido a que señala a alguien que está disfrutando algo, pero que no tendría que hacerlo. Por ejemplo, en *Orestes*, cuando éste y Pílates, al no recibir ayuda de Menelao, pretenden matar a Hermíone. El primero, con ella como rehén, le dice a este último: “Yo me basto para dialogar” (v. 1592). Y Menelao le contesta: “Pero no impunemente (χαίρων), a no ser que huyas con alas” (v. 1593). En otras palabras, lo amenaza diciéndole que no se alegrará de hacer lo que pretende, y no lo hace.

Seguramente también lo que no causaba o debería causar alegría era reconocido y compartido: dejar que la esposa muera en lugar del hombre, el egoísmo o las amenazas.

Como se ha visto, esta primera acepción general del verbo χαίρω está relacionada con la alegría o falta de alegría personal y se puede afirmar que las causas de ello eran compartidas por toda la sociedad debido a su forma común de concebir la existencia. Por eso se puede pensar en una “comunidad emocional” que compartía tanto el gozo como el rechazo de lo que consideraban adecuado o inadecuado. Incluso, en un último ejemplo, se menciona el gozo que surge al unir esfuerzos por algo o alguien. Ion le dice a Creusa que no conoce a sus padres, ésta le pregunta quién lo crió y él contesta: “¿Quién? Me complacería (χαίρομεν) que uniera sus esfuerzos a los míos” (v. 331).

(II) Hombres

Después de haber analizado la acepción general del verbo χαίρω, en este apartado revisaremos las causas por las que se alegraba un hombre, las cuales, como veremos, son diferentes a las de una mujer, tal como lo fueron sus cotidianidades en Grecia clásica.

³ Véase Liddell, G. y R. Scott (1996), v. χαίρω.

Los hombres se alegran, en primer lugar, al realizar alguna acción que parece justa; por ejemplo, leemos en *Electra*, cuando el mensajero cuenta a ésta que unos esclavos estaban contentos cuando Orestes mató a Egisto: “y al pronto coronaron la cabeza de tu hermano profiriendo gritos de alegría (χαίροντες)” (v. 855). Así, las muertes de Clitemnestra y Egisto se consideraban justas en ese contexto, por eso estos hombres se alegraron de ello.

Por su parte, en *Ifigenia en Aulide*, el mensajero relata a Clitemnestra que Ifigenia se convirtió en una cierva al momento de su sacrificio, y menciona la explicación del adivino: “Y a esto Calcante ¿qué te parece?, lleno de gozo (χαίρων), dijo: «Oh caudillo de este ejército conferedado de los aqueos! ¿Veis esta víctima del sacrificio, que la diosa ha aportado a su altar, una cierva montaraz? Aprecia más esta víctima que a la muchacha para no manchar su altar con una sangre noble»” (vv. 1590-1595). En otras palabras, la acción de la diosa de reemplazar a Ifigenia por una cierva en el sacrificio es considerada justa.

Otra causa de alegría en los hombres por una acción justa aparece en *Bacantes*, cuando Tiresias compara el gozo de Penteo con el de Dioniso: “Ves, tú te alegras (χαίρεις) cuando a las puertas de tu palacio acude muchedumbre y la ciudad ensalza el nombre de Penteo. También él, creo, se regocija de que le honren” (vv. 319-321). Es decir, ¿por qué tendría que ser diferente la alegría que a Penteo le causan las alabanzas de sus seguidores y la de Dioniso por la misma situación?

Esas acciones: matar a Clitemnestra y a Penteo, así como el reemplazo de una cierva en vez de Ifigenia para el sacrificio o recibir alabanzas, se consideraron justas en su contexto debido a los elementos implicados en las obras.

Por otro lado, los hombres también se alegran por las victorias en combate; por ejemplo, leemos en *Ifigenia en Aulide*, que, acerca de su sacrificio, ella exclama: “¡Ojalá... que Zeuz no hubiera soplado un viento contrario sobre el Euripo, él que dispone un viento distinto para unos y para otros, para que unos hombres se alegren (χαίρειν) de sus velas hinchadas...!” (vv. 1320, 1323-1326). Ella se queja de tener que ser sacrificada en beneficio de la victoria que los griegos podrán obtener, para lo cual es necesario que haya viento que permita a las naves partir hacia Troya. Esta idea se reafirma con las palabras de Agamenón, al final de esta tragedia, después de haber sacrificado a Ifigenia (aunque el mensajero narra que un ciervo tomó su lugar). Él se alegra de que ésta ahora se encuentre en compañía de los dioses y se despide de Clitemnestra para irse a Troya. El coro contesta: “¡Gozoso (χαίρων) arribes, Atrida, a la tierra frigia, y gozoso (χαίρων) regresa, trayéndome los más espléndidos despojos del saqueo de Troya!” (vv. 1627-1628).

Esto es, los hombres se alegran de combatir debido, en parte, a los botines que podrán traer con ellos. También, claro está, se alegran de las victorias de los aliados.

Por ejemplo, Reso dice a Héctor: “Yo te saludo (χαῖρ’), Héctor, rey de esta tierra, ilustre hijo de un padre ilustre. Mucho he tardado en poder dirigirte la palabra. Me alegro (χαίρω) de que te sonría la suerte y de que asedies los baluartes del enemigo. Vengo a destruir sus defensas y a incendiar las naves contigo” (vv. 388-392).

Aunque haya guerras con un fundamento justo, otras no, tal como se lee en *Suplicantes*, cuando Teseo le reclama a Adrasto que no fue prudente entregar a sus hijas a dos forasteros: “Te dejaste arrastrar por unos muchachos que se complacen (χαίρουσι) con la honra y atizan las guerras contra justicia” (vv. 232-233). Es decir, atizar las guerras contra quien no lo merece, no es justo, por lo que no debería causar alegría.

Finalmente, como consecuencia obvia, los hombres se alegran al realizar ejercicios relacionados con la actividad física y la guerra. También en *Suplicantes*, Adrasto, alabando a Hipomedonte, dice que “se complacía (ἐχαίρει) en dar virilidad a su cuerpo con el rigor y, cuando iba de caza, gozaba (χαίρων) con los potros y tendía el arco entre sus manos porque deseaba ofrecer a su ciudad un cuerpo útil” (vv. 884-887); y acerca de Partenopeo afirma que “se alegraba (ἐχαίρει) cuando la ciudad conseguía una victoria y se entristecía cuando tenía un fracaso” (vv. 897-898).

Se lee que las actividades específicas por las que se regocijaban los hombres son las que, según los personajes y el contexto de la obra, beneficiaban no sólo a ellos, sino a la comunidad a la que pertenecen: actuar justamente y combatir para defender dicha comunidad. De nuevo, podemos ver que la alegría individual se reconoce y comparte con la comunidad.

(III) Mujeres

Ahora toca el turno de analizar, a partir del verbo χαίρω, qué causaba alegría a las mujeres en las tragedias de Eurípides. Leemos en *Hipólito*, que la nodriza le dice a Fedra: “pronto me instarás a que te lleve a tu habitación, pues en seguida te cansas y con nada te alegras (χαίρεις)” (vv. 182-183). Recordemos que Fedra, la madrastra de Hipólito, no puede alegrarse debido a que no es correspondida en su enamoramiento de su hijastro, de esta cita se deduce que, si lo fuera, entonces sí se alegraría.

Por otro lado, en *Ifigenia en Áulide*, un anciano le confiesa a Clitemnestra que van a sacrificar a Ifigenia, pero que las hicieron venir a Áulide con el pretexto de casarla: “Para que la enviaras con buen ánimo (χαίρουσ’) mientras creías casar a tu hija con Aquiles” (v. 885). En otras palabras, la boda de una hija es lo que debería alegrar a la madre.

Además, el verbo χαίρω también se usa para marcar otras características que debería tener una madre; por ejemplo, en *Hécuba*, Políxena le dice a ésta: “¡Sé feliz (χαίρ’), madre! ¡Sé feliz (χαίρε), Casandra...!” (v. 426). Y Hécuba le responde: “Otros serán felices (χαίρουσιν), pero para tu madre eso no es posible” (v. 427). Esto es, la madre debe sufrir por la suerte de sus hijos.

Finalmente, en *Alceste*, ella se despidе de sus hijos: “¡Que podáis, hijos míos, seguir viendo felices (χαίροντες) esta luz!” (v. 272). Aunque no se refiere a la alegría de Alceste, de esta cita se deduce que lo importante para ella en estos momentos previos a su muerte es que sus hijos estén bien, que sean felices en su vida.

Otro fragmento menciona la alegría de una mujer, pero para negarla: en *Electra*, cuando Clitemnestra va a visitar a ésta por su supuesto parto, le dice: “Hija, tú has nacido para amar a tu padre por siempre. También sucede que unos están de parte del padre, mientras que otros aman a su madre más que al padre. Te perdono, pues en verdad no me alegro (χαίρω) en exceso de mis acciones” (vv. 1102-1106). Hay que recordar que Clitemnestra había matado a Agamenón y a Casandra cuando éstos regresaron de Troya. Para los espectadores de esta tragedia estaba claro que ella no debía alegrarse de esas acciones.

Únicamente estas citas hablan de la alegría de las mujeres, la cual, como se lee, está condicionada por alguien más: el enamorado o los hijos. Esto es reafirmado con los siguientes ejemplos que, aunque están implicadas mujeres, refieren la alegría de hombres. El primero es cuando Clitemnestra le recuerda a Agamenón todo lo que hizo por él (está intentando convencerlo de que no sacrifique a Ifigenia): “fui una mujer sin reproche, siendo sensata en las cosas de Afrodita y aumentando tu patrimonio, de modo que te alegrabas (χαίρειν) al entrar en casa y eras feliz al salir de ella” (vv. 1158-1161). Lo relevante en su intento de convencimiento es que las acciones de ella, en el hogar, le daban a Agamenón pequeñas alegrías que lo hacían feliz: ser una mujer sin reproche (ἀμεμπτος ἡ γυνή), sensata en lo relacionado con Afrodita (ἐς τ’ Ἀφροδίτην σωφρονούσα), y que aumentaba su patrimonio (μέλαθρον αὔξουσ’). Este ejemplo se parece mucho al siguiente.

En *Helena*, los Dioscuros, hermanos de ésta, explican a Teoclímeneo, rey de Egipto que pretende desposar a Helena (esposa de Menelao), que ella actuó correctamente al engañarlo para huir con Menelao. Y Teoclímeneo acepta: “Que Helena vuelva a casa, si ello place a los dioses. Podéis jactaros de que ella, que tiene vuestra misma sangre, es la mejor y la más casta de las mujeres. Felicitaos (χαίρεθ’) por su nobleza de corazón, algo que no se encuentra fácilmente entre las de su sexo” (vv. 1683-1687). Como se lee, aquí la alegría también se refiere a los dos hombres (los Dioscuros), pero ésta se relaciona con el comportamiento de una mujer, Helena, de la cual se resalta, en primer lugar, que es “la mejor y la más casta

de las mujeres” (ἀρίστης σωφρονεστάτης), y posteriormente que tiene “nobleza de corazón” (εὐγενεστάτης γυνώμης), lo cual, según Teoclímeno, no es común entre las mujeres. Es decir, ellos, como hermanos, deben regocijarse de que ella tenga esas cualidades; no ella misma.

Dado que saldría de los objetivos del presente texto, no se ahondará en el sentido del sustantivo σώφρων (que se repite en estos dos ejemplos),⁴ pero hay que remarcar que tiene como primer significado “de sano juicio”, de donde “discreto, “prudente”,⁵ pero, como se lee, también abraza la prudencia o moderación sexual. Esta característica está relacionada con que, en el caso de Clitemnestra, ella misma se considere una “mujer sin reproche”. Esta concepción de las mujeres está en consonancia con lo que el general y político ateniense, Pericles, dice de ellas en su discurso, referido por Tucídides, al final del primer año de la Guerra del Peloponeso (en 431 a. C.), en honor de los caídos con combate:

Y si es necesario que me refiera a la excelencia femenina, a propósito de las que ahora vivirán en la viudez, lo expresaré todo con un breve consejo: si no os mostráis inferiores a vuestra naturaleza, vuestra reputación será grande, y será grande la de aquellas cuyas virtudes o defectos anden lo menos posible en boca de los hombres. (2.45.2)

Esta concepción era un ideal de comportamiento seguramente relacionado, en esta época, con la ley del mismo Pericles (de 451 o 450 a. C.) que dictaba que, para ser ciudadano ateniense, ambos padres debían serlo, como define Aristóteles en su *Política*: “En la práctica se define al ciudadano como el nacido de dos padres ciudadanos y no de uno solo, el padre o la madre” (1275b.33). Esta ley tenía como objetivo restringir el número de ciudadanos, pero a la vez daba a las mujeres la responsabilidad de no tener hijos fuera del matrimonio (si estaba casada con un ciudadano), por lo que mientras menos se mostraran en público y se hablara de ellas, mejor. Cabe especificar que la existencia de este ideal de comportamiento (en las leyes y en las tragedias), no significó que en la cotidianidad las mujeres actuaran conforme a éste.

Como se ha visto, no hay muchas citas en las tragedias de Eurípides donde el verbo χαίρω refleje información sobre las causas por las que una mujer se alegraba en esta época. Lo que se puede leer en los textos que analizamos es que su alegría estaba relacionada siempre con otras personas, especialmente con el esposo y los hijos. Esto puede reflejar lo que los espectadores del teatro, como “comunidad emocional”, consideraban respecto a este tema, aunque no necesariamente tendría que llevarse a cabo en la vida cotidiana. Por otro lado, se puede ver, a través de las

⁴ Véase North (2019).

⁵ Cf. Liddell, G. and R. Scott, (1996) v. σώφρων.

causas que alegran a los personajes, los papeles tan divididos que, como sabemos, tuvieron los hombres y las mujeres en esta época clásica.

(IV) Saludo y despedida

Dado que el verbo *χαίρω* indicaba algo preciado para la vida de esta sociedad griega, se utilizó comúnmente como saludo y despedida,⁶ en modo imperativo, implicando el deseo de bienestar del interlocutor o interlocutores.

En el caso de connotar un saludo, se lee un ejemplo en el *Cíclope*, cuando Odiseo dice: “Empiezo por saludar (*χαίρειν*) al más anciano” (v. 101). Y después Sileno dice a Odiseo: “Te saludo, extranjero, dinos quién eres y cuál es tu patria” (v. 102). O en *Electra*, cuando un esclavo pregunta a ésta por Orestes, dice: “doy la bienvenida a los forasteros: ¡Salud! (*χαίρειν*)” (v. 552). Y más adelante, cuando el mensajero le cuenta a Electra que Orestes ya mató a Egisto, le narra que cuando el primero se acerca, éste gritó: “Hola (*Χαίρετ*)”, forasteros, ¿quiénes sois, de dónde venís y de qué tierra procedéis?” (v. 779).

Como se puede observar, este tipo de saludo pudiera corresponder a un “buenos días” es español: es impersonal y no tiene relación con el contexto específico en que se menciona, puesto que representa la introducción o el comienzo de una conversación o interacción entre los personajes. Pocas veces, cuando el contexto así lo amerita, el saludo implica una relación más cercana entre los personajes; por ejemplo en *Ion*, Juto, quien lo cría, dice al verlo: “Hijo, sé feliz (*χαῖρ*)”, pues no está fuera de lugar esta introducción a mis palabras” (v. 517). Ion le contesta: “Soy feliz (*χαίρομεν*), sé tú sensato y los dos estaremos bien” (v. 518).⁷

Por otro lado, cuando *χαίρω* se usa como despedida, tiene un sentido más personal, ya que se desea alegría o bienestar a alguien en específico, sea porque el personaje se marcha a otro lado o porque va a morir; por ejemplo, al final de *Ion*, Atenea dice a éste y a Creusa: “¡Adiós (*χαίρετ*)! Os anuncio un destino feliz después de este alivio en vuestros sufrimientos” (vv. 1604-1605). También, en el último diálogo entre Clitemnestra e Ifigenia, en *Ifigenia en Áulide*, la primera le pregunta retóricamente qué les dirá a sus hermanas cuando ella muera, y la segunda le contesta que no las cubra de negros peplos: “¡Sí, que sean felices (*χαίρειν*)!” (v. 1450). Por su parte, Alceste se despide de esta manera antes de morir: “¡Adiós, que la vida os sea agradable (*χαίροντες εὐφραίνοισθε*)! Tú, esposo mío, puedes ufanarte de haber tenido la mejor esposa y vosotros, hijos, de haber nacido de una madre

⁶ Véase Liddell, G. y R. Scott (1996), v. *χαίρω*.

⁷ Otros ejemplos de *χαίρω* usado como saludo se leen en: *Alceste*, 509, 510; *Medea*, 663, 665; *Hipólito*, 63, 70; *Andrómaca*, 1274; *Electra*, 552, 553; *Heracles*, 523; *Ifigenia entre los tauros*, 922; *Ion*, 1324; *Helena*, 616; 1165; *Orestes*, 354, 476, 477, 1673; *Ifigenia en Áulide*, 642; *Reso*, 388.

semejante” (vv. 323-325). Más adelante ella añade: “Contra mi voluntad, os digo adiós (χαίρετ’), hijos míos” (v. 389). Y el coro se despide así de ella: “¡Hija de Pelias, que habites alegre (χαίρουσά) la casa sin sol en las moradas de Hades!” (v. 436). Por su parte, Hipólito, ante las palabras de consuelo de Ártemis, se despide: “¡Parte tú también con mis saludos (χαίρουσα), doncella feliz! Con facilidad abandonas mi largo trato. Destruyo el resentimiento contra mi padre, según tu deseo” (vv. 1440-1442).⁸

Con estos ejemplos, podemos darnos cuenta de que se marca un deseo sincero, individual, de que a la persona a quien se le despide le vaya bien, que tenga alegrías y, en último caso, que sea feliz, que esté en paz. Esto implica que ambos personajes (el que habla y el que escucha) se conocen y han realizado acciones favorables juntos. Podríamos pensar que estas despedidas son equivalentes a: “cuídate”, “que te vaya bien” en español; esto es, más personal que un “buenas tardes” genérico.

El verbo χαίρω, usado como despedida, también puede implicar tristeza provocada por un forzamiento a un personaje para llevar a cabo alguna acción en específico, a veces relacionada con la muerte; por ejemplo, cuando Electra se despide de Orestes: “¡Adiós (χαίρε), ciudad; adiós (χαίρετε) vosotras, ciudadanas!” (*Electra*, vv. 1334-1335). Y él dice: “Pílates, marcha en paz (χαίρων) y desposa a Electra” (vv. 1340-1341). O como en *Fenicias*, cuando Polinices se despide antes del duelo con Eteocles: “¡Y tú, soberano Febo, patrón de las calles ciudadanas, y edificios, y compañeros de mi edad, y estatuas de los dioses que aceptáis los sacrificios, adiós (χαίρετε)!” (vv. 631-632). Y más adelante, el mensajero narra las últimas palabras de Polinices a Yocasta: “Ciérrame los párpados con tu mano, madre –y él mismo la pone sobre sus ojos–, y adiós (χαίρετ’), pues ya me envuelven las sombras” (vv. 1451-1453). También en *Heracles*, se lee tristeza al usar este verbo. Anfitrión, padraastro de éste, dice: “En cuanto a la riqueza y el honor de verdad, no conozco a nadie que los tenga seguros. ¡Adiós (χαίρετ’), compañeros, estáis viendo por última vez a un amigo!” (vv. 511-513). Este mismo sentido nostálgico del verbo χαίρω, aparece en *Medea*, cuando ésta despide a Egeo después de que él le prometiera acogerla: “Márchate contento (χαίρων πορεύου), pues todo está bien. Yo llegaré cuanto antes a tu ciudad, después de haber realizado lo que pretendo y conseguido lo que deseo” (vv. 756-758). O en *Alceste*, cuando un sirviente dice a Heracles: “Vete tranquilo (χαίρων ἴθι)”. A nosotros atañen las desgracias de los señores” (v. 813).

⁸ Se leen otras despedidas con la intención de desearle un bien al interlocutor en: *Alceste*, 391, 626, 743, 1004, 1149; *Heráclidas*, 574, 600, 660, 888; *Hipólito*, 1437, 1453; *Hécuba*, 426; *Suplicantes*, 1181; *Hércules*, 1418; *Troyanas*, 354, 458; *Ifigenia entre los tauros*, 708; *Ion*, 1363, 1620; *Helena*, 591; *Fenicias*, 618; *Orestes*, 1068, 1083; *Bacantes*, 1379; *Ifigenia en Aulide*, 1509, 1625;

Este verbo, usado como despedida, puede también señalar una hipérbole; en *Hipólito*, la nodriza, cuando Fedra le confiesa lo que siente por aquél, dice: “Arrojaré mi cuerpo al abismo, me alejaré de la vida dándome muerte. ¡Adiós (χαίρετ)! Ya no existo, pues los sensatos, aun sin quererlo, se enamoran del mal” (vv. 356-359). Pero ella no muere ni le pasa nada malo.

Hay otras ocasiones en que el emisor, al usar este verbo para despedirse, implica la personificación de algo inanimado. Cuando Casandra, en *Troyanas*, al terminar sus profecías y desnudarse de sus símbolos sagrados (porque ahora será esclava de Agamenón), dice: “¡Adiós (χαίρετ)!, bandas del más querido de los dioses, insignias del evohé! Abandono las fiestas en las que antes me gloriaba” (v. 452). Esto es, se despide de algo inanimado. Otro ejemplo de ello se lee en *Alceste*, cuando se despide: “¡Oh, lecho... adiós” (vv. 178-179). Y en *Hipólito*: “¡Adiós (χαίρέτω), ciudad y tierra de Erecteo! ¡Oh llanura de Trozén, cuántas alegrías proporcionas a la juventud, adiós (χαίρε)!” (vv. 1094-1097). O en *Troyanas*, cuando Posidón exclama: “¡Adiós, ciudad que un día fuiste afortunada; adiós (χαίρέ μοι) muros de pulidas piedras!” (vv. 45-46). Y en *Bacantes*, Ágave, al final de la obra: “¡Adiós (χαίρ), casa! ¡Adiós (χαίρ) ciudad paterna! Te abandono en mi desgracia, desterrada de mi hogar” (vv. 1368-1369). También Ifigenia, en *Ifigenia entre los tauros*, le pregunta a Orestes (que está de incógnito) por él mismo y éste le responde: “Vive –y bien desdichado– en ninguna y en todas partes” (v. 568). Y ella contesta decepcionada: “¡Adiós (χαίρετ)!, sueños falaces! Resulta que no teníais ningún valor” (v. 569). De nuevo, se despide de algo inanimado y, además, abstracto. O en *Medea*, cuando ésta se lamenta en sus dudas: “Mi corazón desfallece, cuando veo la brillante mirada de mis hijos. No podría hacerlo. Adiós (χαίρέτω) a mis anteriores planes... ¡Adiós (χαίρέτω) a mis planes!” (vv. 1042-1045, 1048).

Finalmente, el verbo χαίρω, al usarse como despedida, puede tener un matiz negativo ya que también tiene la acepción de “quitar de la mente”, “apartar”.⁹ Por ejemplo, en *Fenicias*, Tiresias, queriendo evitar decirle a Creonte que debía sacrificar a Menecio, afirma: “puesto que decirlo es peligroso para mí y es cruel para quienes el destino ha designado para ofrecer a la ciudad el remedio de salvación, me voy. ¡Adiós (χαίρεθ)!” (vv. 891-894). Este uso implica que la presencia del hablante ahí es molesta o incómoda para alguien, por lo que es mejor marcharse, quitarse de enfrente. Incluso, más adelante, Creonte, enojado por lo que Tiresias ya le ha profetizado, le dice: “No lo oí no lo he escuchado! ¡No me importa (χαίρέτω) la ciudad en sí!... ¡Vete en paz! (χαίρων ἴθι) Porque no necesito tus profecías” (v. 919, 921). Es decir, lo aleja de su lado con violencia. Otro ejemplo de este uso se lee en

⁹ Véase Liddell, G. y R. Scott (1996) v. χαίρω.

Heracles cuando él dice: “Pues ¿a quién tengo que defender si no es a mi esposa, hijos y anciano padre? ¡Adiós (χαίρόντων) a los trabajos!” (vv. 574-575).

Se puede leer otro ejemplo de este uso en *Suplicantes*, cuando Teseo rechaza ayudar a Adrasto diciendo: “¿Cómo voy a ser tu aliado? ¿Qué razón válida daré a mis ciudadanos? ¡Vete en paz (χαίρων ἴθ’)! Si no has tomado una buena decisión, carga tu culpa a tu mala fortuna y déjanos en paz” (vv. 246-249). Teseo quiere, en ese primer momento, que Adrasto y las suplicantes se vayan de Atenas. O en *Ifigenia en Aulide*, Clitemnestra le dice a Aquiles: “¡Adiós! (χαῖρε) Ya no puedo verte con franca mirada, al encontrarme mentirosa y tratada indignamente” (vv. 851-852). Un ejemplo más se ve en *Cíclope*: “¡No, no me ofrezcas! ¡Tú solo para ti solo llena el casco de la nave! ¡Lejos de mí (χαίρέτω) esta morada! ¡Lejos de mí (χαίρέτω) el sacrificio que, extraño a los altares, celebra el Cíclope del Etna, deleitándose (κεχαρμένος) con la carne de los extranjeros!” (vv. 361-367). En las primeras dos ocasiones, el coro usa el verbo con esa connotación negativa; y en la tercera, vemos el último ejemplo de χαίρω en tiempo perfecto con una idea negativa (los otros tres, que no tenían la idea de despedida, se analizaron en el primer apartado).

Este matiz negativo puede también implicar violencia o, incluso, grosería. Por ejemplo, en *Cíclope*, éste dice a Odiseo: “La riqueza, hombrecito, es dios para los sabios. Lo demás es rumor y bellas palabras. Lo mando a paseo (χαίρειν) a los promontorios marinos que habita mi padre” (vv. 316-319). Es decir, “lo demás” no tiene ninguna importancia para él y lo aparta de mala manera de su mente. También en *Hipólito*, éste afirma: “En cuanto a Cipris, le mando mis mejores saludos (χαίρειν)” (v. 113), porque no le interesa el ámbito amoroso y se aparta de la diosa. Más adelante, Teseo dice a Hipólito: “en cuanto a las aves que revolotean por encima de nuestras cabezas las mando a paseo (χαίρειν)” (v. 1059). Asimismo, en *Electra*, cuando Orestes y Píladés (de incógnito) aceptan hospedarse con el labrador y, así, ayudar a Electra en su venganza, el primero dice: “pues los oráculos de Loxias son firmes; en cambio, la adivinación de los hombres... ¡que se vaya al cuerno (χαίρειν ἑῶ)!” (v. 400). Como vemos, los traductores de las obras han propuesto diferentes soluciones que indican la grosería o violencia en el uso específico del verbo.

Finalmente, hay ocasiones en que el verbo χαίρω en imperativo se usa para desearle bienestar al interlocutor sin ser saludo ni despedida; por ejemplo, cuando en *Electra*, el coro se dirige a Clitemnestra: “¡Salud (χαῖρε)! Yo te venero igual que a las felices diosas por tu riqueza, por tu gran opulencia. Es momento de rendir pleitesía a tu suerte” (vv. 994-996). O en *Ion*, cuando, en medio de una discusión entre éste y Juto, el primero le dice: “¡Salud (χαῖρε), padre mío!” (v. 561), y el segundo le contesta: “¡Qué saludo tan querido acabo de recibir!” (v. 562).

Como se lee, en las despedidas entre los personajes, se resumen y valoran las acciones que llevaron a cabo juntos: si fueron favorables para ambos, uno le desea al otro regocijo o bienestar; pero, si fueron desfavorables para alguno, el afectado desea apartarlo de su vista, lo cual puede implicar violencia o una grosería. Esta valoración era, sin duda, compartida por el público de la tragedia.

(V) Antítesis

El último uso que analizaremos del verbo *χαίρω* en las tragedias de Eurípides es su sentido retórico. Como sabemos, las figuras retóricas o tropos (mecanismos que alteran el uso frecuente del lenguaje) son utilizadas para obtener un efecto o reacción en el interlocutor; es decir, para captar la atención con un poder persuasivo, tal como explica Heinrich Lausberg (1983): “el tropus (τρόπος) es el “giro” (τρέπεται) de la flecha semántica indicadora de un cuerpo léxico, apartándose del contenido léxico originario hacia otro contenido léxico. La función principal de los tropos es la alienación atribuible funcionalmente al ornatus” (§174).

El uso retórico específico que se le da en estas tragedias al verbo *χαίρω* es la antítesis, acerca de la cual Lausberg (1983) explica: “La antítesis es la contraposición de dos pensamientos de amplitud semántica arbitraria [...] Podemos distinguir la antítesis de oraciones, la antítesis de grupos de palabras y la antítesis de palabras aisladas. [...] La base léxica son los antónimos” (§386). Por su parte, Helena Beristáin (1995) especifica de esta figura: “La yuxtaposición antitética de los términos refuerza sus significados, los aclara y los presenta con viveza” (pp. 67-68).

Como veremos, Eurípides, en efecto, utilizó la antítesis para reforzar ciertos conceptos en un contexto específico. Por ejemplo, en *Medea*, cuando ella habla sola y planea, con dudas, qué hará debido a que Creonte ha decidido desterrarla, afirma: “ninguno de ellos se reirá (*χαίρων*) de causar dolor (*ἀλγυνεῖ*) a mi corazón” (v. 398). La antítesis se establece entre el participio *χαίρων* y el verbo en futuro *ἀλγυνεῖ*. Y esta contraposición parece el preámbulo para el regocijo de ella por los males que los otros sufrirán. Cuando el mensajero le anuncia a ésta que murieron la princesa Creúsa y su padre Creonte (envenenados por Medea), ella dice que es una noticia bellísima (*κάλλιστον*), y aquél responde: “¿Qué dices? ¿Estás cuerda (*φρονεῖς μὲν ὀρθά*) y no demente (*κοῦ μαίνῃ*), mujer? Tú que has ultrajado el hogar de los príncipes, ¿te alegras (*χαίρεις*) y no tiembles (*κοῦ φοβῇ*) al oír esta noticia?” (vv. 1129-1131).

Hay dos antítesis en este fragmento: en la primera se contraponen la construcción formada por el verbo *φρονεῖς* y el adjetivo *ὀρθά*, con la del verbo *μαίνῃ* y el adverbio negativo *οὐ*; es decir, se remarca la locura de Medea usando dos verbos contrarios de

forma coordinada (con la conjunción *καί*). En la segunda antítesis, donde aparece el verbo que aquí se analiza, *χαίρεις*, éste se opone a *φοβῆι* (también con el adverbio negativo *οὐ*) de forma también coordinada (con la conjunción *καί*). Con estos dos tropos antitéticos queda enfatizada la acción demente de Medea. Esto se reafirma en la descripción, más adelante, de ella: “pasea por la habitación, caminando graciosamente con su blanquísimo pie, rebosante de alegría (*ὑπερχαίρουσα*) por los regalos” (vv. 1163-1165). Con ello queda clara la imagen que se quiere mostrar de este personaje quien, por una venganza, se alegra con la muerte de alguien más.

Este mismo sentido aparece en *Bacantes*, cuando el mensajero cuestiona al coro de estas mujeres por su reacción ante la noticia de que Penteo ha muerto despedazado: “¿Cómo dices? ¿Qué es lo que has dicho? ¿Acaso te alegras (*χαίρεις*) de las desgracias (*κακῶς*) de mis amos, tú, mujer?” (v. 1033).

Tanto en el caso anterior, en *Medea*, como en éste, el hablante considera una insensatez alegrarse con las desgracias ajenas, como la muerte, aunque en el contexto esto tenga sentido. Aquí la antítesis se da entre el verbo *χαίρεις* y el adverbio *κακῶς*. Más adelante, en *Bacantes*, el mensajero lo vuelve a plantear: “Hay que perdonarte. Aunque alegrarse (*χαίρειν*) de males sucedidos (*κακοῖσι*), mujeres, no está bien” (1039-1040). En estos versos, la antítesis se da entre el verbo y su mismo complemento en dativo.

Con este sentido del verbo *χαίρω* se lee en *Hécuba*, cuando ella junto con las troyanas cautivas acuchillan a los hijos de Poliméstor, y éste pide ayuda a Agamenón. Ella plantea:

...si ayudas (*ἀρκέσεις*) a éste, parecerás un malvado (*κακός*). Pues harás bien (*εὖ δράσεις*) a quien no fue piadoso (*οὐτ’ εὖσεβῆ*), ni leal (*οὐτε πιστὸν*) en lo que debió serlo, ni honrado (*οὐχ ὄσιον*), ni huésped justo (*οὐ δίκαιον...ξένον*). Afirmaremos que disfrutas (*χαίρειν*) con los malvados (*κακοῖς*) porque tú eres de tal calaña... Pero no injurias a mis amos. (vv. 1233-1237).

Vale la pena recordar que Poliméstor, al enterarse de la derrota troyana, asesinó al hijo menor de Hécuba, Polidoro, enviado allí para que el primero, rey de Tracia, lo protegiera de las vicisitudes de la guerra. En estas cinco líneas argumentales se establecen varias antítesis, que son usadas por Hécuba para, a través del cuestionamiento del actuar de Agamenón, atacar a Poliméstor: la primera es entre el verbo *ἀρκέσεις* y el adjetivo *κακός*, ya que la única manera de parecer malvado al ayudar a alguien es que ese alguien sea indigno de esa ayuda. La segunda profundiza en la idea anterior: si Agamenón lo ayuda, hará un bien, *εὖ δράσεις*, a quien tiene tantos defectos (no es piadoso, *οὐτ’ εὖσεβῆ*, ni leal, *οὐτε πιστὸν*, ni honrado, *οὐχ ὄσιον*, ni huésped justo, *οὐ δίκαιον...ξένον*). Y es en la tercera antítesis

donde aparece el verbo que aquí analizamos. Si sucede lo planteado por Hécuba, entonces parecerá que Agamenón disfruta, *χαίρειν*, no sólo de las personas malvadas, sino también de los hechos malos (*τοῖς κακοῖς* puede ser masculino o neutro), y eso no puede ser posible, dado el prestigio de este héroe aqueo. Estas antítesis que cuestionan el posible actuar de Agamenón, concluyen con la afirmación de Hécuba: “Pero no injurio a mis amos” que, de manera irónica, confiere la autoridad necesaria a este héroe para rechazar la petición de ayuda de Poliméstor.

Este planteamiento de la situación, hecho por Hécuba, tiene su resultado en la sentencia a Poliméstor de parte de Agamenón: “una vez que osaste cometer lo que no está bien, aguanta también lo que no es agradable” (vv. 1250-1251). Así que las antítesis tienen un importante efecto disuasorio, tanto para Agamenón (en la misma obra) como para el auditorio de esta tragedia.

Más adelante, se vuelven a plantear antítesis, ahora de parte de Poliméstor, quien reclama a Hécuba: “¿Gozas (*χαίρεις*) al demostrar tu crueldad (*ὑβρίζουσ*)” contra mí, oh malvada?” (v. 1257). Y Hécuba le contesta: “¿No he de gozar (*χαίρειν*) yo al vengarme (*τιμωρουμένην*) de ti?” (v. 1258). En dos líneas continuas se establecen dos antítesis: la primera entre el verbo *χαίρεις* y el participio *ὑβρίζουσα*; y la segunda entre el infinitivo, *χαίρειν* (complemento de *χρή*), y el participio medio *τιμωρουμένην*. El primer personaje cuestiona que regocijarse de la crueldad sea adecuado, pero Hécuba recuerda con su respuesta la acción más cruel e injusta que él había llevado a cabo. Es decir, lo que se resalta es el placer que conlleva la venganza hacia alguien con las características injustas ya mencionadas.

En *Cíclope* aparece otra antítesis con el verbo *χαίρω*, cuando éste dice: “¡Pero no conseguiréis huir alegres (*χαίροντες*) de esta caverna, seres viles (*οὐδέν*)!” (vv. 666-667). La antítesis se marca con la aposición *οὐδέν* referida al participio *χαίροντες*. Para quien habla, los hombres de Odiseo no valen “nada”, son “viles” porque le han robado sus provisiones; en cambio, ellos pretenden huir alegres.

Otro ejemplo se lee en *Heracles*, cuando, ante las palabras de Lico hacia el coro de ancianos, “sepan que no es el muerto quien domina esta tierra por el momento, sino yo” (vv. 250-251), el corifeo lo interpela: “Pero no, no serás mi dueño (*δέσποσις*) para tu alegría (*χαίρων*) ni te quedarás con lo que yo he trabajado con el esfuerzo de mis manos. Lárgate allí de donde viniste” (vv. 258-260). Aquí se usa una antítesis de palabras aisladas: la pretensión de Lico de dominar y poseer lo que no le pertenece se resalta con el participio *χαίρων*, ya que no es ni adecuada ni justa su alegría, como repite más adelante el mismo corifeo: “Pero en la debilidad se diluye tu ansia, pues ya te habría yo impedido (*σ’ ἔπαυσα ἄν*) que me llamasas esclavo (*δοῦλον*) y habríamos habitado con honor (*εὐκλεῶς ὠνήσαμεν*) esta Tebas en la que tú te complaces (*χαίρεις*)” (vv. 269-272). La antítesis se da entre los dos

verbos en aoristo introducidos por la partícula ἄν (con una idea de posibilidad o de eventualidad): ἔπαυσα y ὤνῃσαμεν, que tienen como sujeto al corifeo y al coro respectivamente, y el presente χαίρεις que tiene como sujeto a Lico, mostrando la diferencia entre el justo y bien actuar de los primeros y la actitud de regocijo del segundo. Además, hay otra antítesis que cierra esta idea: entre la palabra “esclavo”, δοῦλον, de este fragmento y “dueño”, δεσπόσεις, del anterior, que tienen como sujeto al corifeo y a Lico, respectivamente.

Se puede leer otro ejemplo de tropos contruidos con antítesis en *Hipólito*, cuando éste se queja de las mujeres y se compadece del hombre que se casa: “No tiene otra alternativa: si, habiendo emparentado con una buena (καλῶς) familia, se siente alegre (χαίρων), carga con una mujer odiosa (πικρὸν); si da con una buena (χρηστὰ) esposa, pero con parientes inútiles (ἀνωφελεῖς), aferra el infortunio (δυστυχέες) al mismo tiempo que el bien (τὰγαθῶι)” (vv. 634-637). Aquí se usa la antítesis en diferentes tipos de relaciones sintácticas: entre la mujer odiosa, πικρὸν, y buena, χρηστὰ; entre una buena unión conyugal, καλῶς, y una familia política inútil, ἀνωφελεῖς; y, finalmente, entre el hombre que goza, χαίρων, por la buena familia que le tocó (aunque con una mujer odiosa), y el que sufre un infortunio, δυστυχέες, por la mala familia (aunque con una buena mujer). Todo ello para mostrar la desgracia segura que conlleva el matrimonio, según el personaje.

Incluso, profundas reflexiones son planteados en forma de antítesis; por ejemplo, en el prólogo de *Ifigenia en Áulide*, un anciano le dice a Agamenón: “Has de alegrarte (χαίρειν) y sufrir (λυπεῖσθαι), ya que has nacido mortal” (vv. 30-31). Aquí no se plantean de forma disyuntiva o adversativa (aunque se use una antítesis de palabras), sino como oraciones coordinadas copulativas, con la conjunción καί; es decir, el ser humano debe experimentar ambas acciones, es su naturaleza. Esta idea se refuerza con lo que más adelante Aquiles responde a Clitemnestra cuando ella le suplica que no sacrifique a Ifigenia: “Mi magnánimo corazón se exalta ahora. Sabe afligirse (ἀσχαλᾶν) en las desdichas y alegrarse (χαίρειν) en los momentos prósperos con moderación. [Los mortales de tal carácter son reflexivos y viven rectamente su existencia con cordura.]” (vv. 919-923).

Otro ejemplo con este uso se lee en *Ifigenia entre los tauros*; el coro se lamenta de que Orestes va a ser sacrificado: “Levanto mi llanto por ti, que te debes a la sangrienta aspersión del agua lustral” (v. 644). Y Orestes contesta: “No es para lamentarse (οἶκτος), extranjeras, alegraos (χαίρετ)” (vv. 645-646). La antítesis se marca entre el sustantivo “lamento”, οἶκτος, y el verbo en imperativo χαίρετε. Más adelante en la obra se aclara la alegría que menciona Orestes, cuando se lleve a cabo la anagnórisis entre él e Ifigenia.

Por otro lado, en *Ion*, éste le dice a Juto:

En cambio, escucha ahora los bienes que yo tenía aquí, padre: para empezar, tranquilidad –tan querida por los hombres– y pocos problemas. Ningún malvado me ha echado fuera del camino, con lo insoportable que es ceder el sitio a los que son inferiores a ti. Ya estuviera en mis oraciones a los dioses, ya en mi trato con los hombres, servía a quienes venían con alegría (χαίρουσιν), no con lamentos (γωμήμενοις). (vv. 633-639).

Ion pone énfasis en su buena vida, en su tranquilidad; para ello contrapone dos participios, χαίρουσιν y γωμήμενοις, reconoce lo primero y rechaza lo segundo. Ion termina esta intervención diciendo: “Permite que siga viviendo aquí, pues produce la misma alegría gozar de grandes riquezas (μεγάλοισι χαίρειν) que poseer poco (σμικρά ζῆεν) pero con agrado” (vv. 646-647). Ion destaca la importancia de la vida misma y el goce que se pueda tener en ella.

En otros ejemplos también aparece una antítesis referida al verbo χαίρω, aunque éste no forma parte de ella, como en *Hipólito*, Ártemis dice a Teseo: “Los dioses no se alegran (χαίρουσι) de la muerte de los piadosos (εὐσεβείς), pero a los malvados (κακούς) los destruimos con sus hijos y con sus casas” (vv. 1339-1341). Es decir, se resalta el regocijo de los dioses al hablar de acciones contrarias entre los mortales. Y al revés, los dioses “afectan” a los seres humanos: en *Ion*, éste le dice al coro (siervas de Creusa): “¿Hasta este punto de preocupación has llegado, mujer? ¿Derramas lágrimas allí donde todos los demás se llenan de alegría (χαίρουσιν) por ver el templo del dios?” (vv. 244-246)

Con estos ejemplos del uso del verbo χαίρω en antítesis, se puede ver que la alegría era tan importante en esta sociedad que incluso se usó para contrarrestarla a cosas negativas; como si fuera obvio que quien la utiliza siempre se inclinaría por ella y no por cualquier otra cosa considerada contraria. En otras palabras, esa “comunidad emocional” compartía el valor de la alegría y el gozo.

Conclusiones

En todas las tragedias de Eurípides aparece el verbo χαίρω con alguna connotación de las aquí analizadas¹⁰. Y en todos los casos en que aparece, si bien habla de una alegría personal, refiere necesariamente a una comunitaria. A partir de esto, se puede afirmar la existencia de una “comunidad emocional” que, cuando presenciaba la trama de las tragedias, reconocía y compartía la gran parte de emociones que ahí se mencionaban; por ejemplo, la alegría. Esto implica

¹⁰ Sólo no aparece en *Andrómaca*; y en *Los Heráclidas* aparece únicamente como saludo (v. 630).

no sólo que compartían las causas de lo que les regocijaba, sino también una base común de creencias y concepciones de la vida, como que se debe actuar con justicia y honrando a los dioses, entre otras cosas.

En el análisis realizado, se pudo observar que la alegría es una emoción que los griegos de época clásica consideraban esencial en su vida, por ello se tomó como fórmula para un saludo genérico, para despedidas personales, para mostrar violencia o una actitud grosera e, incluso, usada en antítesis, para resaltar acciones o actitudes rechazadas por toda la comunidad.

Además, cabe resaltar que la alegría no se pensaba de la misma manera para hombres y para mujeres: para ellos era el resultado de acciones consideradas justas o necesarias para la comunidad en su totalidad, como la guerra; por su parte, lo único que es claro en el caso de las mujeres es que las alegraban situaciones relacionadas con el enamoramiento y con los hijos, como si el gozo dependiera de que ellos (hombres) estuvieran bien.

Entonces, parece claro, que, en época clásica en Grecia, lo que alegraba a un personaje en el teatro, alegraba a la comunidad: alegraban, alegrándose.

Bibliografía

Ediciones

- Burnet, J. (1903) (ed.). *Platonis opera*, vol. 3. Oxford: Clarendon Press.
 Diggle, J. (1981) (ed.). *Euripidis fabulae*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press.
 Diggle, J. (1984) (ed.). *Euripidis fabulae*, vol. 1. Oxford: Clarendon Press.
 Diggle, J. (1994) (ed.). *Euripidis fabulae*, vol. 3. Oxford: Clarendon Press.
 Jones, H. S. (1994) (ed.). *Thucydidis historiae*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
 Murray, G. (1955) (ed.). *Aeschyli tragoediae*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.
 Ross, W. D. (1957) (ed.). *Aristotelis politica*. Oxford: Clarendon Press.
 Von der Mühl, P. (1962) (ed.). *Homeri Odyssea*. Basel: Helbing & Lichtenhahn.

Traducciones

- Aristóteles (1988). *Política*. Traducido por M. García Valdés. Madrid: Gredos.
 Esquilo (1986). *Tragedias*. Traducido por B. Perea. Madrid: Gredos.
 Eurípides (1977). *Tragedias I (El cíclope. Alceste. Medea. Los Heráclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba)*. Traducido por A. Medina y J. A. López. Madrid: Gredos.
 Eurípides (1982). *Tragedias I (El cíclope. Alceste. Medea. Los Heráclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba)*. Traducido A. Medina, J. A. López Férrez y J. L. Calvo. Introducción general de C. García Gual. Madrid: Gredos.
 Eurípides (1982). *Tragedias II (Suplicantes. Heracles. Ion. Las troyanas. Electra. Ifigenia entre los tauros)*. Traducido por J. L. Calvo. Madrid: Gredos.

- Eurípides (1979). *Tragedias III (Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes. Reso)*. Traducido por C. García Gual y L. A. de Cuenca. Madrid: Gredos.
- Homero (2007). *Odisea*. Traducido por J. M. Pabón. Madrid: Gredos.
- Platón (1985). *Diálogos I (Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hípías menor, Hípías mayor, Laques, Protágoras)*. Traducido por J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual. Madrid: Gredos.
- Tucidides (1990). *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros I-II*. Traducido por J. J. Torres. Madrid: Gredos.

Estudios contemporáneos

- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética* (7.ª ed). México: Porrúa.
- Cairns, D. y otros (eds.) (2022). *Emotions through Time. Emotions in Antiquity I*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- De Heer, C. (1969). *ΜΑΚΑΡ-ΕΥΔΑΙΜΩΝ-ΟΑΒΙΟΣ-ΕΥΤΥΧΗΣ. A Study of the Semantic Field Denoting Happiness in Ancient Greek to the End of the 5th century B. C.* Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Fernández, C., & Buis, E. J. (2022). Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia antigua. *Circe, de clásicos y modernos* 26/2 (julio-diciembre). DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2022-260201>
- Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Madrid: Akal.
- Konstan, D. (ed.) (2022). *Emotions across Cultures: Ancient China and Greece*. Berlín: De Gruyter.
- Konstan, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press.
- Lausberg, H. (1983). *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana* (Traducido por M. Marín Casero). Madrid: Gredos.
- North, H. (2019). *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*. Coppell, Texas: Sophron.
- Nussbaum, M. C. (2003). *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística* (Traducido por M. Candel). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Nussbaum, M. C. (2001). *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones* (Traducido por A. Maira). Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.
- Rosenwein, B. H. (2006). *Emotional Communities in the early Middle Ages* (1ª ed.). Ithaca: Cornell University Press.
- Rosenwein, B. H. (2003). Even the devil (Sometimes) has Feelings: Emotional Communities in the Early Middle Ages. *Haskins Society journal*, 14, 1-14.
- Wierzbicka, A. (1999). *Emotions across Languages and Cultures: Diversity and Universals*. Cambridge/ Nueva York: Cambridge University Press.

Diccionario

- Liddell, G., & R. Scott (1996). *Greek-English Lexicon. With a revised Supplement*. Oxford: Clarendon Press.

COMIC CHARACTERS: MENANDER AND THEOPHRASTUS

Caracteres Cômicos: Menandro e Teofrasto

EVGENIA KOMPOCHOLI

University of Crete, Department of Philology

philp0975@philology.uoc.gr

ORCID: 0009-0005-4062-4007

Abstract: Menander and Theophrastus offered an insight into contemporary 4th BCE Greek society and illustrated comic figures who deviated from accepted standards of behavior through their oeuvres. This article will attempt to re-evaluate their relationship and focus on the similarities and the differences between Menander's comic characters through his most complete plays and Theophrastus' *Characters*. While Theophrastus meticulously examines his characters according to their external vicious traits, he shares little interest in deeper motives. On the other hand, Menander seems to combine both external features and inner motives, in order to depict his characters' deviant dispositions. Therefore, I examine the way specific comic characters are portrayed by means of key words/phrases that occur in both Menander's and Theophrastus' texts. Thus, I will bring the two authors together, in order to find resemblances between their character-types and to show more clearly how they choose to study unrefined types, in a humorous and ethical perspective.

Keywords: *Menander; Theophrastus; comic characters; New Comedy; similarities; differences.*

Introduction

Several studies have been produced on the confrontation between the human types of Menander's comedy and Theophrastus' *Characters* (Millett, 2007, pp. 29-40; Ussher, 1960, pp. 3-31). Diogenes Laertius (D.L., V.P. 5.36-37) noticed that Theophrastus was the teacher of Menander, on the grounds that both authors developed a theoretical relationship with Aristotle's philosophy and a similar tradition of drawing their characters. Firstly, Theophrastus, as the pupil of Aristotle, was interested in indicating portraits in misconduct via humour (Vellacott, 1973, pp. 9-19; Ussher, 1977, pp. 75-79). In his *Characters*, he aligns the ethical philosophy with the practical discourse, by applying thirty different vicious character-types (McCabe, 1995, p. 34). That is to say, he demonstrates various figures, in order to expose their particular unrefined traits, in terms of how they act and think. Secondly, Menander focuses on how his characters are portrayed through his plays. Just like Theophrastus, he shared similar ideas with Aristotle's ethical thought about human nature and emotions (Cinaglia, 2012, pp. 553-566). He puts his emphasis on vicious characters, in order to create comic scenes and laughter according to the conventions of New Comedy. As Flórez Restrepo has pointed out, the reason Theophrastus and Menander study their characters' deviant traits is that these types create more laughter and funny moments, due to their particular vicious features (Flórez Restrepo, 2016, pp. 199-205). Moreover, both authors attempt to reprimand such behaviors, in order to morally guide their audience by means of laughter (Flórez Restrepo, 2016, pp. 199-205). That is, by presenting character-types with bad attitude, they offer comicality and show more vividly the necessity of adopting good manners and right behaviors. Hence, there are resemblances between Theophrastus' character-writing and Menander's comedy.

In parallel with this, some scholars have attempted to analyze Menandrian and Theophrastus' comic figures, in order to pinpoint the similar way they treat their characters' attitudes (Fortenbaugh, 1973, pp. 163-164). As a result, my article is an attempt to take this line of research further. By applying particular character-models, I will try to show that there are significant analogies between the two authors that live in the 4th BCE Greece and use a shared comic and social lifestyle (Hicks, 1882, p. 128; Cox, 2002, p. 391). Although Theophrastus describes the vicious traits of his characters by means of visual behaviors, Menander, who shares a common interest with Theophrastus' character-sketches, argues that the traits of his characters are conceived and depicted by particular motives though his different comedies (Fortenbaugh, 1973,

pp. 163-164). Theophrastus displays his characters in all their folly, in order to educate and entertain his audience (McCabe, 1989, pp. 31-32). Menander seeks to indicate the purpose of his characters' obnoxious behavior, so as to illustrate the reason they act accordingly. He applies the plots of New Comedy, which are based on recognitions, misapprehensions and intrigue, so as to provide the motives of his characters' behaviors and to make his audience acknowledge the reasons his individuals perform depending on their vicious traits (Post, 1960, pp. 152-153; MacCary, 1972, p. 298). Furthermore, unlike Theophrastus, he aims to make his vicious characters become better individuals as the conventions of comedy require. While unkindness is emphasized and succeeds in Theophrastus' oeuvre, Menander's comedies provide a new milieu where the characteristic aberrations disappear and the virtuous traits seem to show up (Post, 1960, p. 159; Flórez Restrepo, 2016, pp. 199-205). That is, the triumph of virtue prevails at the end of the different comedies by means of marriage, reconciliation between father and son and the revelation of mistaken identities, in general (Post, 1960, pp. 155-158; Traill, 2008, pp. 265-268).

Therefore, my aim is to show that Theophrastus and Menander share the same way of thinking and presenting their particular characters on the basis of ethical thought and humor. Their texts reflect the social life of 4th BCE Greece and provide further information about the Athenian society, the social class, the human relationships and family values. I have selected the two old men – Knemon and Smikrines – in Menander's *Dyskolos* and *Epitrepontes* and the two young men – Moschion – in the *Samia* and the *Perikeiromene*, respectively, in order to constitute a character case-study in Menander's plays and Theophrastus' *Characters*. Both Menander and Theophrastus focus on the theme of non-accepted characteristic traits. Thus, the selection of these male character-models is based on how these comic types, who are most fully developed and who provide a sufficient set of data for characterization, deviate from the norms and illustrate their annoying and comic disposition. Furthermore, I chose these particular individuals because the characters, who often make the mistakes and behave badly, are mostly men who belong to the upper class, namely, free-born citizens (Traill, 2008, pp. 245-246). Moreover, characters' social status may differ, as Menander often portrays his figures through his plays, namely, the subject of differing wealth between the rich, urban people and the poor, rustic ones (Arnott, 1964, pp. 114-116; Cox, 2002, pp. 391-393; Cox, 2002, pp. 351-356).

Thus, even though the old men – Knemon and Smikrines – come to different social statuses, that is, the former is poor and the latter is wealthy,

they equally adopt common negative attitude, such as distrust and stinginess, and play the role of the dominant barrier-type who stands in the way of the two young lovers' happiness (MacCary, 1971, p. 307, pp. 315-317, pp. 324-325). Contrarily, in the *Samia* and *Perikeiromene*, Moschion is depicted as a naïve, young man who shares typical traits related to their upper-middle status in a domestic level. The relationship between father and son and his relations with his friends and slaves are challenged and reflect traits of inadequacy and cowardice (Grant, 1986, pp. 172-184). Hence, young men, such as Moschion, are easily persuaded by their slaves and they struggle with making any decision, whereas the old character-models – Knemon and Smikrines – function as the obstacle to the development of the plot and to the romance of the young lovers. That is to say, every character succeeds in bewildering the other characters of the play, through the different comedies, due to their unrefined behavior. Therefore, my analysis suggests that Menander's characters apply and reflect some of the vicious character-types of Theophrastus, as they both pay close attention to the aspects of contemporary Greek society, namely, different statuses, human relationships, social affairs and offer similar portrayals of comic transgressive dispositions, in order to educate and amuse their audience.

Knemon in *Dyskolos*

Menander's *Dyskolos* revolves around the themes of the amorous Sostratos, a rich young Athenian citizen who falls in love with the daughter of the poor farmer Knemon (Men. *Dys.* 44) and the misanthropy of the latter. Menander, through his comedies, highlights the subject of class, as it is important for the characterization and the development of the story (Rosivach, 2001, pp. 127-134). Knemon and his grouchy, misanthropic attitude is the character case study. His inhuman disposition, bitterness and irascible temperament (Men. *Dys.* 6-7) do not leave space for Sostratos to approach him, in order to ask for his daughter's hand to marriage and, therefore, he makes many unsuccessful attempts, in order to achieve his plan (Zagagi, 1979, pp. 39-48; Brown, 1992, pp. 10, 14-15). However, due to the conventions of New Comedy, Menander's play demands a happy ending, namely, the marriage of Sostratos with the daughter of Knemon and the taming of the old man (Kiritsi, 2017, pp. 110-116). Therefore, this study gives emphasis to Knemon's traits that deviate from the accepted standards of human behavior with the aid of Theophrastus' *Characters*. Knemon reflects some common features depicted in the comic character sketches of Theophrastus' oeuvre. Firstly, focusing on the individual

characteristic traits of Knemon narrated by the divine prologue of Pan, he is an inhumane and unfriendly person (Men. *Dys.* 5-11, ἀπάνθρωπος, δύσκολος πρὸς ἅπαντας) who does not want to talk to anyone with pleasure (Men. *Dys.* 7-10, οὐ χαίρων... λελάληκεν ἡδέως; Gomme & Sandbach, 1973, p. 137). As a poor farmer, he works hard and alone at his field (Men. *Dys.* 17, 31) without any servant's or worker's assistance (Men. *Dys.* 327-331, αὐτὸς γεωργῶν διατελεῖ μόνος, συνεργὸν δ' οὐδέν, οὐκ οἰκέτην, οὐκ μισθωτόν).

Gomme comments on Knemon's hard life, such as his tiring form of labour to break up the earth with a mattock and livestock farming with horses and oxen (Men. *Dys.* ζυγομαχῶν; Gomme & Sandbach, 1973, pp. 139-140). As a result, Knemon is a rude countryman who deals with his agricultural tasks and toils alone, without the need of friends or slaves. The Theophrastean *Boorish Man*, namely, the ἄγροικος, has some similarities with Knemon, in terms of his distrust and suspicion towards friends and relatives (Thphr. *Char.* 4.6). Like Knemon, the boorish man is that type of man who does not trust anyone (Thphr. *Char.* 4.6, τοῖς μὲν φίλοις καὶ οἰκείοις ἀπιστεῖν; Konstan, 1995, p. 100). He lives alone with perhaps only one servant, such as Knemon, and he is the one who opens the door when someone knocks (Thphr. *Char.* 4.12, τὴν θύραν ὑπακοῦσαι αὐτός, Men. *Dys.* 466-467, 500-503, τί τῆς θύρας ἄπτει). Moreover, Sostratos and the cook Sikon use the word ἄγροικος, in order to describe Knemon (Men. *Dys.* 202, 956). Later, it is Knemon who shows his boorish attitude while he speaks to Getas and Sikon in an impolite and unfriendly way, when the latter asks for a stewpot and a skillet (Men. *Dys.* 472-473, 505). The old man is not willing to offer anything, just like the *Boorish Man* in Theophrastus' *Characters* who does not give anything freely and pleasantly, when he involuntarily gives a plough, a basket or a sack (Thphr. *Char.* 4.14). One last similarity between Menander's Knemon and the Theophrastean *Boorish Man* is that they both work hard with oxen (Thphr. *Char.* 4.11, ὑποζυγίοις, Men. *Dys.* 17, ζυγομαχῶν), a common attitude that describes their poor lifestyle and hard working.

In parallel with Knemon's boorish attitude, he possesses some features from the *Self-Centered Man* of Theophrastus who lacks sensitivity and good manners. Like Knemon, the self-centered man, namely, the αὐθάδης, is verbally hostile to social contacts (Thphr. *Char.* 15.1). When someone addresses him by chance, he responds 'Don't bother me' (Thphr. *Char.* 15.2). Knemon starts cursing and threatening Pyrrhias, Sostratos' slave, when the latter attempts to greet him (Men. *Dys.* 108, 110, 111, 114). Pyrrhias realises how unbearable the old man is (Men. *Dys.* 124, κακὸν οἶόν ἐστι) that it is not surprising that no

one wants to be with him. It is noteworthy to mention the linguistic similarity between Knemon and the *Self-Centered Man*, when they both refuse to greet or talk to anyone (Thphr. *Char.* 15.3, μὴ ἀντιπροσείπειν, Men. *Dys.* 877, ἀντεῖπας). He is able to curse the stone, if he accidentally falls (Thphr. *Char.* 15.8, καταράσασθαι τῷ λίθῳ) while Knemon wishes to petrify anyone who annoys him (Men. *Dys.* 153-159, ὃ λίθους ἅπαντας ἐπόει τοὺς ἐνοχλοῦντας).

Furthermore, the Theophrastean *Self-Centered Man* does not offer anything, not even to gods (Thphr. *Char.* 15.11, θεοῖς μὴ ἐπέυχεσθαι), an attitude clearly illustrated in Knemon's character. He commands his old servant woman to close the door because he does not want to socially interact with the worshippers who prepare the sacrifice on behalf of the god Pan and the Nymphs (Men. *Dys.* 442-455). He states that Nymphs are nothing but trouble (Men. *Dys.* 444) and he sharply criticizes the hypocritic piety of the worshippers who offer the portions of meat that the gods cannot eat (Men. *Dys.* 444-445, 449-453). However, the difference is that Knemon attacks the – from his point of view – superstitious, namely, Sostratos' mother and her propensity to religious mania and god-fearing, whereas the Theophrastean *Self-Centered Man* is not interested in worshipping gods at all (Diggle, 2004, pp. 349-350).

Apart from Knemon's incapability in social relations, Menander also portrays him as an arrogant man. Knemon intentionally ignores others while he walks down the street, just like Theophrastus' arrogant type (Thphr. *Char.* 24.8, πορευόμενος μὴ λαλεῖν τοῖς ἐντυγχάνουσι). Knemon and the *Arrogant Man* do not greet (Men. *Dys.* 10, προσηγόρευκε πρότερος δ' οὐδένα) or make the first move to approach anyone (Thphr. *Char.* 24.6, προσελθεῖν πρότερος οὐδενὶ θελήσαι), on the grounds that they do have a lot of contempt for people. However, in contrast to the character type of Theophrastus, Knemon cares for his daughter. Lastly, just like the arrogant man who does not appear in the dinner (Thphr. *Char.* 24.9, αὐτὸς μὴ συνδειπνεῖν), Knemon is not willing to participate in his daughter's and his step-son's wedding party, albeit he apologizes for his misanthropic and eccentric behavior (Men. *Dys.* 709-747).

We could add to Knemon's character some of the Theophrastean traits of penny pinching, too (Thphr. *Char.* 10). Although Knemon is poor and possesses only a mattock (Men. *Dys.* 579) and one field that costs τάλαντων δεῖν (Men. *Dys.* 327-331), he is not parsimonious. According to Diggle's commentary, the *Penny Pincher*, namely, the *μικρολόγος*, is not avaricious, but a man who is deeply afraid of others because he believes that they would take advantage of him (Diggle, 2004, pp. 301-302). Thus, just like Knemon, the penny pincher does not allow the passers-by to eat (Thphr. *Char.* 10.8,

οὐκ ἂν ἔᾶσαι οὔτε συκοτραγῆσαι ἐκ τοῦ αὐτοῦ κήπου) or walk through his field (Thphr. *Char.* 10.8, οὔτε διὰ τοῦ αὐτοῦ ἀγροῦ πορευθῆναι, Men. *Dys.* 161, ἐπεμβαίνοντες εἰς τὸ χωρίον). He prohibits his wife from lending salt (Thphr. *Char.* 10.13. μήτε ἄλας), just like Knemon does, when Getas and Sikon ask for kitchen tools and the old man refuses to offer anything (Men. *Dys.* 505-506, οὔθ' ἄλας; Tzifopoulos, 1995, pp. 169-177).

Lastly, Knemon's distrust has some similarities with Theophrastus' *Distrustful Man* (Thphr. *Char.* 18), on the grounds that he wants to control everyone, due to his rooted suspicious trait (Thphr. *Char.* 18.1, ἀπιστία). Knemon does not need many slaves. His old servant woman is enough because he can keep an eye on her more easily, as she is only one domestic servant to handle. Moreover, he explains his distrust via his apology, when he believes that everyone's intention is to gain money and thus, people become selfish, due to their desire to gain more belongings (Men. *Dys.* 720-721, κερδαίνειν ἔχουσιν – οὐδέν' εὖνουν ψόμην).

To sum up, Knemon's vicious characteristic traits are depicted in the Theophrastean *Boorish Man*, *Self-Centred*, *Arrogant Man*, *Penny-pincher* and *Distrustful Man*, both linguistically and ideologically. However, Theophrastus focusses on the external traits of his human types and tries to ridicule their flaws. On the other hand, Menander, who makes use of some of Theophrastus' characters' traits, is not trying to portray Knemon as an object of ridicule. He is a poor farmer who works hard and goes through the toils of rural life. Despite his antisocial and grouchy manners, he is still a noble farmer who acknowledges his faults, when Gorgias saved him during his fall into the well (Men. *Dys.* 625; Post, 1960, pp. 154, 160). Knemon's deviant attitude has changed, because he appreciated Gorgias' philanthropy and selflessness to rescue him (Haegemans, 2001, pp. 675-696). As a result, he may be a difficult and eccentric figure, due to his misanthropic attitude and his distrust, but, as Anderson points out, he acknowledges his mistake (Anderson, 1970, pp. 208-216).

Moschion in *Samia*

Menander's *Samia* deals with the romantic affair of two young lovers, namely, Moschion and Plangon. Nevertheless the story is centered on the relationship between father and son and the series of misunderstandings between these two main figures of the play (Grant, 1986, pp. 172-184). More specifically, Moschion, who is the case-study character, is the adoptive son of the wealthy Demeas who impregnated Plangon, the daughter of the poor

Nikeratos, out of wedlock (Men. *Sam.* 1-57). Because of his unethical behavior towards her, Moschion is ashamed of his act. Although he took responsibility for what he had done (Men. *Sam.* 52), he failed many times to face his father and thus, he concealed the truth of his illegitimate child. In his case, Moschion's immoral error is the reason for his comic and vicious disposition through the play and towards Demeas (Cinaglia, 2012, pp. 556-558). The absence of knowledge along with the series of misunderstandings make Moschion fail to behave properly and to stand up for himself. Due to his inability to control himself, he makes a moral flaw that prevents him from telling the truth to his father. Nevertheless, Menander's play offers the romantic, happy ending for the young couple and the reconciliation between father and son (Cinaglia, 2012, pp. 556-559).

At the beginning, it is evident that the young man is overwhelmed with the emotions of fear and timidity, because he does not want to ruin the ideal father-son relationship they have along with the perfect image Demeas has for his son (Keuls, 1973, pp. 1-20). Moschion acknowledges Demeas' efforts for his upbringing and feels ungrateful and more ashamed of his deeds (Men. *Sam.* 7-8, 17-18). He is both ashamed and coward because he cannot confess his deed to his father (Men. *Sam.* 47-48, ὀκνῶ λέγειν, αἰσχύνομαι...αἰσχύνομαι). As a result, Menander enhances the characteristic trait of cowardice in Moschion's character which has some similarities with the Theophrastean *Coward* type. They both lack confidence and courage and almost fear anything (Thphr. *Char.* 25.1, δειλία δόξειεν...τις ψυχῆς ἔμποβος). Moschion declare himself to be a coward (*Samia*, 65, δειλὸς ἤδη γίνομαι) when his domestic slave, that is Parmenon, urges him to tell the truth and act like a responsible man, in order to restore the reputation of the girl (Men. *Sam.* 63-69). Moschion appears doubly coward. Not only does he lack courage to admit his deed to Demeas and Nikeratos but also he calmly accepts Parmenon's insulting language towards him, as the latter names him cowardly man (Men. *Sam.* 69, ἀνδρόγυνε) who is scared to death (Men. *Sam.* 69, τρέμεις; Gomme & Sandbach, 1973, pp. 552). Menander skillfully shows how the slaves talk and react to the main characters, in order to create humour and a comic tone through the play (Konstan, 2013, pp. 144-146). Parmenon shouts at his young master and treats him as a spoiled child who does not have the strength to defend himself. Thus, Menander exploits the reactions and the current disposition of the slaves, in order to highlight Moschion's pusillanimity and weakness, as the latter accepts the advice from a slave, that is, a low-status individual (Konstan, 2013, p. 151). Just like the Theophrastean *Coward* who always makes excuses, in order to

stay away from the battlefield (Thphr. *Char.* 25.4), Moschion, too, prefers leaving to dealing with his responsibilities (Men. *Sam.* 161, ἀλλ' ἀπέρχομαι, 539, ἐκποδὼν ἄπειμι). He is not brave enough, even when Demeas urges him to tell the truth and to be courageous (Men. *Sam.* 539, θάρρει, 599, μὴ φοβοῦ; Groton, 1987, pp. 440). Nevertheless, Moschion is shivering (Men. *Sam.* 515, αὐτός εἰμι καὶ πέπηγα; Gomme & Sandbach, 1973, pp. 602).

Even though Moschion is not dealing with attacks in the battlefield like the *Coward* (Thphr. *Char.* 25.4-8), Menander makes use of military vocabulary when Moschion pretends that he is leaving for Bactria as a mercenary (Men. *Sam.* 628, ἐκποδὼν εἰς Βάκτρα). When the truth is revealed at the end of the play, Moschion is annoyed that Demeas has misjudged him, because he believes that his son is the father of Chrysis' child (Grant, 1986, p. 173). Therefore, he tries to protest but his defense is weak (Konstan, 2013, pp. 147-150). It is noteworthy to mention here that Theophrastus and Menander use similar military words, such as enemy (Thphr. *Char.* 25.5, τοῖς πολεμίοις, Men. *Sam.* 706, τοῖς ἐχθροῖς), cloak and sword (Thphr. *Char.* 25.2, χιτωνίσκον, 25.4, τὴν σπάθην, Men. *Sam.* 659, χλαμύδα καὶ σπάθην), in order to highlight the coward's reluctance to utilize the military equipment. Moschion cannot stand that his father has accused him of adultery with Chrysis (Men. *Sam.* 620-622) and thus, he tries to frighten him into participating in this pretentious military mission. He used his slave, in order to make sure that Demeas would observe Parmenon's moves and willingness to bring the military apparel (Men. *Sam.* 688), just like the *Coward Man* commands his slave to watch and observe the position of the enemy (Thphr. *Char.* 25.4). However, he is still afraid of becoming the laughingstock, if his father gets angry with him (Men. *Sam.* 682-686, ἀποργισθεῖς...γελοῖος ἔσομαι; Grant, 1986, p. 173).

Furthermore, apart from Moschion's cowardice, the above discussion argues that the young man, through his opening monologue, shares strong similarities with the traits illustrated in Theophrastus' *Boastful Man* (Thphr. *Char.* 23). Nevertheless, Moschion is not a liar, like the boastful type of Theophrastus who pretends that he has more qualities (Thphr. *Char.* 23.1), in order to enhance his social status. Indeed, Moschion seems to be a boastful young man who enjoyed a comfortable lifestyle (Men. *Sam.* 7) because of the generosity of his father (Men. *Sam.* 9). He was distinguished by the generosity of choruses (Men. *Sam.* 13-14, τῷ χορηγεῖν διέφερον), public service, namely, his high position as the city chief (Men. *Sam.* 15, ἐφυλάρχησα λαμπρῶς) and his kindness to help his friend (Men. *Sam.* 15-16). However, the difference between Moschion's bragging and Theophrastus' boaster type is that the

former does not lie or pretend to be someone else. Moschion brags about himself, in order to show that he is the ideal son who managed to make his father feel proud of him and thus, his misfortune with Plangon is only one faux pas comparing to his overall good manners. Nevertheless, it seems that Menander and Theophrastus use the same cultural motives of public service (Thphr. *Char.*, 23.6, καὶ τὰς τριηραρχίας... τὰς λειτουργίας), generosity (Thphr. *Char.*, 23.5, διδόντι τοῖς ἀπόροις, 23.6, εἰσενηνέχθαι εἰς ἐράνους) and civic status (Thphr. *Char.*, 23.3, ἐστρατεύσατο), in order to represent the arrogance of Moschion and the *Boastful Man*, respectively.

To conclude with, Moschion's deviant attitude shares some of the characteristic traits depicted by the *Coward* and *Boastful* man of Theophrastus' oeuvre. However, Menander's plots put emphasis on human gullibility and comic mistaken identity, in order to depict atypical norms in a humorous and instructive way (Traill, 2008, pp. 251-264). Moschion feels embarrassed about his immoral deed and, due to the strong relationship with his adoptive father, he lacks courage to face him. Although Theophrastus enumerates the typical features of the *Coward* and the *Boastful* man, Menander utilizes these characteristics in his character and goes deeper, in order to illustrate the root cause of Moschion's cowardice, that is, his unethical deed to Plangon. His remorse is evident his silent passivity along with the fact that he willingly follows the orders of his slave, make him laughable and coward through the play (Traill, 2008, pp. 256-257). Menander illuminates the inverted structure of relations between masters and slaves, in order to pinpoint Moschion's unrefined trait (Konstan, 2013, p. 151). However, such deviant behaviors cause laughter and leave space for the gradual appearance of virtuous qualities, as Menander's plots are based on the restoration of flaws and misconceptions.

Moschion in *Perikeiromene*

In the *Perikeiromene*, Moschion does not seduce a free-born young girl, like in the *Samia*, but, he is in love with Glykera, that is, his later revealed twin sister and the love affair of the Corinthian mercenary soldier, Polemon. Menander uses the theme of love between two young men who love and claim the same woman. Menander composes a story based on a series of misapprehensions and conflicts between his characters anew, because both Moschion and Polemon do not know the whole truth about Glykera's civic status. Although the character of Polemon is more developed, because his violent action of cutting off Glykera's hair (Men. *Pk.* 172-173) initiates the

development of the story, it is highly important to lay stress upon Moschion's character and to scrutinize his comic-deviant behavior. He is the reason of these misconceptions and Polemon's doubts about Glykera's love and loyalty (Fortenbaugh, 1974, pp. 430-443; Konstan, 1987, pp. 128-129; Traill, 2001, pp. 282-291).

Firstly, Moschion stands out for his cowardice and lack of bravery. In particular, the young man is having a dialogue with his slave Daos about Glykera's arrival in his house (Men. *Pk.* 267-354). Daos is the only person who counsels Moschion, in terms of what to do with Glykera and how to deal with the situation. He commands his servant to become his spy (Men. *Pk.* 295-296, Δᾶε ... κατάσκοπος ... γένου) because he does not have the strength to do it on his own (Men. *Pk.* 311). He prefers anticipating Daos (Men. *Pk.* 297-299, περιπατῶν δὲ προσμενῶ σε), in order to inform him, while he is spending his time delivering monologues, fully despaired. It is obvious that Moschion is that type of spoiled young man who does not want to take any responsibility. He is dependent on his slave's assistance (MacCary, 1972, p. 284). In Theophrastus' *Characters*, the *Coward Man*, also, orders his attendant to spy out any hostile ambush (Thphr. *Char.* 25.4, τὸν παῖδα ἐκπέμψας κελεύειν προσκοπεῖσθαι) because he is too afraid of fighting. Even when Daos returns from Moschion's house and informs him that he could not manage to learn anything from Glykera's arrival to his master's house, he advises Moschion to go inside and persuade her, so as to make some progress about the situation (Men. *Pk.* 338-340). Thus, it is only when the low-status Daos urges him to face Glykera and his mother that Moschion eventually decides to confront them.

Furthermore, Moschion's cowardice is implicitly depicted when Daos deals with Sosias, Polemon's slave, who threatens and accuses Daos' master of adultery (Men. *Pk.* 370, 375-377, 390). Moschion is typically absent while his slave takes charge on his behalf. At this point, Menander creates a battle scene between Daos and Sosias, quite similar to the description shown in Theophrastus' coward type. They use words and phrases that are based on the same semantic concept of fear, weapons and fighting, such as φοβεῖται (Thphr. *Char.*, 25.2), τὴν σπάθην (Thphr. *Char.*, 25.4), μάχεσθαι (Thphr. *Char.*, 25.5) and οὐδ' ἄνδρας εἶναι (Men. *Pk.* 380), σάρισαν (Men. *Pk.* 396) and μαχοῦμεθ' (Men. *Pk.* 381-382), respectively, and thus, the linguistic interrelation between Menander's Moschion and Theophrastus' *Coward Man* is more evident with respect to the trait of cowardice through Menander's comedy and Theophrastus' text (Gomme & Sandbach, 1973, p. 499). Lastly, Moschion's cowardice is illustrated, when he eavesdrops on Glykera's and Pataikos' conversation. As

Gomme points out, Moschion draws back and stays silent, despite the fact that their conversation may bring news that affects him (Gomme & Sandbach, 1973, pp. 520-521). It is not surprising that Menander may deliberately use the name Moschion, which is the diminutive term of moschos and means that something has a derogatory significance, in order to highlight his cowardice (MacCary, 1970, p. 289).

Apart from Moschion's cowardice, he also seems to act like the *Boastful Man* of Theophrastus (Arnott, 1995, p. 30). He equates arrogance with pretense (Thphr. *Char.*, 23.1, προσποιήσις), just like the *Boastful Man* who pretends that he has more attributes, whereas, in fact, he has nothing, a common liar (Hugh Lloyd-Jones, 1974, p. 2090). Similarly, Moschion expresses his boastfulness and self-praise when he bows to Ἀδράστειαν, in order to apologize for his beauty and his appeal towards Glykera (Men. *Pk.* 302-304; Gomme & Sandbach, 1973, p. 485; Arnott, 1995, p. 17). However, Moschion does not acknowledge that his arrogance is misleading. He actually believes that he has won Glykera's heart, whereas the *Boastful Man* knows that he acts in a pretentious and deceptive way. Lastly, Menander seems to make use of the word arrogant, namely, the ἀλαζών, in a similar manner to Theophrastus' corresponding character, when he characterizes Daos as ἀλαζών (Men. *Pk.* 267-268), in order to express Daos' deceit against Moschion (Men. *Pk.* 267-269, πλανᾶς με).

In the end, Moschion's character displays some of the characteristic traits of Theophrastus' *Ungrateful Grumbler* and *Flatterer*. More specifically, when Moschion eventually learns that Glykera is her twin sister, he says that his wretched life is totally destroyed (Men. *Pk.* 777-778; Furley, 2015, pp. 33, 36). Just like the *Ungrateful Grumbler*, Moschion does not seem happy when he finds out that he has a sister. He laments because the woman he loves is his sister (Traill, 2008, pp. 247-248). Theophrastus' *Ungrateful Grumbler* is presented as the man who always complains about everything, even when he finds something valuable, such as a wallet on the road (Thphr. *Char.* 17.5). Moschion is not happy with the development of the story and the fact that Glykera is his twin sister. Even though he discovers that he has a sister, he is not thankful for his fate. He complains about his unhappiness because Glykera is his love interest and now he struggles to cope with this new information. Hence, he behaves as the *Ungrateful Grumbler* who is not satisfied with anything.

In terms of Moschion's flattery, it is merely illustrated, when he desires to gain his mother's approval and thus, he compliments her, in order to make a good impression (Men. *Pk.* 312-314, φιλῆσαι, εἰς τὸ κολακεύειν). Similarly, Theophrastus' *Flatterer* tries to please people with compliments (Thphr.

Char. 2.4, ἐπαινέσαι, 2.6, φιλήσας), as an act of self-interest (Thphr. *Char.* 2.1, συμφέρουσαν δὲ τῷ κολακεύοντι).

To sum up, within this play, Moschion, once again, acts as a weak young man who is easily manipulated by his slave. Menander portrays Moschion's comic and deviant traits according to the characteristic traits of the *Coward* and the *Boastful Man* of Theophrastus. There are, indeed, many similar features between Theophrastus' two types and Moschion's attitude. However, Menander's Moschion is slightly ridiculed because he has no idea about Glykera's status. The concealment of truth, the mistaken identity and the misinterpretations of Moschion are significant elements that enhance his vicious traits and extend the misunderstanding of the plot (Traill, 2008, pp. 251-254, p. 264). Nevertheless, Menander seeks to reveal the truth between the twin siblings on time, so that Moschion cannot proceed to incest with Glykera. The author aims to expose his character's deviant traits, but the norms of comedy should offer consistency and family's approval (Traill, 2008, pp. 265-268). Hence, Moschion's cowardice and bragging are explained by Menander's portrayal of characters within the development of the story and the series of misconceptions, comparing to Theophrastus' character types who act funnily and strangely by nature, without a particular purpose.

Smikrines in *Epitrepontes*

The last case study of this character-writing research is Menander's play *Epitrepontes* which is considered to be one of the last works of Menander (Furley, 2009, pp. 10-12). The play concentrates on the theme of misunderstanding, in relation to exposed children and foundling's tokens (Iversen, 2001, p. 381). Charisios, the husband of Pamphile, discovers that his lawful wife had been sexually abused and five months after their marriage she bore a child and exposed it. Having been informed about the situation by his slave Onesimos, he took up residence in his neighbor's house and he squandered Pamphile's dowry for his own pleasure. While a sequence of conflicts and misconceptions takes place before the revelation of truth, it is noteworthy to put emphasis on the role of Pamphile's father, Smikrines, who, like Knemon, is an old, dominant miser. He interferes in his daughter's and his son's-in-law lives and he acts as the meddling figure (Men. *Epit.* 656, πολυπραγμονῶ) who blocks the development of the story (MacCary, 1971, pp. 307-308, 315).

Because of the fragmentary nature of the text, it is difficult to draw a full picture of Smikrines. Nevertheless, it is obvious that Smikrines' character is

distinguished by his miserliness and his parsimony, as it is clearly depicted by his frustration by Charisios' behavior to spend Pamphile's dowry on wine (Men. *Epit.* 127-131) and women (Furley, 2009, pp. 18-26). Smikrines has saved up a large dowry for his daughter's marriage (Men. *Epit.* 135) and now he believes that his savings have been squandered by Pamphile's husband. At the beginning of the play, he is talking about the spending habits of Charisios and thus, his language revolves around money. More particularly, he complains that Charisios may buy some wine at one obol (Men. *Epit.* 130-131, τοῦβολοῦ ὠνούμενος πίνειν) and spend twelve drachmas per day for his hetaera (Men. *Epit.* 136-137, δώδεκα τῆς ἡμέρας δραχμὰς δίδωσι). Even Chairestratos, Charisios' neighbor, admits that Smikrines is very good at calculations (Men. *Epit.* 140-141, εὖ λελόγισται) while Onesimos, at the end of the play, characterizes him as λογιστικοῦ ἀνδρὸς (Men. *Epit.* 1081), in terms of someone who uses his brain for calculations (Gomme & Sandbach, 1973, p. 377; Kiritsi, 2017, pp. 74-77).

Moreover, there are similarities between Smikrines' character and the Theophrastean *Penny Pincher* and *Illiberal Man*. As MacCary notices, Smikrines' name indicates this trait of being formed from (s)*mikros* and μικρολόγος (MacCary, 1971, p. 282). As Smikrines reclaims the dowry, the *Penny Pincher* calculates (Thphr. *Char.* 10.4, λογίζεται) everything while he asks for repayment of a half-cent before the month is out (Thphr. *Char.* 10.2). Smikrines may not pursue overdue debtors or charge compound interest, like the *Penny Pincher* (Thphr. *Char.* 10.10), but he expects that his son-in-law will return the dowry, as the couple is separated (Furley, 2009, pp. 26-31). Moreover, Smikrines' miserliness is depicted when he discovers that Charisios has fathered a child by Habrotonon (Men. *Epit.* 645-646) and he immediately intends to take his daughter away from her husband (Men. *Epit.* 655-660), in order to save the dowry (Kiritsi, 2017, pp. 66-82). He does not really care for his daughter's emotional condition and the reason the couple has separated. Firstly, he enumerates Charisios' expenditure, as he will have to waste two bills for the festivals of Thesmophoria and Skira (Men. *Epit.* 749-750), in order to take care both Pamphile and Habrotonon and lastly, he mentions his daughter's humiliation (Men. *Epit.* 750) when she would have to reside in the same house with Charisios and his hetaera (Furley, 2013, pp. 82-90; Römer, 2015, pp. 49-54). However, in parallel with Theophrastus' *Penny Pincher* and according to Diggle, penny pincher's attitude is based on the perspective that others will take advantage of him and thus, he is obsessed with keeping what's his own (Diggle, 2004, pp. 301-304). Hence, Smikrines' meanness stems from

his penny-pinching attitude. He is not greedy, such as the Theophrastean *Shabby Profiteer* or extremely avaricious.

Furthermore, Smikrines seems to act like the *Illiberal Man* of Theophrastus with a servile propensity to gain. Even though Smikrines cares for Pamphile's honor, his illiberal attitude, namely, his ἀνελευθερία, is based on the fact that he behaves inappropriately in terms of his status and he tends to act more like a servant rather than a free-born citizen. Once again, Menander puts his emphasis on class matters and the fact that upper or middle-class characters tend to behave in a deviant way, totally opposite to their social status. As Kiritsi mentions 'he will tend to get angry in the wrong way, rather than feel anger over his daughter's dishonor and thus, gets infuriated because his servile expectations are not fulfilled' (Kiritsi, 2017, p. 69). The linguistic resemblance between Menander's submissive disposition and Theophrastus' *Illiberal Man* is clearly depicted when Menander and Theophrastus utilize προκόλπιον (Men. *Epit.* 382) and προκολπίω (Thphr. *Char.* 22.7), in order to portray the servile attitude of a man who carries either his groceries or anything else in that kind of folding, instead of employing a servant to carry them for him (Gomme & Sandbach, 1973, p. 320). However, one difference is that the *Illiberal Man* will hire staff that must bring their own food supplies for his daughter's wedding feast (Thphr. *Char.* 22.4, θυγατέρα...ἐν τοῖς γάμοις οἰκοσίτους μισθώσασθαι), whereas Smikrines does not seem to act accordingly. We can presume that he had organized a festive wedding, in order to satisfy his daughter, on the grounds that he gave her a four-talents dowry (Men. *Epit.* 134-135, προῖκα...τάλαντα τέτταρ' ἀργύρου; Gomme & Sandbach, 1973, pp. 296-298; Sommerstein, 2014, p. 8).

Lastly, Smikrines, in the arbitration scene (Men. *Epit.* 218-375), appears to act like the *Arrogant Man* of Theophrastus. He addresses the two slaves as wretched, namely, ὦ κάκιστ' ἀπολούμενοι (Men. *Epit.* 229-230), when he is invited to become the arbitrator (Men. *Epit.* 228, κριτήν) over the ownership of the trinkets of the exposed baby. He feels disgusted when he encounters them, due to their rustic appearance (Men. *Epit.* 229-230, διφθέρας ἔχοντες) and his involvement in a private arbitration for minor matters wherein the litigants are slaves (Gomme & Sandbach, 1973, p. 305). As Diggle states, the *Arrogant Man* feels superior to others, he cares only for his own matter and he seems indifferent to others' problems (Diggle, 2004, p. 445). Like Smikrines, when he is called in to arbitrate, he delivers his judgement while he is walking down the street (Thphr. *Char.* 24.4, ἐν ταῖς ὁδοῖς τὰς διαίτας κρίνειν, Men. *Epit.* 229-230, δίκας λέγοντες περιπατεῖτε) and he does not even speak to

passers-by while he strolls (Thphr. *Char.* 24.8, πορευόμενος μὴ λαλεῖν τοῖς ἐντυγχάνουσι). Syros was the one that saw him while he was arguing with Daos and asked him to become their arbitrator, in order to help them solve their problem (Men. *Epit.* 224-228). Syros was the one who told Smikrines not to be scornful (Men. *Epit.* 231-233, μὴ καταφρονήσης), as Smikrines seems to behave disparagingly towards them.

In conclusion, I have pointed out that Smikrines shares some similarities with the *Penny Pincher*, the *Illiberal* and the *Arrogant Man* of Theophrastus. It is evident that Menander attempts to highlight that high-status men also possess vicious characteristic traits that reflect comicality, apart from the usual funny approach the slaves perform through the comic plot (Iversen, 2001, pp. 381-401; Konstan, 2013, p. 144). Smikrines' aberrant behavior is presented much stronger, considering that elderly high-status people do not usually act bewilderingly and unethically. On the contrary, it is young men who seem to be more immature and unprepared for taking responsibility. Thus, Menander creates more laughter because the audience would not be expecting that this old man possesses quite a few unrefined traits. However, Menander does not solely intend to portray Smikrines as the parsimonious old man who is afraid that the dowry would be completely squandered by his son-in-law (Men. *Epit.* 1065, καταφαγεῖν τὴν προῖκά μου). On the contrary, he is concerned about his daughter and due to his ignorance and the series of misapprehensions, he tends to adopt these non-accepted standards of behaviors which are opposed to his social and economic status. He does not stop reflecting some good behavioral qualities, clearly depicted at the arbitration scene. He is in favor of justice and what it is best for the exposed child and its social standing. Even when he is not aware that the child is his grandson (Men. *Epit.* 293-352), he acts justly and fairly at all times. Therefore, Menander's two goals are to expose Smikrines' deviant traits, in order to produce laughter and to show that these unethical behaviors, which are enhanced with the concealment of truth and the misunderstandings, should be avoided and not be adopted, so that the characters can live happily and peacefully.

Conclusion

Summing up, my research has suggested that Menander and Theophrastus share analogous notions on how they portray their characters' flaws and deviant behaviors. Indeed, Theophrastus observes the human nature and concentrates on his characters' bad behaviors and deeds. In parallel with this, Menander,

through his different comedies, pays attention to his comic characters and how their unrefined traits affect these individuals, the other characters of the play and the development of the plot. Both authors are interested in depicting the social life of Greek society and constructing individual types who deviate from the normal standards of behavior, because these characters bring more laughter and because they are applied for ethical thought. Through his character sketches, Theophrastus meticulously studied the external features of his vicious characters while Menander attempted to provide the inner motives that lead them to adopt such obnoxious and annoying attitudes. That is to say, Menander shares with Theophrastus an interest in exposing transgressive behaviors, but he takes the study of characterization further by applying characters' particular motives.

I hope that my article has supported this argument. There is an obvious affinity between characters that are portrayed in real life and the in fiction (MacCabe, 1989, pp. 33-34). Both authors make use of the philosophical and comical perspective through their character-types, in order to scold bad attitude and to amuse the audience. Moreover, Menander's study of characterization, reflects how other people pay attention to these characters' vicious traits. As Arnott argues 'Menander has discovered that a person's assessment of someone else's character may in fact reveal far more about his own character than about that of the other person' (Arnott, 1964, p. 113). Thus, Menander makes use of how other characters are presented and interact with the vicious characters, so as to build a more developed dramatic persona whose unrefined traits are clearly depicted, examined and commented by others.

That is, Knemon and Smikrines, the dual character-study, are portrayed as the leading old men who succeed in causing many problems within the plays, due to their anti-social, suspicious and self-centered behavior, while Moschion, in Menander's two different comedies, displays lack of courage. Menander employs the same tradition of drawing characters with Theophrastus' oeuvre, but he seeks to explain the inner reasons concerning his characters' deviant attitude. He attempts to inform his audience and to clarify that there is a particular cause behind his characters' aberrant attitude. He serves the conventions of New Comedy, namely, the characters' typical lack of knowledge, the series of misconceptions and the concealment of truth that play a contributory factor for the development of his characters' disposition and the story, in general. He respects his characters and he slightly mocks them. He aims to show that human naivety, deception, mistaken identity and lack of information are important factors in New Comedy plays that affect

how his characters fail to respond properly and effectively (Traill, 2008, p. 264; Cinaglia, 2012, p. 566). That is why, Menander exploits the theme of exposing bad behavior so that the characters can learn their lesson, improve themselves and become ethically better.

On the other hand, Theophrastus' character-study tends to ridicule bad behaviors, on the grounds that he addresses the typical characteristics of these individuals. His characters are treated with disdain and therefore, Theophrastus achieves to amuse and educate the audience, providing that these transgressive traits should not be adopted or applied by anyone. Therefore, even though Menander's and Theophrastus' main goal is twofold, that is, to offer funny moments and to ethically teach their audience for aberrational behaviors, in his turn, Menander emphasizes on human folly, with respect to the anti-social, the suspicious, the cowardly, the besotted and the deceived, in order to demonstrate an overall explanatory image of his characters' unrefined portrayals. Menander, unlike Theophrastus, offers social and emotional consistency at the end of his comedies by means of marriage, reconciliation and revelation of truth. The audience must have comprehended that these obnoxious characters are laughable, but also, they are capable of altering their bad behavioral traits, in order to improve themselves in a social and ethical level.

Bibliography

- Anderson, M. (1970). Knemon's "Hamartia." *Greece & Rome*, 17(2), 199-217. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/642764>.
- Arnott, W. G. (ed. and trans.) (2000). *Menander Samia*. Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Arnott, W. G. (ed. and trans.) (1997). *Menander Perikeiromene*. Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Arnott, W. G. (1995). Further Notes on Menander's Perikeiromene. *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 109, 11-30. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20189623>.
- Arnott, W. G. (ed. and trans.) (1979). *Menander Dyskolos*. Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Arnott, W. G. (ed. and trans.) (1979). *Menander Epitrepontes*. Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Arnott, W. G. (1964). The Confrontation of Sostratos and Gorgias. *Phoenix*, 18(2), 110-123. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/1085913>.
- Brown, P. G. McC. (1992). The Construction of Menander's Dyskolos, Acts I-IV. *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 94, 8-20. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20188776>.
- Cinaglia, V. (2012). Aristotle and Menander on How People Go Wrong. *The Classical Quarterly* 62(2), 553-566. doi: <https://doi.org/10.1017/S000983881200016X>.

- Cox, C. A. (2002). Is Sostratus' Family Urban in Menander's "Dyskolos"? *The Classical Journal*, 97(4), 351-358. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3298449>.
- Cox, C. A. (2002). Crossing Boundaries through Marriage in Menander's "Dyskolos." *The Classical Quarterly*, 52(1), 391-394. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3556470>
- Diggle, J. (2004). *Characters/Theophrastus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flórez Restrepo, J. A. (2006). La Comedia de Menandro, una comedia ética. *Discusiones Filosóficas* 7(10), 199-214. Retrieved from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0124-61272006000100012.
- Fortenbaugh, W. W. (1974). Menander's "Perikeiromene": Misfortune, Vehemence, and Polemon. *Phoenix*, 28(4), 430-443. doi: <https://doi.org/10.2307/1087547>.
- Furley, W. (2015). The Text and Staging of the Recognition scene in Menander's "Perikeiromene." *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, 129, 31-43. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44216724>.
- Furley, W. (2013). Pamphile Regains Her Voice: on the Newly Published Fragments of Menander's Epitrepontes. *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 185, 82-90. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23849780>
- Furley, W. D. (2009). *Menander Epitrepontes*. London: Institute of Classical Studies, School of Advanced Study.
- Gomme, A.W., & Sandbach, F. H. (1973). *Menander: A Commentary*. London: Oxford University Press.
- Grant, J. N. (1986). The Father-Son Relationship and the Ending of Menander's "Samia". *Phoenix*, 40(2), 172-184. doi: <https://doi.org/10.2307/1088510>.
- Groton, A. H. (1987). Anger in Menander's Samia. *The American Journal of Philology*, 108(3), 437-443. doi: <https://doi.org/10.2307/294666>.
- Haegemans, K. (2001). Character Drawing in Menander's Dyskolos: Misanthropy And Philanthropy. *Mnemosyne*, 54(6), 675-696. Doi: <https://doi.org/10.1163/15685250152952149>.
- Hicks, E. L. (1882). On the Characters of Theophrastus. *The Journal of Hellenic Studies*, 3, 128-143. doi: <https://doi.org/10.2307/623532>.
- Hicks, R. D. (trans.) (1925). *Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers*. Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Iversen, P. A. (2001). Coal for Diamonds: Syriskos' Character in Menander's "Epitrepontes". *The American Journal of Philology*, 122(3), 381-403. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1562034>.
- Keuls, E. (1973). The Samia of Menander. An Interpretation of Its Plot and Theme. *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 10, 1-20. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20180442>.
- Kiritisi, S. (2017). *Menandean characters in context: Menander's characters in the fourth century BCE and their reception in modern Greek theatre*. London: Ph.D. diss. Royal Holloway. Available upon request from the Royal Holloway.
- Konstan, D. (2013). Menander's slaves: the banality of violence. In B. Akrigg & R. Tordoff (Eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama* (pp. 144-158). Cambridge: Cambridge University Press.
- Konstan, D. (1995). *Greek comedy and ideology*. New York: Oxford University Press.

- Konstan, D. (1987). Between Courtesan and Wife: Menander's "Perikeiromene". *Phoenix*, 41(2), 122-139. doi: <https://doi.org/10.2307/1088740>.
- Lloyd-Jones, H. (1974). Notes on Menander's Perikeiromene. *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 15, 209-213. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20180751>.
- McCabe, R. A. (1995). Refining Theophrastus: Ethical Concerns and Moral Paragons in the English Character Book. *Hermathena*, 159, 33-50. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23041079>
- McCabe, R. A. (1989). Ben Jonson, Theophrastus, and the Comedy of Humours. *Hermathena*, 146, 25-37. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23041093>.
- MacCary, W. T. (1972). Menander's Soldiers: Their Names, Roles, and Masks. *The American Journal of Philology*, 93(2), 279-298. doi: <https://doi.org/10.2307/293252>.
- MacCary, W. T. (1971). Menander's Old Men. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 102, 303-325. doi: <https://doi.org/10.2307/2935946>.
- MacCary, W. T. (1970). Menander's Characters: Their Names, Roles and Masks. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 101, 277-290. doi: <https://doi.org/10.2307/2936054>.
- Millett, P. (2007). *Theophrastus and his world*. Cambridge: Cambridge Philological Society.
- Post, L. A. (1960). Virtue Promoted in Menander's Dyscolus. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 91, 152-161. doi: <https://doi.org/10.2307/283851>.
- Proceedings of the London Classical Society. (1973). *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 20, 158-165. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43646318>.
- Römer, C. (2015). News from Smikrines and Pamphile Two New Fragments of "Epitrepontes" 786-803 and 812-820 Sandbach-Furley. *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 196, 49-54. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43909936>.
- Rosivach, V. J. (2001). Class Matters in the "Dyskolos" of Menander. *The Classical Quarterly*, 51(1), 127-134. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3556334>.
- Rusten, J. C., & Cunnighman, I.C. (ed. and trans.) (2014). *Theophrastus Characters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sommerstein, A. H. (2014). *Menander in contexts*. New York: Routledge.
- Traill, A. (2008). *Women and the Comic Plot in Menander*. Cambridge: University Press.
- Traill, A. (2001). Perikeiromene 486-510: The Legality of Polemon's Self-help Remedy. *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada* 45(3), 279-294. doi: <https://doi.org/10.1353/mou.2001.0009>.
- Tzifopoulos, Y. Z. (1995). Proverbs in Menander's "Dyskolos": The Rhetoric of Popular Wisdom. *Mnemosyne*, 48(2), 169-177. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/4432476>.
- Ussher, R. (1977). Old Comedy and 'Character': Some Comments. *Greece & Rome*, 24(1), 71-79. doi: <https://doi.org/10.1017/S0017383500019641>.
- Ussher, R. (1960). *The characters of Theophrastus*. London: Macmillan.
- Vellacott, P. (1973). *The characters by Theophrastus and Plays and fragments by Menander*. Harmondsworth: Penguin.
- Zagagi, N. (1979). Sostratos as a Comic, Over-Active and Impatient Lover: On Menander's Dramatic Art in His Play Dyskolos. *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 36, 39-48. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20185761>.

ONCE AGAIN ON PL. *SYMP.* 172A*

Una vez más sobre Pl. *Symp.* 172a

CARMEN HERNÁNDEZ GARCÍA

Universidad de Sevilla, España

chernandez@us.es

ORCID: 0000-0002-8605-7408

Abstract: This paper aims to discuss yet once more the extensively commented opening of Plato's *Symposium*. Some scholars have readily acknowledged that the second summon οὔτος Ἀπολλόδωρος was intended to be comically rude. Inspecting the examples of vocative οὔτος in Greek drama, I shall argue that there is syntactical and pragmatic evidence that outweighs interpreting the demonstrative pronoun οὔτος as the core point for the alleged joke encapsulated in the text, thus settling the matter in favouring the idea that the banter need be in the first summon ὦ Φαληρεύς.

Keywords: Plato; address; vocative; Conversation Analysis; repair.

Resumen: Este trabajo pretende discutir una vez más la ampliamente comentada apertura del Simposio de Platón. Algunos estudiosos han reconocido sin reparos que la segunda invocación οὔτος Ἀπολλόδωρος pretendía ser cómicamente grosera. Inspeccionando los ejemplos de οὔτος vocativo en el drama griego, argumentaré que hay evidencias sintácticas y pragmáticas que superan la interpretación del pronombre demostrativo οὔτος como el punto central para la supuesta broma encapsulada en el texto, resolviendo así el asunto a favor de la idea de que la broma necesita estar en la primera invocación ὦ Φαληρεύς.

Palabras clave: Platón; interpelación; vocativo; Análisis de la Conversación; reparación.

* I am most thankful to Emilia Ruiz Yamuza and Luigi Battezzato for their invaluable help. This work was funded by the Spanish Government through the project GIGA-AGORA (PID2022-138136NB-I00): "Gramática de la Interacción en Griego Antiguo (I): Elementos Parentéticos en la Conversación".

1. Introduction

The opening of this platonic dialogue has received the greatest deal of attention on the grounds that it allegedly contains a pun by Apollodorus' acquaintance. It is thus expressed on the Greek text:

(1) καὶ γὰρ ἐτύγχανον πρῶν εἰς ἄστυ οἰκοθεν ἀνιῶν Φαληρόθεν· τῶν οὖν γνωρίμων τις ὀπισθεν κατιδὼν με πόρρωθεν ἐκάλεσε, καὶ παίζων ἅμα τῇ κλήσει· ὃ Φαληρεὺς, ἔφη, οὗτος Ἀπολλόδωρος, οὐ περιμενεῖς; *For just the other day I happened to be going into Athens from my home in Phalerum when an acquaintance of mine caught sight of me from behind and called after me, jokily: 'Phalerian! You there, Apollodorus! Wait for me, will you?'*¹

What has prompted the majority of the scholars' writing is the participle clause καὶ παίζων ἅμα τῇ κλήσει, loosely translated above by "jokily" and more literally perhaps "and joking about the address". The issue has been quite divisive so far. Some have ventured that the joke is encapsulated in οὗτος and consequently offered some audacious explanations. Bury (1932, *ad loc.*), for instance, thought the joke may have been that Apollodorus' acquaintance was pretending not to know him and he even endorsed Rettig (1875-1876) and Badham's (1866) decision to emend away the name Ἀπολλόδωρος, considering it "the best and simplest solution". He also tossed in the idea that the banter would be in the demotic:

Glaucon, at a distance behind, feigns ignorance of the identity of "the Phalerian," and shouts after Apollodorus "Ho there! you Phalerian, halt," in a "stop thief!" tone. It is plausible to suppose also that a certain contempt is conveyed in the description Φαληρεὺς ("Wapping-ite"): porttowns are often places of unsavoury repute: cp. Phaedrus 243 C ἐν ναύταις που τεθραμμένον: Juv. Sat. VIII. 174 "permixtum nautis et furibus ac fugitivis." (Bury, 1932, *ad loc.*)

Dover (1984) does not risk the interpretation that much, but also puts his finger on the presence of οὗτος:

The humour may lie in startling Apollodorus by shouting with feigned urgency 'Hi! The man from Phalerum! *You!*' οὗτος is not always rude, but it is forceful; cf. Ar. *Birds* 1164: οὗτος τί ποιεῖς; 'Hey, what's up with *you?*' (*ad loc.*, his emphases).

* I am most thankful to Emilia Ruiz Yamuza and Luigi Battezzato for their invaluable help. This work was funded by the Spanish Government through the project *GIGA-AGORA* (PID2022-138136NB-I00): "Gramática de la Interacción en Griego Antiguo (I): Elementos Parentéticos en la Conversación".

¹ I reproduce here Burnet's edition of the text (1901 [1967]). Translation by Howatson (2008).

Others have argued that the jokily call lies in the demotic Φαληρεύς, but the explanations and approaches have been manifold. Hug found the apparent shift in register amusing: the demotic would have been usual in legal practice and formal proceedings. He imaginatively proposed that the funny thing about the summon would be the hendecasyllabic rhythm and the poetic combination ὦ οὔτος (Hug, 1909, *ad loc.*). Hommel (1834, *ad loc.*) suggested to write ὁ Ἀπολλόδωρος, with the vulgate, and probed into the meaning of the name, “gift from Apollo”. Bury considered this far-fetched and of little wit.

Until very recently, more elaborate explanations focusing on Φαληρεύς have been put forward. Allen (2020, pp. 344-345) maintained that the form of address Φαληρεύς – to be read Φαλ<λ>ηρεύς – had to be interpreted as a mock-demotic inspired by Aristophanes’ playful creations, such as Ἀχερδούσιος (*Ecl.* 361-362), stemming from ἀχράς ‘pear’, and coming to mean “the *Pearousian*”². Hence, Φαλ<λ>ηρεύς would essentially mean ‘Phalerian’, but it would have an indubitable phallic ring to it. His insight is that the whole form of address, οὔτος included, echoes several passages of Aristophanes comedies. Such remarks are partially coincident with Sansone (2017) and Stokes (1993) and frontally oppose Cotter (1992, p. 2014). Sider (2002, p. 261) hypothesizes that only a recognizable feature of Apollodorus’ would have given way to such a summon from afar. His perspective is that what is being bantered is his baldness and therefore the demotic Φαληρεύς would be echoing φαλακρός ‘bald’. He even claims that the combination of high (the demotic) and low register (the aristophanic phrase οὔτος, οὐ περιμενεῖς;) makes way for “the tragic and comic (and satyric) dialogue that follows”. He does not thereby rule out the possibility of the phallic pun. Cotter (1992, pp. 131, 133) is the only one to immediately reject the putative humour about οὔτος. He, in turn, outlines the proposal that the joke lay in what could be taken as the feminine equivalent of Φαληρεύς, φαληρίς ‘bald coot’. By doing so, he has the phallic reference collide with the baldness banter and a light-hearted accusation of homosexuality. In a later paper, Cotter (2014) argued that a process pertaining to folk etymology and vase iconography had produced a link between “coot” and “phallus” even resulting in “phallus bird”. In his refute, Allen (2016) highlighted that the Hesychian gloss upon which Cotter had developed his theory was surely corrupt and, in reality, it should be more satisfactorily described as a dialectal gloss. Sansone (2017, p. 481) points towards the evocation of a phallic ritual associated with Dionysus, but also

² He does not mention the demotic Σαλαμίνιος (*Ec.* 38) applied to the husband of Praxagora’s neighbour “as a sexual joke, based on the use of rowing as a metaphor for sexual activity”, (Kanavou, 2010, p. 178). This would further ground Allen’s rationale.

allows for the puzzling rudeness of urbane Glaucon in his summon, combining the demotic and the low-register οὔτος.

All jokes aside, a revision of the assumptions on the use of the demonstrative as a form of treatment (henceforth: FT) is, indubitably, in order. The syntactic and pragmatic analysis of the demonstrative οὔτος as a FT in the Classical Greek drama can shed some new light on the matter and help support the pertinent arguments put forth by other scholars. In other words, linguistic analysis provides data to support that the use of the demotic is, in fact, the intended pun, and not οὔτος. This FT has by no means any funniness to it, neither in its apparent rudeness nor in showing that the hearer's identity is unknown. In this paper I shall argue that the platonic text ought to be interpreted as a first failed attempt to establish contact with the hearer: ὦ Φαληρεὺς, followed by self-initiated repair: οὔτος, Ἀπολλόδωρος, οὐ περιμενεῖς; Repair as a concept was first coined by conversation analysts Sacks, Schegloff & Jefferson as an umbrella-term for all the mechanisms operated by the speaker to deal with turn-taking errors and violations (Sacks, Schegloff & Jefferson, 1974, p. 701).

2. Vocative οὔτος in Ancient Greek conversation

Allen's take on the matter— in a nutshell, that the funniness to the call is about the demotic Φαλ<λ>ηρεὺς, but the whole FT is reminiscent of the aristophanic style— is further supported by multiple examples of οὔτος as a FT found in Aristophanes' comedies: no less than 57, according to both Dickey (1996, pp. 176-177) and Allen (2020, p. 345), and no less than 63 if I am not mistaken³.

The opening of the *Symposium* has been deemed the only example within Classical Greek prose where οὔτος is used as a FT, as pointed out by Dickey (1996, p. 157), and strikingly so, given that it precedes a noun⁴. She has οὔτος modify

³ More precisely, in: *Ach.* 564, *Ach.* 578, *Ach.* 587, *Eq.* 240, *Eq.* 1354, *Nub.* 723, *Nub.* 732, *Vesp.* 144, *Vesp.* 395, *Vesp.* 751, *Pax.* 253, *Pax.* 268, *Pax.* 682, *Pax.* 879, *Av.* 49, *Av.* 225, *Av.* 274, *Av.* 354, *Av.* 1044, *Av.* 1055, *Av.* 1164, *Av.* 1567, *Av.* 1631, *Lys.* 878, *Lys.* 880, *Thesm.* 689, *Thesm.* 930, *Thesm.* 1083, *Ra.* 198, *Ra.* 312, *Ra.* 479, *Ecl.* 372, *Ecl.* 753, *Ecl.* 976, *Pl.* 439, *Pl.* 926, *Pl.* 1100, *Vesp.* 854, *Av.* 933, *Av.* 1199, *Lys.* 728, *Thesm.* 224, *Thesm.* 610, *Ec.* 1049, *Vesp.* 1, *Vesp.* 1364, *Ecl.* 520, *Nub.* 1502, *Av.* 274, *Av.* 658, *Ra.* 171, *Eq.* 821, *Nub.* 220, *Av.* 1243, *Ra.* 851, *Eq.* 89, *Vesp.* 829, *Vesp.* 1412, *Av.* 57, *Av.* 1048, *Lys.* 437, *Ra.* 522, *Ecl.* 703. Same numbers in Jacobson (2015) 194 and Hernández García (2022, pp. 177-178). In Menander there are three examples, in *Sam.* 312, 657 and *Mis.* 217. There is a single example—at least to my knowledge— of this FT in the feminine plural, in *Ar. Lys.* 126: Αὐταί, τί μοι μὲν ἀνέμενετε; I have not included it in the percentages, focused only on the singular.

⁴ However, in *Pl. Prot.* 310b.5 there is another example: Καὶ ἐγὼ τὴν φωνὴν γνοῦς αὐτοῦ, “Ἱπποκράτης,” ἔφην, “οὔτος μὴ τι νεώτερον ἀγγέλλεις;”, this time the vocative preceding οὔτος. For a discussion on the analyses concerning this instance, cf. Díaz de Cerio Díez & Serrano Cantarín (2004, *ad loc.*) Perhaps *Pl. Symp.* 213b.9 “Σωκράτης οὔτος;” should also be considered an example of this FT.

Ἀπολλόδωρος in a rather unusual fashion. The only parallel she provided for this structure is found in Sophocles' *Oedipus Colonneus*⁵:

(2) *O.C.* 1627 (God-Oedipus): ὦ οὔτος οὔτος, Οἰδίπους, τί μέλλομεν χωρεῖν; πάλαι δὴ τὰπὸ σοῦ βραδύνεται. *Oedipus, Oedipus, why do you delay our going? Too long you have been lingering*⁶.

This verse triggered Jacobson's reading of Ar. *Vesp.* 1364 as para-tragical (2015, p. 201). In his view, the repetition of the demonstrative had to be taken as a cue to bring back the sophoclean verse to the spectator's (or reader's) mind. Furthermore, he maintained that ὦ οὔτος was restrictively more formal than its more used counterpart οὔτος:

(3) *Vesp.* 1364-1365 (Bdelycleon-Philocleon)⁷: ὦ οὔτος οὔτος, τυφεδανὲ καὶ χοιρόθλιψ, ποθεῖν ἐρᾶν τ' ἔοικας ὡραίας σοροῦ. οὔτοι καταπροῖξει μὰ τὸν Ἀπόλλω τοῦτο δρῶν. *You there! Yes you psychotic pussy-squeezer! You seem to be fondly infatuated with a fresh—coffin! You won't get away with this behavior, by Apollo you wont.*

Indeed, the very origin of οὔτος as a FT is far from unproblematic. Svennung defended that the deictic pronoun οὔτος resulted in a FT from an apposition to the implicit second person pronoun and Dickey (1996, p. 158) just reproduced Svennung's ideas (1958, pp. 208-212), neither favouring nor rejecting his reasoning with her data. Svennung had turned to the Homeric poems to offer examples, such as (4), in which οὔτος agrees with a verb conjugated in the second person singular:

(4) Hom. *Il.* 10. 82-84 (Nestor-Agamemnon): τίς δ' οὔτος κατὰ νῆας ἀνὰ στρατὸν ἔρχεται οἶος / νύκτα δι' ὀρφναίην, ὅτε θ' εὐδουσι βροτοὶ ἄλλοι, – ἢ τίς οὐρήων διζήμενος, ἢ τίς ἐταίρων; *Who are you who are coming alone by the ships through the camp in the murky night, when other mortals are sleeping? Do you seek of your mules, or one of your comrades?*

⁵ I followed Page's (1972) text for Aeschylus, Lloyd-Jones and Wilson (1990) edition for Sophocles' plays and Diggle's (1984) edition of Euripides. For Aristophanes, I followed the text by Wilson (2007), but I have also consulted McDowell's edition of *Wasps* (1971), Dover's (1968 [1970]) edition of *Clouds*, Ussher's (1973) text of *Ecclesiastusae*. The translations correspond to the LOEB editions, unless otherwise noted.

⁶ Jebb (1889 [2010]) decides not to echo οὔτος in his English, but certainly accounts for it on his commentary. Οἰδίπους is in the vocative form, which for this declension was originally identical to the nominative. In *OT* 405 there is an alternative, analogical vocative Οἰδίπου, (Moorhouse 1982, p. 31).

⁷ There is no consensus when it comes to the attribution of these verses. Bile & Olson (2015, *ad loc.*) ascribe them to Bdelycleon and bring about some convincing arguments against who prefer to assign them to Philocleon, the father.

2.1. οὔτος data

οὔτος is mostly found in comedy, but there is a pertinent number of instances in the tragedies, too. Examples add up to a total of 16⁸ in the three tragedians. Hence, Classical Greek drama as a whole provides 78 instances of οὔτος. As a FT it behaves as a thetical, meaning that it is, among other things, fairly mobile⁹. As a result, it can hold any position an asyndetic thetical would within the utterance: left periphery, insert position or right periphery. In the overwhelming majority of the cases, the FT occupies the left periphery. As a matter of fact, instances of this FT located in positions other than the left periphery of the utterance are only found in comedy —never in tragedy— and represent a modest 15,19 %¹⁰.

The structure of the summon also varies: οὔτος may be found by itself or followed by the second person personal pronoun σύ ‘you’ or by a vocative expression or even in a self-repaired structure¹¹. The vocatives (nouns or adjectives) may or may not be preceded by the personal pronoun σύ. The distribution of these types of structure is not even throughout: whilst for Euripides and Aristophanes isolated οὔτος is by far the most frequent (62,5% and 74,6 % respectively), the trend is reverted in Sophocles’ works (14,28%). A good 42,86% of the examples by Sophocles correspond to the structure of repaired οὔτος. This is only explained by the three examples of *Ajax*, play in which the eponymous character happens to be so deranged or either so carried away by his own actions that Athena’s summons go unnoticed. Examples (5) and (6) are not far apart in the play, but it is only after verse 90 that Ajax comes out to the *skēnē*:

- (5) *Aj.* 71-73 (Athena-Ajax): Οὔτος, σὲ τὸν τὰς αἰχμαλωτίδας χέρας / δεσμοῖς
ἀπευθύοντα προσμολεῖν καλῶ. / Αἶαντα φωνῶ· στείχε δωμάτων πάρος. *You there,*

⁸ There is only one example documented within the works of Aeschylus in *Supp.* 911-912: οὔτος, τί ποιεῖς; ἐκ ποίου φρονήματος / ἀνδρῶν Πελασγῶν τήνδ’ ἀτιμάζεις χθόνα; *You there! What are you doing? What kind of arrogance has incited you to do such dishonor to this realm of Pelasgian men?* (Translation by Smyth 1926). For Sophocles I have counted 7 instances in *Tr.* 402, *OT* 532, *OT* 1121, *OC* 1627., *Aj.* 71-73, *Aj.* 89 and *Aj.* 1047. As for Euripides, I have traced 8 examples in *Cycl.* 552, *Alc.* 773, *Med.* 922, *Hel.* 1186, *Hec.* 1127, *Hec.* 1280, *Hel.* 1627 and *Or.* 1567.

⁹ Theticals are information units that contrast with the rest of the utterance in that they display the following properties: a) they are syntactically independent, b) they are prosodically set off from the utterance, c) their meaning is “non-restrictive”, d) they tend to be positionally mobile and e) their internal structure is built on principles of the sentence grammar but can be elliptic. Formulae of social exchange, vocatives and interjections, amongst others, fall under the category of formulaic theticals, (Kaltenböck, Heine & Kuteva 2011, 857).

¹⁰ Only 12 examples, out of which 3 correspond to the insert position: *Eq.* 821, *Nub.* 220 and *Av.* 1243 and 8 correspond to the right periphery: *Eq.* 89, *Vesp.* 89, *Vesp.* 1412, *Av.* 57, *Av.* 1048, *Lys.* 437, *Ra.* 522 and *Ecl.* 703.

¹¹ The criterion for tagging them as one or the other was simple. If the FT was followed only by a vocative, I classified it as οὔτος+ vocative. If the FT was followed by a reformulative expression (whether a vocative was involved or not) I tagged it as repaired οὔτος. Cf. (5).

who are bending back with ropes the arms of your prisoners, I call you to come here! I speak to Ajax! Come out in front of the hut.

(6) *Aj.* 89-90 (Athena-Ajax): ὦ οὔτος, Αἴας, δευτέρον σε προσκαλῶ. / τί βαιὸν οὕτως ἐντρέπει τῆς συμμάχου; *You there, Ajax, I call you a second time! Why have you so little regard for your ally?*¹².

The following example is slightly odder, because it consists of the first utterance by Menelaus when he first enters in *skēnē*. As previously observed, this FT is generally expected when the addressee just entered but not when the speaker has (Hernández García, 2022, p. 180):

(7) *Aj.* 1047-1048 (Menelaus-Tecucer): οὔτος, σὲ φωνῶ τόνδε τὸν νεκρὸν χεροῖν/ μὴ συγκομιῶν, ἀλλ' ἐὰν ὅπως ἔχει. *You there, I order you not to lift this body; leave it as it is!*

Examples of this specific self-repair function, albeit scarce, are found within all three authors encompassed in the study, as shown in (8)-(10):

(8) *E. Or.* 1567 (Orestes-Menelaus): οὔτος σύ, κλήιθρων τῶνδε μὴ ψαύσης χερσί. Μενέλαον εἶπον, ὅς πεπύργωσαι θράσει. *You there! Keep your hands off those doors! I mean you, Menelaus, so towering in your pride.*

(9) *Ar. Av.* 274-276 (Euelpides-Pisthetaerus): {ΕΥ.} Οὔτος, ὦ – σέ τοι. / {ΠΙ.} Τί βωστρεῖς; / {ΕΥ.} Ἔτερος ὄρνις οὐτοσί¹³. *Eu: Ho there, psst-yes, you! Pei: What do you want? Eu: Here's another bird!*

(10) *Ar. Av.* 658 (Leader of the Chorus-Tereus)¹⁴: {ΧΟ.} Οὔτος, σὲ καλῶ, σὲ λέγω. {ΤΕΡ.} Τί καλεῖς; *Chorus leader: (to Tereus) Yoo hoo! Yes you. A word, please. Tereus: What is it?*

Additionally, several restrictions on the structure and position of the FT have been detected. Stand-alone οὔτος is bound to appear in any position, though it is much more usual utterance initial. οὔτος σύ on the other hand is limited to the left periphery. Both kinds tend to initiate a new sequence or pre-sequence of an adjacency pair¹⁵. Therefore, they may be classified as first-pair parts (FPPs) in

¹² Similar emphatic word order in *Aj.* 339-343, also a reformulation of a failed address, as assessed by Catrambone (2022, pp. 901-902).

¹³ One may well note this example to ascertain that only οὔτος can function as an FT. The demonstrative οὐτοσί, with the reinforced index – ί, has specialised in the *Der-Deixis*.

¹⁴ Dunbar's (1998) and Coulon & van Daele's (1928 [1967]) editions assign the response to Epops, not Tereus.

¹⁵ Adjacency pair, term coined by Schegloff & Sacks (1973) is defined as the minimal unit of a sequence and consists of two turns uttered by two different interlocutors, placed in adjacency in a quite fixed order in which

Conversation Analysis. Contextually, some have sought to explain if there is an actual preference for either alternative (Hernández García 2022, 183-184). This FT as a whole tends to appear in multi-party conversations, but οὗτος (or its feminine counterpart αὕτη) has been found to also function in dyads. οὗτος, on the other hand, seems to have specialised in multi-party conversations only, where the speaker wants to unequivocally pick out the addressee. In tragedy, it usually conveys great dramatic intensity, cf. (8). In the comedy, however it does not seem to transmit a more perceptible brusqueness (Hernández García, 2022, p. 187, *contra* Collard, 2018, p. 86).

Many remarks on this FT revolve around these assumed impolite connotations. These intuitions derive from the unfounded suspicion that οὗτος is a conventionalized way to approach an unknown fellow. This seems to be the position held by the aforementioned editors and commentators of the *Symp.*, Bury (1932) and Dover (1980). However, the evidence for this pragmatic function is rather scant in the corpus. Only six examples from Aristophanes' comedies perform it: *Vesp.* 144, *Av.* 1199, *Pl.* 1100, *Eccl.* 703, *Eccl.* 753-755 and *Eccl.* 976:

(11) *Vesp.* 144 (Bdelycleon-Philocleon): ἀναξ Πόσειδον, τί ποτ' ἄρ' ἡ κάπνη ψοφεῖ;
/ οὗτος, τίς εἶ σύ; *God almighty, what's all that racket in the chimney? You in there!*
*Who are you?*¹⁶.

Moreover, the fact that the demonstrative is sometimes immediately followed by a proper name does not seem to fit in well with the above. For this matter, we may refer back to examples (5)-(7). Dickey (1996, pp. 57, 155) challenged this notion by clarifying that, in the Classical period, ἀνθρωπε 'man, human' was the conventional address for a stranger. οὗτος took over ἀνθρωπε's domain only in the Post-classical period. She added that it might only be perceived as impolite in the sense that it is "extremely informal". She translated it by "hey!", to which Lloyd (2005) objected and added that: "(...) It obviously does threaten the addressee's negative face, as attention-getting expressions inevitably do. This can be impolite but is not necessarily so" (p. 227). However, no addressee ever takes the offence. What's more: their reactions are always cooperative.

one can identify types of pair, such as summon-answer, greeting-greeting, invitation-acceptance/declination, etc. (Stivers, 2013, pp. 191-193).

¹⁶ This example requires some explanation. Bdelycleon and Philocleon are actually father and son. This verse has been interpreted in various ways. MacDowell (1971, *ad loc.*) pointed out that the person addressed is not visible inside a chimney, hence the question about the identity. Biles and Olson (2015, *ad loc.*) remark this is not a "real question", but more so a protest or maybe Bdelycleon is playing the straight-man. Even if it were all feigned, the question would still make sense pragmatically.

Another crowd-pleasing misconception is the one relating to the speaker's apparent urgency to capture the attention of an addressee who "has his gaze elsewhere" (Jacobson, 2015, p. 197). Let us look at example (12):

(12) E. *Med.* 922 (Jason-Medea): αὐτή, τί χλωροῖς δακρύοις τέγγεις κόρας, / στρέψασα λευκὴν ἔμπαλιν παρηίδα, / κοῦκ ἀσμένῃ τόνδ' ἐξ ἐμοῦ δέχῃ λόγον; Medea turns away weeping. *You there, why do you dampen your eyes with pale tears and turn your white cheek away, and why are you not pleased to hear these words from me?*

Both Page (1938 [2001], p. 141) and Mastronarde (2002, 320) observe that Medea is not showing sufficient attention. This may be true for the tragedy, but upon reading Aristophanes we are met with examples in which both interlocutors are engaged in a collaborative task, namely, calling Socrates from afar, as shown by (13):

(13) Ar. *Nub.* 220 (Strepsiades-Student A): ἴθ' οὗτος ἀναβόησον αὐτόν μοι μέγα.
Come on, you, call up to him for me, loudly!

Kendon's pioneer investigation suggested that speakers tend to look away in longer deliverances and only gaze back at the addressee when approaching the end of the intervention. This claim has not yet been rightly supported by the data (Clayman, 2013), but gaze is indisputably instrumental in conversation (Kendon, 1967). Perhaps in (9) it is not only Medea who is looking away from Jason, but he himself has been so self-absorbed by his own words that fails to remark her crying until the very end of his long speech (vv. 908-924). Hence, the observations on gaze may work both ways¹⁷.

2.2. The syntax of vocative οὗτος

Now let us turn to the syntactic matter. It is true that noun phrases may well consist of a demonstrative οὗτος and a noun head. Accordingly, it would be just natural to interpret that (2) is a case of modifier + noun. However, a handful of objections may be raised. Firstly, the fact that οὗτος is almost every time used as a stand-alone FT would imply that by itself it suffices as a summon. Hence, in most cases we would be dealing with an odd headless noun phrase.

Secondly, because of word-order reasons. In Greek prose, the demonstrative may hold two alternative positions in the noun phrase: ὁ μίαντος οὗτος or either οὗτος ὁ μίαντος. As Biraud (2014) and Biraud, Denizot & Faure (2021, p. 186) put it, the demonstrative οὗτος is always periphrastic with respect to the noun phrase, that

¹⁷ For a more in-depth assessment of gaze, cf. Rossano, 2013, especially pp. 317-320.

is the head and, virtually, the article. In other words, the demonstrative is never interjected between the article and the noun. In poetry, however, the article may not be used. Consequently, the sequence *μιαρός οὔτος* (*Vesp.* 900, *Thesm.* 649), as opposed to *οὔτος μιαρός*, is proner to be analysed as predicative, exclamative in poetry (Willi, 2003, pp. 254-255)¹⁸. Having said that, it must be stressed that vocative *οὔτος* always precedes the nominal address, if any. Restrictively, only the fixed sequences *οὔτος ὁ μιαρός* or *οὔτος μιαρός* might be had as potential FTs. Bakker (2009, pp. 77-78, especially n. 54, 55) observed that demonstratives hold the pre-nominal position in the noun phrase only when they are purely contrastive or otherwise the most salient element of the noun phrase¹⁹. Neither of these seem to be the case for our object of study.

In light of the above, it would make more sense to analyse the sequence as a stand-alone vocative pronoun *οὔτος*, shortly followed by a free or non-restrictive appositive vocative expression. The appositive structure has been extensively studied in the last few decades and linguists have come to distinguish close (restrictive) and loose (free or non-restrictive) appositions. Some even disregard close appositions as part of the appositive spectrum, considering them an entirely separate structure²⁰. The differences between the two range from the intonational pattern to the definiteness of the anchor, among other features. Free appositions lead on after semantically saturated expressions, being more loosely related to the element they determine or qualify than close appositions²¹. This looseness would manifest in a pause in spoken language, the so-called comma intonation, a concept discussed by Heringa (2012, pp. 2-3), which should be expressed by a comma on the text (Spevak, 2014, 264). From a pragmatic perspective, this kind of appositions serve the purpose of referent-construction, as already remarked by Ruiz Yamuza (2018, pp. 14-15):

¹⁸ Needless to say, the presence of the preceding interjection *ὦ* would resolve the matter straight away. However, the pattern of use of the interjection is quite problematic. Cf. n. 24.

¹⁹ She thus defied Rijksbaron's (1991) description of *οὔτος* (*ὅς*) *ὁ* + noun pattern, whereby he explained the position of the demonstrative by the scope of its referring function. She stated that the widespread demonstrative noun phrase would seem to contradict the conventional idea that the presence of the demonstrative would highly rely on the accessibility of the referent. She would attribute this phenomenon to the referential nature of the text, prevalent over the 'real' anaphoric distance.

²⁰ Coreference has been deemed a key feature in identifying both close and free appositions, (Longrée, 1990, 8; Lavency, 1986, p. 377; Spevak, 2014, p. 263). More thorough approaches pinpoint the bothersome fact that neither coreference nor any other trait (linearized antisyntax or different illocutionary force) is shared by all the members of the appositive network, cf. Acuña Fariña (2006, p. 27).

²¹ The anchor, albeit pragmatically saturated, may be indefinite. Compare restrictive apposition (a) *Mary invited a linguist Johnson to her party to non-restrictive (b) Mary invited a linguist, Johnson, to her party (Burton-Roberts, 1975, *apud* Heringa, 2012, p. 4; Lavency, 1997, p. 120).

- (14) *Nub.* 1502 οὗτος, τί ποιεῖς ἐτέον, οὐπὶ τοῦ τέγους; You there, you on the roof, what do you think you're doing? *“¡Tú!, ¿qué estás haciendo, en verdad? ¡el del tejado!”* (Her translation).

As shown by many an example, οὗτος can be saturated and pragmatically successful in summons. The summon may fail and the speaker may rephrase it in a self-repair move, cf. (5)-(10). However, this is not always accurate. These free appositions —though interjected by a pause— need not be analysed as self-repair every time. Acuña-Fariña (2006), in his aim to disentangle the network of the many appositive constructions at hand, distinguished proper correction from right dislocations in that the former performs the function of erasing the anchor (Unit1), while the latter specializes in repair and entails an obligatory second pause. He nuanced that: “Typical R[ight]D[islocation]s involve U[nit]1s which are pronominal, while U[nit]1s of P[rototypical]A[pposition]s very seldom are” (p.26). Likewise, the next two examples excerpted from the corpus do not really rephrase the FT οὗτος, more so, they consist of right dislocations which do not mean to erase the anchor. In short, οὗτος + noun is an appositive structure which does not always have to perform a repair, correcting function. This kind of examples run against Dickey's (1996, p. 157) statement on *O.C.* 1627 being *Symp.* 172a's only *comparandum*:

- (15) *E. Hel.* 1627 (Servant-Theoclymenus): οὗτος, ὦ, ποῖ σὸν πόδ' αἶρεις, δέσποτ', ἐς ποῖον φόνον; Theoclymenus starts to go inside. Enter from the skene a second servant, who bars his way. *Serv.* You there, master, where are you going? What murder are you going to commit?
- (16) *Ar. Vesp.* 1 (Sosias-Xanthias): Οὗτος, τί πάσχεις, ὦ κακόδαιμον Ξανθία; *Hey Xanthias, you damned jinx, what's the matter with you?*

Both appositions resemble (14) in the sense that they show a certain degree of discontinuity. In (15), the right periphery is held by two concretions of two preceding referents: δέσποτ' refers to οὗτος, while ἐς ποῖον φόνον completes ποῖ. As right dislocated constituents typically do, examples (14) and (16) specify an element that has already been uttered, whose reference is saturated, going from more generic —οὗτος— to more concrete —οὐπὶ τοῦ τέγους, δέσποτα, Ξανθία—, through a process of identification (Spevak, 2014, p. 327; Heringa, 2012, p. 26)²².

²² This is perfectly cogent if we take into account the process by which οὗτος developed into an FT. In his work about deixis in the Homeric poems, Bakker (1999, p. 2) had already documented how οὗτος originally belonged to the second person deictic space (*Du-Deixis*), thus being more profusely employed in the discursive sections of the poems than in the narrative ones. Through a process of anaphora, it came to surpass that value and operate in the *Der-Deixis* domain in the Classical period, (Ruijgh, 2005, p. 155).

Let us briefly refer back to (2). Jacobson (2015, p. 184) acknowledged that reduplicated οὔτος ought not to be taken as a substantially different structure, but more so, as an adamant way of summoning Oedipus. This resonates with what the messenger himself says before reproducing the speech of the deity: Καλεῖ γὰρ αὐτὸν πολλὰ πολλαχῇ θεός· *For the god called him with many callings and manifold* (OC 1625). The FT is doubled because Oedipus does not seem to notice the deity's calling: Ὁ δ' ὥς ἐπήσθετ' ἐκ θεοῦ καλούμενος, / αὐδᾷ μολεῖν οἱ γῆς ἄνακτα Θησέα *But when he perceived that he was called of the god, he craved that the king Theseus should draw near* (OC 1629-1630)²³. Jacobson's notes on the doubled FT are correct: the effect is not more peremptory. However, the same does not hold for the apparent formality about ὃ οὔτος (2015, p. 201). The interjection ὃ before vocatives has generated a scholarly debate which has destroyed forests, without the slightest prospect of harmony²⁴. As I will argue more in depth in the next section, ὃ should be had as a mere contact-establishment device.

All things considered, Jacobson's perspective on (3) may be defied. His translation "Sir, excuse me, you stupid pussy stroker, you seem to desire and lust for a lovely coffin" (Jacobson, 2015, p. 201) means to portray the alleged humorous contrast between what he regards as a formal FT ὃ οὔτος and the two downright insulting vocatives that come thereafter τυφεδανὲ καὶ χοιρόθλιψ. As shown, there is no certified difference in formality between ὃ οὔτος and οὔτος. Therefore, Jacobson's translation is not in tune with the text. This remarks on οὔτος humorousness are reminiscent of the hypotheses developed by Bury (1932) and Dover (1980) when trying to disentangle the joke at *Symp.* 172a. But, hélas, the banter lies elsewhere.

To wrap up this section, I want to highlight several aspects about vocative οὔτος. First of all, and although οὔτος may operate as a contact-establishment device, this is not its most frequent function. It is initiative (FPP) nearly every time and, most of all, it serves the speaker's need to change subject by introducing a new conversational sequence (Collard, 2018, p. 86; Hernández García, 2022, p. 190). Albeit infrequent, repaired οὔτος is well documented in drama. OC 1627 and *Symp.* 172a are not the only examples in which the FT is followed by a vocative expression, though perhaps the most renowned. When followed by a vocative, it ought to be analysed as an appositive structure.

²³ Translations by Jebb (1885 [2010]). He remarks that οὔτος implies that "the person addressed is not duly hearing the speaker; here it helps to express impatience". I differ in this matter. I have argued it is not impatience but insistence: Oedipus fails to notice the summon many times.

²⁴ Cf. Dickey (1996, pp. 199-206) for references on the matter. Brioso Sánchez (1971) is also worth perusing.

3. What about Plato?

When vocative οὔτος is followed by a nominal expression, this is a free apposition, not a noun phrase. Consequently, one major emendation must be made on the Greek text in the first place: οὔτος must be followed by a comma thus resulting in: οὔτος, Ἀπολλόδωρος, οὐ περιμενεῖς; Every example taken from the corpus except for this one has been printed with a comma, so it seems only right to make this proposal²⁵.

Secondly, something has to be said about Ἀπολλόδωρος. It is unusual to have οὔτος followed by a case other than vocative. However, the phenomenon of *nominativus pro vocativo* is not rare. As we know, this very passage has not been without controversy and some editors even wanted to emend away the noun, cf. §1. Nonetheless, a noun in the nominative case in this position would not be as problematic as to trigger a diverging syntactic explanation. The editorial tradition of the text might have thought of οὔτος Ἀπολλόδωρος as a noun phrase and therefore made it agree in case. Be that as it may, nominatives in apposition to functional vocatives are not unheard of in Ancient Greek, as noted by Gildersleeve (1900, §13)²⁶.

In view of the data, we can state a number of things about the platonic text. The way the narration is delivered is significant in order to dissect the acquaintance's reported speech. The parenthetical speech verb ἔφη is interjected between the two different summonses in a not so very casual spot. Moreover, both vocatives, Φαλ<λ>ηρεύς and Ἀπολλόδωρος are introduced by other "presentative" elements, so to speak: ὦ and οὔτος. As examined in the previous section, there is not a unanimous opinion on the interjection that sometimes prefaces the vocative. Anyway, even if the use pattern is not satisfactorily described, the interjection ὦ may be taken simply as a (optional) contact-establishment linguistic device. All of this means that the wording of the text indisputably sets the two summonses apart, leading to think that the second one is reformulative, that is, a self-repair move, the type of what Schegloff (2013) named *replacing*: "(...) a speaker's substituting for a wholly or partially articulated element of a T[urn]C[onstructional]U[nit]-in-progress another, different element, while retaining the sense that 'this is the same utterance' (...)" (p. 43).

Replacing, the most common operation in same-Turn Constructional Unit (TCU) repair in many languages, has been more accurately described as 'alternative formulation' of the trouble-source term (Kitzinger, 2013, p. 236). A TCU is

²⁵ S. OT 1121, OC 1627; E. Hel. 1627; Ar. Vesp. 1, Vesp. 1364, Eccl. 520 and Ra. 851.

²⁶ This statement comes together with what I have argued throughout. Perhaps the reading of the manuscript Ἀπολλόδωρος could be replaced by the corresponding vocative Ἀπολλόδωρε, used profusely throughout the dialogue (172a.6, 173d.4 and 173e.4), but this would be twisted, and of utmost triviality anyhow.

“a coherent and self-contained utterance, recognizable in context as ‘possibly complete’” (Clayman, 2013, p. 151). This implies that the first call, ὦ Φαλ<λ>ηρεύς fails to capture the addressee’s attention and thus the speaker reformulates it in an alternative manner: οὗτος Ἀπολλόδωρος. The inserted material tends to “modify the original reference formulation so as to *specify* it more closely by identifying a unique referent” (Kitzinger, 2013, p. 237, *her italics*). Fowler’s nuanced translation did not fail to capture this: “Hullo, Phalerian! I say, Apollodorus, wait a moment”, deliberately glossing the second address with the expression “I say”, a so-called repair preface by conversation analysts or an apposition marker, as named by syntacticians (Fowler, 1925, *ad loc.*; Lerner & Kitzinger, 2010, 2015, 2019; Blakemore, 1996, p. 325). The fact that ὦ Φαλ<λ>ηρεύς is the trouble-source in the matter is indicative of the precise spot where the alleged pun resides. This is not a case of repaired οὗτος (the demonstrative is not the problematic chunk of the utterance), but an instance of οὗτος +vocative. These details would suffice to discard Bury’s (1932) and Dover’s (1980) suggestions on the humour about οὗτος.

οὗτος, in turn, is used here, as in many *loci* studied in the corpus, e.g. (2), (11), (14), as a summon to gain the hearer’s attention. Apollodorus’ acquaintance calls him from the back, as he narrates himself, so his gaze is *indeed* elsewhere. This ties in perfectly with the observation made by Mastronarde (2002, p. 320) and Page (1938 [2001], p. 141) concerning *Med.* 922, *vid. supra* (12). It is not until the speaker addresses Apollodorus by οὗτος Ἀπολλόδωρος, that is, the conventionalised way to approach someone —certainly not an unknown— plus his name, that Apollodorus takes the hint: Καὶ γὰρ ἐπιστὰς περιέμεινα: *So I stopped and waited*. Bury (1932, p. 2) quotes *Ar. Pl.* 440, *Thesm.* 689, *Eq.* 240 and *Eq.* 1354 to support his arguing on οὐ περιμενεῖς being a future form rather than a present to express lively impatience.

In sum, Apollodorus turns back only when he hears his name, uttered in the same turn slot as vocative οὗτος. This is same-TCU repair. He had overheard the first summon (otherwise he would not have been able to reproduce it in the narration) but did not relate or respond to it. The phallic joke contained in the first summon was unfortunate, because Apollodorus did not really get it, and that made the first attempt at interacting infelicitous.

4. Conclusion

The linguistic examination of οὗτος as an FT in Classical Greek drama presents positive proof that there is no plausible comicalness about it. Consequently, this should be taken as definitive refute of those scholar proposals condemning the rudeness of οὗτος or considering that it feigns ignorance of the addressee’s identity in

the *Symposium* or elsewhere. Syntactically, the structure of vocative οὔτος is stark: if followed by a noun in the vocative case, this is always a non-restrictive apposition. Pragmatically, the apposition serves the purpose of referent construction, but the FT οὔτος is saturated and, most of the times, successful by itself. As a result, I propose it be printed with a comma between the pronoun and the noun, as every other passage infallibly is.

Accordingly, in *Symp.* 172a, the first jokily summon ὦ Φαλ<λ>ηρέυς goes unnoticed and Apollodorus' acquaintance is forced to reformulate it in a self-repair move: οὔτος, Ἀπολλόδωρος, a well-documented way to accost a fellow in Classical Greek, especially when their gaze is elsewhere, as it inevitably is when somebody calls from the back. The reason why the summon is not effective at first is because it is intricate: the phallic joke lies in the demotic and Apollodorus is not sharp enough to grasp it.

Finally, I offer my own translation below:

Oy, Phall-erian", he said, "hey, Apollodorus! Won't you wait?

References

- Acuña-Fariña, J. C. (2006). A constructional network in appositive space. *Cognitive Linguistics*, 17(1), 1-37. DOI: 10.1515/COG.2006.001.
- Allen, A. (2016). An Attic Coot For Hesychius. *Rheinisches Museum für Philologie*, 159, 437-438.
- Allen, A. (2020). ὦ Φαληρέυς. Plato, *Symp.* 172a. *Philologus*, 164(2), 342-247. DOI: 10.1515/phl-2020-0111.
- Badham, C. (1866). *Platonis Convivium*. London: Williams et Norgate.
- Bakker, E. J. (1999). Homeric ΟΥΤΟΣ And The Poetics of Deixis. *Classical Philology*, 94, 1-19.
- Bakker, S. (2009). *The Noun Phrase in Ancient Greek. A Functional Analysis of the Order and Articulation of NP Constituents in Herodotus*. Leiden: Brill.
- Biles, Z. P., & Olson, S. D. (2015). *Aristophanes. Wasps*. Oxford: Oxford University Press.
- Biraud, M. (2014). ὁ αὐτὸς οὔτος – N. une structure de SN propre à la classe des spécifiants du nom en régime rhétorique. *Glotta*, 90, 71-86.
- Biraud, M., Denizot, C. & Faure, R. (2021). *L'exclamation en grec ancien*. Leuven-Paris: Peeters.
- Blakemore, D. (1996). Are apposition markers discourse markers?. *Journal of Linguistics*, 32(2), 325-347.
- Brioso Sánchez, M. (1971). El vocativo y la interjección ὦ. *Habis*, 2, 35-48.
- Burnet, J. (1901). *Platonis Opera, Vol. 2. Tetralogiae III-IV*. Oxford: Oxford University Press.
- Bury, R. G. (1932). *The Symposium of Plato. Edited with Introduction, Critical Notes and Commentary*. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd.
- Catrambone, M. (2022). Ajax behind the *skēnē*. Staging, Address and Word Order at Sophocles, *Ajax* 339-343. *Mnemosyne*, 75, 898-929. DOI. 10.1163/1568525X-BJA10071.
- Clayman, S. E. (2013). Turn-Constructional Units and the Transition-Relevance Place. In J. Sidnell & T. Stivers (ed.). *The Handbook of Conversation Analysis* (pp. 150-166). Oxford: Wiley-Blackwell.

- Collard, C. (2018). *Colloquial Expressions in Greek Tragedy*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Cotter, J. (1992). The Joke on Apollodorus' Demotic (Pl. *Symp.* 172a). *Classical Philology*, 87(2), 131-134.
- Cotter, J. (2014). Φαληρίς. Coot, Plant, Phallus. *Glotta*, 90, 105-113.
- Coulon, V., & van Daele, M. (1928 [1967]). *Aristophane* (Vol.3). Paris: Les Belles Lettres.
- Denyer, N. (2008). *Plato. Protagoras*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Díaz de Cerio Díez, M., & Serrano Cantarín, R. (2004). *Platón. Protágoras*. Madrid: Alma Mater.
- Dickey, E. (1996). *Greek Forms of Address. From Herodotus to Lucian*. Oxford: Oxford University Press.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Dover, K. (1980 [2009]). *Plato. Symposium*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunbar, N. (1997). *Aristophanes. Birds*. Oxford: Oxford University Press.
- Fowler, H. N. (1925). *Plato in Twelve Volumes* (Vol. 9). London: William Heineman Ltd.
- Gildersleeve, B. L. (1900). *Syntax of Classical Greek. From Homer to Demosthenes* (Vol. 1). New York-Cincinnati-Chicago: American Book Company.
- Heringa, H. (2012). *Appositional Constructions*. Groningen: University of Groningen.
- Hernández García, C. (2022). οὔτος οὐ! «¡Oye, tú!». Deixis y apelación en griego antiguo. *Revista Española de Lingüística*, 52(2), 169-194. DOI. 10.31810/rsel.52.2.6.
- Hommel, A. (1834). *Platonis Convivium*. Lipsiae: Sumptibus Friderici Fleischeri.
- Howatson, M. C. & Sheffield, F. C. C. (2008). *Plato. The Symposium*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hug, A. (1909). *Platons Symposion*. Leipzig: Teubner.
- Jacobson, D. J. (2015). Vocative ΟΥΤΟΣ In Greek Drama. *Classical Philology*, 110, 193-214.
- Jebb, R. C. (1885 [2010]). *Sophocles. The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose. Volume 2. The Oedipus Coloneus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaltenböök, G., Heine, B., & Kuteva, T. (2011). On Thetical Grammar. *Studies in Language*, 35(4), 852-897. DOI. 10.1075/sl.35.4.03kal.
- Kanavou, N. (2010). *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlin: De Gruyter.
- Kendon, A. (1967). Some functions of gaze direction in social interaction. *Acta Psychologica*, 26, 22-63.
- Kitzinger, C. (2013). Repair. In J. Sidnell & T. Stivers (ed.), *The Handbook of Conversation Analysis* (pp. 229-256). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Lavency, M. (1986). Pour définir une fonction d'apposé en latin classique. *Cuadernos de filología clásica*, 20, 375-383.
- Lavency, M (1997). *VSVS. Grammaire latine*. Louvain-la-Neuve: Peeters.
- Lerner, G. H & Kitzinger, C. (2010). *Repair prefacing. Preparing the way for same-turn self-repair*. Paper presented to the International Conference for Conversation Analysis. Mannheim: Germany.
- Lerner, G. H & Kitzinger, C. (2015). Or-prefacing in the organization of self-initiated repair. *Research on Language and Social Interaction*, 48(1), 58-78. DOI. 10.1080/08351813.2015.993844.
- Lerner, G. H & Kitzinger, C. (2019). Well-Prefacing in the Organization of Self-Initiated Repair. *Research on Language and Social Interaction*, 52(1), 1-19. DOI. 10.1080/08351813.2019.1572376.
- Lloyd, M. A. (2005). Sophocles in the Light of Face-Threat Politeness Theory. In I. J. F. de Jong & A. Rijksbaron (ed.) (2005), *Sophocles and the Greek Language* (pp. 225-240). Leiden: Brill.

- Lloyd-Jones, H., & Wilson, N. G. (1990). *Sophoclis fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Longrée, D. (1990). À propos du concept d' 'apposition'. Les constructions *rex Ancus* et *urbs Roma*. *Information grammaticale*, 45, 8-13.
- Mastrorarde, D. P. (2002). *Euripides. Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moorhouse, A. C. (1982). *The Syntax of Sophocles*. Leiden: Brill.
- Murray, G. (1955 [1960]). *Aeschyli tragoediae*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Page, D. L. (1972). *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Page, D. L. (1938 [2001]). *Euripides. Medea*. Oxford: Oxford University Press.
- Rettig, G. F. (1875-1876). *Plato. Symposium*. Warminster.
- Rijksbaron, A. (1991). Sur quelques différences entre οὗτος ὁ + substantif, οὗτος δὲ ὁ + substantif, ὁ δὲ + substantif + οὗτος chez Hérodote. *Lalies*, 12, 119-130.
- Rossano, F. (2013). Gaze in Conversation. In J. Sidnell & T. Stivers (ed.), *The Handbook of Conversation Analysis* (pp. 308-329). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Ruijgh, C. J. † (2005). The Use of the Demonstratives ὅδε, οὗτος and (ἐ)κεῖνος in Sophocles. In I. J. F. de Jong & A. Rijksbaron (ed.), *Sophocles and the Greek Language* (pp. 151-162). Leiden: Brill.
- Ruiz Yamuza, E. (2018). La periferia derecha y los tipos de texto en griego antiguo. *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 31, 13-34.
- Sacks, H., Schegloff, E. A. & Jefferson, G. (1974). A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation. *Language*, 50(4), 696-735.
- Sansone, D. (2017). Getting the Joke at Plato *Symposium* 172a. *CPh*, 112, 479-82.
- Schegloff, E. A. (1968). Sequencing in Conversational Openings. *American Anthropologist*, 6, 1075-1095.
- Schegloff, E. A. (2013). Ten operations in self-initiated, same-turn repair. In M. Hayashi, G. Raymond & J. Sidnell (ed.), *Conversational Repair and Human Understanding* (pp. 41-70). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schegloff, E. A. & Sacks, H. (1973). Opening Up Closings. *Semiotica*, 8, 289-327. DOI. 10.1515/semi.1973.8.4.289.
- Sider, D. (2002). Two Jokes in Plato's *Symposium*. *Noctes Atticae. 34 Articles on Graeco-Roman Antiquity and Its Nachleben* (pp. 260-264). University of Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Smyth, H. B. (1926). *Aeschylus with an English Translation* (Vol. 2). Harvard University Press.
- Spevak, O. (2014). *The Noun Phrase in Classical Latin Prose*. Leiden: Brill.
- Stivers, T. (2013). Sequence Organization. In J. Sidnell & T. Stivers (ed.), *The Handbook of Conversation Analysis* (pp. 191-209). Oxford, Wiley-Blackwell.
- Stokes, M. C. (1993). *Symposium* 172a-c. A Platonic Phallacy?. *LCM*, 18, 128.
- Ussher, R. G. (1973). *Aristophanes. Ecclesiazusae*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Willi, A. (2003). *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, N. G. (2007). *Aristophanis Fabulae* (Tomus I-II). Oxford: Oxford University Press

POLÍTICA 1252A-1253A: ALGUNOS ESCOLLOS EN LA LECTURA DE ARISTÓTELES

***Politics* 1252a-1253a: some hitches in the reading of Aristotle**

AIDA MÍGUEZ BARCIELA

Universidad de Zaragoza

aidamiguez@unizar.es

ORCID: 0000-0001-6743-4629

Resumen: El presente artículo propone un comentario al comienzo del libro primero de la *Política* de Aristóteles. Se examinan principalmente dos afirmaciones, a saber: 1) la *polis* es anterior “por naturaleza” a la casa y a cada uno de nosotros; y 2) el ser hombre se cumple plenamente solo en el seno de la *koinonía politike*. Se contextualizan ambas afirmaciones teniendo en cuenta la incommensurabilidad entre el pensamiento antiguo y el moderno.

Palabras clave: comunidad; totalidad; *polis*; individuo; libertad.

Abstract: This paper proposes a commentary to the first two chapters of Aristotle’s *Politics*. Especially two statements are examined here: 1) the *polis* is prior by nature to the household and to each of us; and 2) being human needs the *koinonía politike* to accomplish itself. Both statements are contextualized bringing to the fore the incommensurability between greek and modern thought.

Keywords: community; totality; *polis*; individual; liberty.

I.

“Cada *polis* es, según vemos, una cierta comunidad, y cada comunidad se forma para alcanzar un cierto bien” (1252a¹).

La *Política* comienza con una generalización significativa: podemos ver la *polis*, y no vemos solo una.

En el campo de visión de Aristóteles no aparece ninguna “supracomunidad” que subsuma, comprenda u organice de uno u otro modo la pluralidad de comunidades, la cual permanece por ello irreductible. Al contrario: la *polis* es el techo de la investigación aristotélica, de ahí que hablar de “la” *polis* sea hablar de “cada *polis*”, de esta y aquella y la otra; una aquí y otra allá; cada una con su propia consistencia y redondez; todas dueñas de sí mismas, soberanas incluso del tiempo y del espacio².

En la Grecia arcaica y clásica no opera todavía la representación helenística de una sola *megalopolis* o un *kosmos* “uno y total”³. La *polis* no es una parte de algún todo mayor, sino que es el “todo” ella misma; es el “mundo”, sin que haya nada por encima, y esto nos cuesta mucho entenderlo.

Puntualicemos algo antes de seguir. No sería correcto inferir de esta primera línea de Aristóteles que el mundo de los griegos estaba “fragmentado”. Nos parece fragmentado a nosotros porque nosotros, los modernos, no podemos evitar la proyección de la representación de una totalidad capaz de subsumir cualquier cosa, hasta la más pequeña, hasta la más enorme, pues no será jamás ni lo bastante pequeña ni lo bastante enorme para escapar de una totalidad que se define precisamente como única y universal.

Aristóteles no comparte esta representación, por lo que su investigación parte del dato evidente de que hay una pluralidad de instancias de esa totalidad que él llama la *koinonía kyriotate*: la comunidad “más alta” o “suprema”.

Koinonía es nombre correspondiente al adjetivo *koinos* (común, compartido⁴); se opone a *ídios* (parcial, propio). La *koinonía* es el hecho o la condición de compartir o tener algo en común. Un *oikos* lo comparten aquellos que lo integran. Lo mismo ocurre con una villa que agrupa varias casas, y también con una *polis*, la cual no

¹ Sigo la edición de W. D. Ross (1957). Schütrumpf (1991a) 11 traduce: “Jeder staatliche Verband ist, wie wir sehen, eine Gemeinschaft von besonderer Art”. Y Saunders (1995) 1: “We observe that every state is a certain sort of association”.

² Davidson (2007).

³ Cf. por ejemplo, los testimonios acerca de la *Politeia* de Zenón de Citio recogidos en Long-Sedley (1987).

⁴ *Koinonía* significa “comunidad”, aunque a veces se traduce por “asociación” o “sociedad” (pero también la palabra *polis* se traduce a veces con la expresión “ciudad-estado”, o simplemente “estado”). Dificultades similares se advierten en los intentos de traducir al latín el adjetivo griego *politikos*, que por ello no siempre se traduce, sino que se translitera, cf. Schmidt (1986).

debe confundirse ni con la casa ni con la villa (la diferencia no es cuantitativa, sino formal: 1252a 11-12).

Cada una de las formas de comunidad tiene un objetivo propio que sitúa en el mismo barco a cuantos participan de ella. La tarea consistirá en averiguar cuál es el “fin” propio de esa comunidad a la que las demás formas de vida en común se subordinan, pues comprendiendo el “fin” comprendemos a la vez el “qué es, en qué consiste”. Por lo demás, en la medida en que la *polis* es la comunidad “suprema”, su fin será el supremo: el fin más alto, el fin último.

En 1253a 19ss., 1324a 5ss., 1337a 26ss. encontramos expresados dos supuestos de la investigación aristotélica en los que vamos a centrarnos a continuación⁵:

1. La *polis* es por *phusis* anterior y prioritaria respecto a la casa y a cada uno de nosotros, pues el todo es por fuerza anterior y prioritario respecto a las partes.
2. La “felicidad”⁶ de cada uno es la misma que la “felicidad” de la *polis*.

II.

Hemos visto que la *polis* es una totalidad que comprende otras formas de vida en común. “Totalidad” tiene aquí un sentido no laxo, sino robusto y fuerte. Con el fin de articular una noción fuerte de totalidad, Aristóteles dedica algunos pasajes de la “Metafísica” (por ejemplo: 1023b-1024a, 1034b-1036b, 1041b-1044a) a la aclaración de la diferencia que hay entre un montón y un entero; la diferencia, por ejemplo, entre un montón de arena y un zapato o una sílaba.

En el montón de arena, la unión de los granos de arena es accidental; no es en verdad unión, sino mero amontonamiento que no responde a forma alguna. El todo no es nada por encima de las partes, sino que se reduce a la suma de las partes. Los granos de un montón de arena, por mucho que estén reunidos, no están en verdad unidos sino yuxtapuestos.

Muy distinta es la unidad en el caso de la sílaba. Las letras no están meramente amontonadas, sino que están unidas de tal manera que el todo es algo por encima de las partes. La sílaba ‘sa’ no se reduce a la suma de la letra ‘s’ y la letra ‘a’. Hay algo más, algo que podemos llamar forma o estructura, orden o disposición. Porque hay estructura, la alteración del orden de los elementos implica la destrucción del todo,

⁵ Cf. Ross (1985), Keyt (1987), Mayhew (1997).

⁶ *Eudaimon*, como *makar* u *olbios* es aquel que goza de un determinado estado de cosas de manera estable (le van bien las cosas, prospera), no de una emoción o sensación o estado de la mente pasajero. Las insuficiencias de la palabra “felicidad” conducen a traducir a veces la palabra griega *eudaimonia* por “éxito”, “florecimiento” o algo así, cf. Hutschinson, 1995, p. 200.

lo cual no ocurre en un montón. Forma es lo que tiene la sílaba, pero no el montón. Y es lo decisivo: si la forma está presente, entonces nos encontramos ante algo que tiene el carácter de “uno-y-entero” (*holon*)⁷.

Una sílaba está unida y es una. Un montón de arena no está en verdad unido ni es uno. Y esto implica muchas cosas. La ilustración del cuerpo es muy eficaz.

Un cuerpo vivo es una unidad en el sentido robusto de la noción. Las manos, los brazos y las piernas no están amontonados azarosamente, sino que el todo es algo más que la suma de las partes y es anterior y prioritario respecto a las partes. Esto se observa en el hecho de que la definición de la parte incluya el todo: una cabeza es la cabeza de un cuerpo; un dedo es el dedo de la mano de un cuerpo. No es solo una cuestión de palabras: la mano no vive ni es nada sin el cuerpo.

El todo es “prioritario” y “anterior” a las partes no en el tiempo, sino en la *phusis* o en la *ousia*. Me detendré un poco más en esto.

El cuerpo es el todo respecto al cual las partes están subordinadas a todos los efectos. Es el cuerpo el que actúa y tiene objetivos; el que vive una vida autónoma; el que se levanta o se queda en la cama al amanecer. Las manos y las piernas no tienen vida propia ni objetivos propios. Si tuviesen vida propia, si tuviesen intereses particulares, si fuesen individuos independientes –cosa que no son al ser los miembros o las partes dependientes de un entero–, entonces el cuerpo no podría levantarse de la cama y abrir las ventanas al amanecer.

Las partes no tienen sentido autónomo; los miembros no *son* al margen del todo. Hasta tal punto es así –dice Aristóteles– que una mano amputada del cuerpo es mano solo de nombre: en realidad ha dejado de serlo.⁸ Y si ha dejado de serlo es porque en nada puede ya la mano muerta ayudar al cuerpo a salir de la cama y abrir las ventanas al amanecer.

Así pues, si es una unidad, la *polis* será algo más que una suma o un agregado de individuos; algo más que una masa de elementos dispares y no necesariamente congruentes. Lo cual entraña dos aberraciones⁹ para los lectores tardomodernos: primero, que no todo cabe en esa unidad orgánica (como sí podría en principio caber cualquier cosa en un montón); segundo, que en una comunidad tal el individuo no es soberano¹⁰.

No es soberano. A Hipólito no le está permitido dedicar su vida a vagar por los montes dando caza a las fieras. No es libre para gozar más de la cuenta de los aires

⁷ Cf. Bogaard (1979); Muižniece (2012).

⁸ El presupuesto: cada cosa se define según su *ergon* y su *dunamis* (1253a 23).

⁹ Taylor, 1995, p. 241: “The thesis that the polis stands to the individual as whole to part is therefore an aberration on Aristotle’s part.” Keyt, 1987, p. 77: “The priority thesis is undoubtedly the most provocative assertion in the *Politics*”.

¹⁰ Siedentop, 2015, pp. 19-32.

puros de las tierras vírgenes. Las hijas de Dánao no deberían salirse de la senda trazada rechazando a sus primos, sino que lo debido son las bodas siempre ya prescritas. Antígona ha malogrado su vida por no haber vivido lo bastante para ser la mujer de Hemón, o eso parece que se lamenta sobre todo en la tragedia de Sófocles¹¹.

El individuo no se sale con la suya. No se pertenece a sí mismo. No es soberano, como la mano o el pie no son soberanos. No ha de tener, por consiguiente, intereses propios de ningún tipo, como tampoco la mano y el pie deben tenerlos, o el cuerpo no podría llegar a ningún sitio. No hay otra independencia ni soberanía que la de la totalidad misma.

A esto último (la independencia de la comunidad “política”) Aristóteles lo llama *autarkeia*, que no es autosuficiencia en un sentido solo ni fundamentalmente “material” o “económico”, sino “ontológico”, “político” y “moral”¹².

La *autarkeia* es la perfección de lo consumado y lo completo que, por consumado y completo, de nada depende y nada necesita. Llamamos “libre” a lo que no depende ni necesita. De esto se sigue que, separado de la *polis*, el individuo no es *autarkes*. Sin *polis*, el hombre no se instala en la consumación del propio ser ni alcanza la perfección y la determinación o definición propias, condiciones de la autosuficiencia y la independencia.

III.

Reparemos en varios problemas de investigación implicados en lo dicho hasta el momento:

1. Si es una entidad independiente, la *polis* no puede ser parte de nada, pues ser en verdad algo ente implica tener el carácter de uno-y-entero; la *polis* no es parte ni fragmento de ningún todo, sino el todo ella misma; es un “compuesto” (1252a 18) de partes el cual no es él mismo parte de ninguna otra cosa. La radicalidad de la independencia “política” es al mismo tiempo la radicalidad de la independencia “ontológica” (“ser” es fundamentalmente ser algo radicalmente independiente¹³).

2. Las nociones que pone en juego Aristóteles reclaman (de manera polémica) la (todavía) consistencia de los límites: la *autarkeia* es la condición de tenerlo todo y no necesitar más (cf. 1326b 29s.); la instalación en el “ya-no-más” del ser algo

¹¹ Sería anacrónico sostener a este respecto que un griego no tenía “vida privada”, pues la dualidad “público-privado” no se ha generado todavía. Si no hubiese “esfera pública”, no por ello habría “esfera privada”, dado que el conjunto de relaciones primarias, o sea, la familia y la casa, tampoco consienten lo que nosotros comprendemos como privacidad. No menciono aquí ejemplos clamorosos como la regulación política de la natalidad (y sus actos asociados) o la cuestión de los “esclavos-herramientas”; cf. Barnes, 1990.

¹² Wheeler, 1955, p. 419: “Self-Sufficiency is a constituent in the definition of ‘good’”; Pellegrin, 2012, p. 8.

¹³ Politis, 2004, pp. 188-193.

plenamente lo que es. Lo perfecto lo es porque ha alcanzado ese límite, ese “ya-no-cabe-ni-hace-falta-más”. Aristóteles lo expresa en términos de “fin” (*peras*) y “final” (*telos*), pues final es consumación, perfección, plenitud (*teleiotes*). Instalarse en la plenitud del propio desarrollo¹⁴ es la condición de ser en verdad algo: *phusis* es a la vez *telos* (1252b 30).

3. Lo que se observa en lo viviente se observa también en lo “ético” y lo “político” y al revés. Parece que Aristóteles les pide a las vidas de los hombres lo mismo que al resto de vivientes: que se logren, se consumen y se terminen; que lleguen hasta el final, que es también lo mejor (tanto “bien” como “belleza” son conceptos ontológicos¹⁵). Un mundo en que nunca hubiese bastante y nunca se alcanzase el final sería un mundo de insuficiencia y carencia crónica. Ahí jamás podría haber *eudaimonia*, que es a su vez una condición o un estado de *autarkeia*: tener bastante, tenerlo todo, no necesitar ni querer más.

4. La centralidad del concepto de límite implica la noción de fin último (lo “elegible por sí mismo, no por otra cosa”), el cual es no solo una manera de detener la cadena ilimitada de los deseos y las acciones (lo cual no sería logro, sino futilidad), sino de integrarlos en una figura unitaria y coherente¹⁶.

IV.

Decíamos que la comunidad “suprema” es (y ha de ser) “una” no en el sentido débil del montón de arena, sino en el sentido robusto de la sílaba. Esto implica que ha de haber algo que la *polis* haga en tanto que entidad una-y-entera (el *poleos ergon*: 1326a 13)¹⁷, no en tanto que multitud (*plethos*) de individuos cualesquiera unidos por un tiempo cualquiera (cf. 1303a 26). También implica un *telos* común al que la *polis* tiende en tanto que comunidad, no en tanto que suma o agregado de individuos¹⁸. De la presencia de esta actividad y objetivo común depende el que estemos ante una *polis* y no ante otra cosa.

En el libro tercero de la *Política* (1280a-1281a) se distinguen determinados modos de asociación que son solamente eso: asociación, no comunidad.

Si construyendo un muro trazásemos un círculo en torno a varias ciudades; si en un territorio dado las familias se conectasen mediante casamientos; si sumásemos fuerzas para constituir una alianza militar, no por ello estaríamos ante una *polis una*.

¹⁴ Lo plenamente desarrollado es también lo más autorizado, cf. Bayfield (1901). Por eso la comunidad “perfecta” es la comunidad “suprema”.

¹⁵ Mirus (2012).

¹⁶ Lear, 1988, p. 152.

¹⁷ Garsten (2013).

¹⁸ Este es el sentido fuerte de la noción de “bien común”, cf. Morris, 2013, p. 185.

Tampoco si dos comunidades distintas estableciesen acuerdos para el intercambio de bienes dejarían de ser dos completas extrañas, pues no por ello participarían de lo mismo.

Ni la riqueza ni el territorio amurallado ni los intereses comerciales ni la endogamia ni el soporte mutuo bastan para que haya comunidad “política”, pues ni el territorio ni los intereses ni la riqueza unen vitalmente, inexorablemente, a perpetuidad.

Vivir en el mismo sitio no significa nada. Intercambiar bienes no une, sino que constata desunión. Tiene que haber algo más allá de todo eso para poder decir con fundamento: esto es una *polis* y no un emporio o una alianza militar. Algo más que tratados comerciales y enlaces matrimoniales; algo más que vivir en el mismo sitio o hablar el mismo idioma. ¿Qué se necesita? ¿Qué ha de haber si todo eso es necesario, pero en ningún caso suficiente?

Ha de haber –lo hemos dicho– un fin común que la comunidad suprema persiga en tanto que comunidad suprema. Este fin no puede ser ni la procreación ni la preservación de la vida, pues esos son, respectivamente, los fines de la boda y de la casa. No puede ser tampoco la protección mutua, pues ese es el fin de la alianza militar. Ni el interés en cambiar cosas, que es el objetivo del acuerdo comercial.

Cada forma de comunidad –la casa, la villa– tiene su fin propio; incluso las asociaciones no comunitarias tienen un fin. Sin embargo, por lo mismo que las formas de vida en común son comunidades parciales, no supremas, sus fines también son parciales y no supremos: están subordinados al fin propiamente dicho, el fin de la comunidad propiamente dicha, la más acabada de todas, la comunidad suprema, la más alta. Este fin no es otro que la vida “buena” o “bella” o “feliz”.

Esa gente está unida por amor a la vida “buena” o “bella” o “feliz”. Esa comunidad existe no por las necesidades ordinarias de la vida, ni por las ventajas de las alianzas y los beneficios del comercio, sino por la excelencia de la vida, de modo que la vida propiamente vida –esto es la excelencia de la vida– es el objetivo de la comunidad que es propiamente comunidad.

Es ahora cuando Aristóteles nos irrita de la forma más embarazosa. ¿Por qué nos molesta Aristóteles? Nos molesta porque la comunidad orgánica es entre nosotros irreproducible; y por ello también todo lo que con ella liga Aristóteles.

No hay soledad. No hay independencia individual. No hay mundo privado. No hay, en definitiva, posibilidad de poseer ese cuarto propio de insobornable soledad que el moderno necesita para pensar su libertad. No hay nada de eso en la investigación de Aristóteles.

Hay una obra común cuyo cumplimiento exige que las partes se subordinen al conjunto como las abejas al enjambre. Hay un ecosistema en el que está lo que ha de estar y se hace lo que hay que hacer; ecosistema que ahogaría a un moderno sin

duda, pero que el griego necesita para sentir que es quien es: un hombre, no una bestia ni un dios.

Esto es lo que probablemente quiere decir la frase “por naturaleza el hombre es un viviente político”, así como la idea de que fuera de la *polis* no hay por naturaleza hombres, sino algo por encima o por debajo de los hombres. El *apolis* no “por incidente”, sino “por naturaleza”, no es hombre, o lo es solo de palabra, o lo es solo defectivamente, pues no puede cumplir su función¹⁹. Para esto está no la biología, sino la *polis*: para que pueda desplegarse esa actividad que Aristóteles llama vivir “bien”, y los hombres –seres intermedios– no solo vivan, como tulipanes y peces, sino que vivan logrando la vida.

Es un reclamo gigante. No hay *polis* sin persecución de la nobleza, sin preocupación por la excelencia. Pero el asunto es más inquietante si cabe. Si cada cosa es plenamente lo que es en la medida en que realiza su función propia con distinción y excelencia, entonces el hombre solo es plenamente hombre cuando realiza esa obra o función que consiste no en consumir, sino en consumir la vida²⁰. Lo primero es la vida mecánica y dormida; útil, ciertamente, pero, por eso mismo, abyecta y mezquina. Lo segundo es la vida inútil y ociosa que, por inútil y ociosa, está despierta y es libre, pues no sirve a ninguna otra cosa.

Esa vida inútil y ociosa, no servil, sino libre, es el fin supremo, por lo que todo lo demás –la casa, la alianza, el comercio– ha de subordinársele. Por consiguiente, la *polis* que se precie de serlo ha de tener leyes que no solo no impidan, sino que promuevan que el conjunto haga lo mejor que en conjunto puede hacerse.

Un coro, un baile, una fiesta; un “pasar-el-tiempo” en el que el tiempo mismo es relevante. La fiesta es el momento en el que los mortales olvidan sus aprensiones y fatigas ordinarias y hacen algo tan logrado que hasta los inmortales vuelven sus ojos desde el cielo hasta la tierra. La fiesta es la perfección sin tiempo²¹; el hacerse por un momento inmortal lo mortal.

¹⁹ Schütrumpf, 1991a, 216: “Bei Aristoteles ist polis nicht ein beliebiges soziales Gebilde, sondern der Bereich, in dem der Mensch die ihm allein verliehene Fähigkeit zur Recht verwirklicht. Als ‘soziales Wesen’, das das Zusammenleben sucht, könnte der Mensch nicht selbstverständlich schon das vollkommene Leben führen, um dessentwillen ja der Staat besteht. Auf den Unterschied von ‘Zusammenleben’ und ‘vollkommenem Leben’ hat Aristoteles Wert gelegt und diese Formen den hierarchischen Stufen von notwendigen Bedingungen und Zweck zugeordnet.”

²⁰ *Legein* y *noein* son las dos actividades que el hombre es capaz de hacer mejor que ningún otro viviente: “para nosotros, *logos* y *nous* son cumplimiento del propio ser” (1334b 15). De ellos dependen las obras que se espera que realice en la medida en que ha alcanzado el más alto desarrollo; son, pues, algo así como los frutos que confirman la madurez.

²¹ La conquista de la forma (el establecerse en el fin o el ser o la naturaleza propia) implica un casi arrancarse por un momento al tiempo, en la medida en que este último es algo del cambio/movimiento, y la conquista de la forma supone haber llegado ya a estado, lo cual presenta, en el plano mortal, la inmutabilidad propia de lo inmortal, cf. Halper, 2012, p. 86.

En las fiestas el cuerpo político se celebra a sí mismo bailando un mismo baile en orden y armonía; la comunidad repara los vínculos que la vida diaria deteriora; se sacude el polvo; despierta, se desentumece; la sangre fluye con fuerza otra vez a través de los vasos comunicantes y la *polis* resplandece como salida del baño, como la primera vez. Esto “pasa” en esos “pasatiempos” que menciona Aristóteles cuando habla de la “vida buena”: pasa no esto o lo otro, sino el pasar esto y lo otro mismo.

Grecia era una fiesta²²: parentescos, sacrificios, pasatiempos de la vida en común (*diagogai tou suzen*: 1280b37²³). Todos son la obra de la *philia*, ese vínculo inextricable y fatal que no puedo desechar sin desecharlo a la vez todo (cf. *EN* 1155a 22-25: *tas poleis sunekhein he philia*)²⁴.

Si este es el objetivo, entonces la *polis* no solo consiste en despejar un claro en el medio del bosque de casas, sino también en liberar un tiempo de interrupción, holgura y dilatación en el que hacer lo que las mil servidumbres de la casa y la familia no permiten hacer: detener el curso de la vida. La *polis* está para tener la vida, y para eso es preciso detenerla.

Pol. 1338 a 1s.: “el *skholazein* parece tener él mismo el placer y la *eudaimonia* y el vivir de forma dichosa.”

²² O sea: una “comunidad festiva”, cf. Burkert (1987). Calame, 2018, p. 180, a propósito de Esparta en la época arcaica: “On the one hand the entire social and civic life of the Lakedaemonians follows the rhythm of the musical celebrations of the gods of the local pantheon; and on the other the education of the citizen and of his wife takes place through integration into choral groups that confer on the arts of the Muses an educational function, initiatory in character”.

²³ *Diagoge* es sustantivo del verbo *diagein*: llevar de un lado a otro, cruzar o pasar. Si no se está pensando en llevar nada ni a nadie, es sencillamente “vivir”: es el intervalo o el trayecto que se cumple al vivir. De hecho, la *diagoge* es un trayecto o un intervalo, por ejemplo de una orilla del río a la contraria; solo que, si se trata del trayecto sin más, no puede ser sino la vida o el tiempo de vida (también: demora y dilación, cf. nota 25). Aristóteles la distingue de la *anapausis*, por ejemplo la del juego, que es simplemente la liberación de la tensión orientada a reanudar el trabajo. Las *diagogai* – por las cuales nos damos cuenta de la vida como *diagoge* – no son necesarias, sino libres. Así pues, la *diagoge* no es mera distracción ni recreo, de ahí que haya que traducirla a veces por cosas del tipo “el mejor modo de vida”, que será tanto “mejor” cuanto más se parezca al modo de pasar el tiempo – la *diagoge* – de los inmortales. Cf. Kalimtzis (2017), Solmsen (1964), Destrée (2013).

²⁴ Cooper (1993).

Al tiempo detenido, desocupado, liberado, tiempo para el tiempo (la *skhole*²⁵), le corresponde la actividad desocupada, libre, para nada, que los griegos llamaban *theoria*: la visión, la observación, la comprensión²⁶.

Privada de *skhole*, la vida es dormir, sobrevivir, infravivir; no ver, no entender, ni siquiera darse cuenta y, por lo tanto, no lograr, sino malograr la vida. Se entiende así quizá mejor por qué Aristóteles dice que la *theoria* –el pasar el pasar mismo– es la meta suprema. No es por esnobismo intelectual. Es porque lo supremo no sirve a nada ni necesita nada, de lo contrario no sería supremo.

La visión y la poesía –esos coros eran su “poesía”– son los logros supremos por ser lo que falta cuando ya nada falta (“la música ni es útil ni necesaria, pues es la *diagoge* de los que son libres”: 1338a 23); las cumbres, por tanto, de esa vida “bella” o “buena” o “feliz”²⁷, la única libre, que no puede vivirse más que en comunidad.

V.

Puede que en la segunda mitad del siglo IV a. C. todo esto fuese ya algo anacrónico²⁸. Puede Aristóteles hable de un mundo que se ha desvanecido o está en trace de hacerlo. Puede que la “ciudad ideal” sea una ciudad fantasma. Al fin y al cabo, los coros ciudadanos han bailado ya su baile hasta la extenuación. El propio Aristóteles dice que “ahora” la “música” –la poesía, los bailes y los coros– no es más que un recreo placentero. Algunos personajes lúcidos se jactan de no tener ya patria ni amigos ni comunidad, ni necesidad u obligación de participar en nada para autocomprenderse²⁹. Y, en definitiva, no habría que insistir tanto (la *polis* es por *phusis*, el *nomos* no es convención) si no estuviese dejando de ser cierto³⁰.

²⁵ Según los diccionarios, *skhole* reúne nociones tales que tiempo, respiro, descanso, lentitud, demora, incluso vacilación –esto si nos restringimos a los usos prehelenísticos de la palabra griega–. El verbo *skholazo* (disponer de tiempo) y el adjetivo *skholaios* (lento, sin prisa) abundarían en lo mismo: la *skhole* tiene que ver con una duración o una demora (incluso un retraso), que se deja estar como duración y demora. Es frecuente que algunos diálogos de Platón comiencen preguntando al narrador del diálogo si en verdad está en condiciones de serlo, y esto depende de tener o no *skhole*. Sin *skhole*, Euclides no habría escrito las conversaciones entre Teeteto, Teodoro y Sócrates ni Fedón relataría los últimos diálogos de Sócrates y sus amigos. No hay filosofía sin detención. Por eso quizá este diálogo –también otros– hace coincidir la demora en la ejecución de Sócrates con la *theoria* de Atenas en la isla de Delos.

²⁶ Nightingale, 2009, pp. 187-252.

²⁷ Recuérdese que el opuesto de *kalos* es *aiskhros*, adjetivo que, como es sabido, no remite solo a lo “feo”, sino también, de manera indiscernible, a lo “vergonzoso”. Por lo mismo, lo bello es también lo logrado, bien formado, decoroso, etcétera.

²⁸ Cf. Hossenfelder, 1995, pp. 29-30; cf. Halliwell (2014) sobre la amenaza de *amousia* como problema no solo “estético”, sino “ético” y “político”.

²⁹ Cf. Sorabji, 1990, pp. 273-276, con referencias.

³⁰ Schütrumpf, 1991a, pp. 211-212.

Deja de ser cierto. La pluralidad irreductible de *poleis* se subsumirá idealmente en una sola *megalopolis*, una y total, disolviendo así el horizonte del pensamiento de Aristóteles³¹. Por aquí y por allá se han ido preparando eso que conocemos como “escuelas” y “seguidores” de escuelas.

Una escuela es una *hairesis*, el resultado de una elección personal. Uno se escoge a sí mismo al escoger escuela, y lo hace con independencia de todo: edad, género, estatus, ciudad, condicionantes de los que un griego no podría ni querría desprenderse; escoge como individuo independiente; elige como esa ficha sin juego cuya existencia los griegos lamentaban. Ellos anhelaban apenarse por lo mismo, alegrarse por lo mismo, censurar lo mismo y elogiar lo mismo, pensar y perseguir lo mismo (*República* 462b). Y si esto ocurría –lo llamaban *homónoia*: pensar, querer, pretender y esforzarse por lo mismo–, y solo si esto ocurría, la *polis* era en verdad una, estaba en verdad unida³².

En la conferencia titulada *De la libertad de antiguos comparada con la de los modernos*, Benjamin Constant explicaba a su auditorio las razones por las que a un individuo moderno le resultaría muy molesto que lo apartasen de sus negocios, proyectos y deleites (o previsiones de deleites) personales para pasarse el día entero deliberando en la plaza asuntos comunes; lo que querría es más bien ser distraído de sus proyectos, negocios y deleites personales “lo menos posible”³³.

Por esto, y por muchas otras cosas, los griegos son inimitables –en su mundo estaba unido lo que nosotros queremos mantener separado: ética, estética, política–, y debe respetarse la distancia. Pues no es solo que no podamos ya disfrutar de “la libertad de los antiguos”; es que no debemos ni soñar con disfrutarla, pues no sería sueño sino pesadilla³⁴.

Bibliografía

- Annas, J. (1995). Aristotelian Political Theory in the Hellenistic Period. In A. Laks, & M. Shofield (eds.) (1995), *Justice and Generosity. Studies in Hellenistic Social and Political Philosophy – Proceedings of the Sixth Symposium Hellenisticum* (pp.74-94). Cambridge: Cambridge University Press.
- Barnes, J. (1990). Aristotle on Political Liberty. In I. G. Patzig (ed.) (1990), *Aristoteles’ Politik’: Akten des XI. Symposium Aristotelicum* (pp. 249-263). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bayfield, M. A. (1901). On some derivatives of Telos. *The Classical Review*, 15(9), 445-447.
- Bogaard, P. A. (1979). Heaps or Wholes? Aristotle’s Explanation of Compound Bodies, *Isis*, 70(1), 11-29.

³¹ Cf. Annas (1995).

³² Cooper (1993) 314: “How strong a claim Aristotle is making here.”

³³ Cf. los estudios sobre libertad e individualismo en Rosenblatt (2009).

³⁴ Este artículo se basa en una conferencia pronunciada en Móra la Nova, Tarragona, el 17 de septiembre de 2022, en el marco de las *IV converses de pensament crític a les terres de l'Ebre: Llibertat i por?*

- Burkert, W. (1987). Die Antike Stadt als Festgemeinschaft. In P. Hugger, W. Burkert, E. Lichtenhahn (eds.) (1987), *Stadt und Fest*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Calame, C. (2018). Pre-Classical Sparta as a Song Culture. In A. Powell (ed.), *A Companion to Sparta* (Vol. I, pp. 177-201). Oxford, Blackwell.
- Cooper, J. M. (1993). Political Animals and Civic Friendship. In N. K. Badhwar (ed.), *Friendship. A Philosophical Reader* (pp. 303-326.). Ithaka, NY: Cornell University Press.
- Garsten, B. (2013). Deliberating and acting together. In M. Deslauriers, & P. Destreé (eds.), *Cambridge Companion to Aristotle's Politics* (pp. 324-349). Cambridge, Cambridge University Press.
- Davidson, J. (2007). Time and Greek Religion. In D. Odgen (ed.), *A Companion to Greek Religion* (pp. 204-218). Oxford: Blackwell.
- Destreé, P. (2013). Education, leisure, politics. In M. Deslauriers, & P. Destreé (eds.). *Cambridge Companion to Aristotle's Politics* (pp. 301-323). Cambridge: Cambridge University Press.
- Halliwell, S. (2014). Greek gods and the Archaic aesthetics of life. In E. K. Emilsson et al. (eds.) *Paradeigmata: Studies in Honour of Øivind Andersen* (pp. 121-7). Norwegian Institute, Athens.
- Halper, E. C. (2012). *Aristotle's Metaphysics*. London-New York: Continuum.
- Hossenfelder, M. (1995). *Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike 3. Stoa, Epikureismus und Skepsis*. München: C. H. Beck.
- Hutchinson, D. S. (1995). Ethics. In J. Barnes (ed.), *Cambridge Companion to Aristotle* (pp. 195-232). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kalimtzis, K. (2017). *An Inquiry into the Philosophical Concept of Scholê. Leisure as a Political End*. London, Oxford: Bloomsbury.
- Key, D. (1987). Three Fundamental Theorems in Aristotle's 'Politics'. *Phronesis*, 32(1), 54-79.
- Lear, J. (1988). *Aristotle: the desire to understand*. Cambridge: Cambridge, University Press.
- Long, A. A., & Sedley, D. (eds.) (1987). *The Hellenistic Philosophers. Translations of the principal sources with philosophical commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayhew, R. (1997). Part and Whole in Aristotle's Political Philosophy. *The Journal of Ethics*, 1(4), 325-340.
- Mirus, C. V. (2012). Order and the Determinated: The Good as a Metaphysical Concept in Aristotle. *The Review of Metaphysics*, 65(3), 499-523.
- Morrison, D. (2013). Common Good. In M. Deslauriers, & P. Destreé (eds.), *Cambridge Companion to Aristotle's Politics* (pp.176-198). Cambridge: Cambridge University Press.
- Muižniece, L. (2012). *Parts and Wholes in Aristotle's Conception of Substance*. Doctoral Dissertation. Riga.
- Nightingale, A. W. (2009). *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. Theoria in its Cultural Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pellegrin, P. (2012). Aristotle's *Politics*. In C. Shields (ed.), *Oxford Handbook of Aristotle*. Oxford: Oxford University Press.
- Price, A. W. (1980). Aristotle's Ethical Holism. *Mind*, 89, 338-352.
- Politis, V. (2004). *Routledge Philosophy Guidebook to Aristotle and the Metaphysics*. London-New York: Routledge.
- Rosenblatt, H. (ed.) (2009). *Cambridge Companion to Benjamin Constant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ross, D. (1985). *Aristotle*. London-New York: Methuen.

- Rotkale, L. (2018). The Form is Not a Proper Part in Aristotle's *Metaphysics* Z.17, 1041b11-33, *Metaphysics*, 1(1), 75-87.
- Saunders, T. J. (1995). *Aristotle. Politics, Books I and II*. Oxford: Clarendon Press.
- Schütrumpf, E. (1991a). *Aristoteles. Politik. Buch I*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Schütrumpf, E. (1991b). *Aristoteles. Politik. Buch II/III*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Schütrumpf, E. (2005). *Aristoteles. Politik. Buch VI/VIII*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Seidentop, L. (2015). *Inventing the Individual. The Origins of Western Liberalism*. Milton Keynes: Penguin Random House.
- Solmsen, F. (1964). Leisure and Play in Aristotle's Ideal State. *Rheinisches Museum für Philologie*, 107(3), 193-220.
- Schmidt, J. (1986). A Raven with a Halo: The Translation of Aristotle's *Politics*. *History of Political Thought*, 7(2), 295-319.
- Sorabji, R. (1900). Comments on Barnes. In G. Patzig (ed.), *Aristoteles' 'Politik': Akten des XI. Symposium Aristotelicum* (pp. 264-276). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Taylor, C. C. W. (1995). Politics. In J. Barnes (ed.), *Cambridge Companion to Aristotle* (pp. 233-258). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wheeler, M. (1955). Self-Sufficiency and the Greek City. *Journal of History of Ideas*, 16(3), 416-420.

LA ALUBIA Y EL LÓBULO. UNA METÁFORA DE IMAGEN EN ΛΟΒΟΣ

The bean and the lobe. An image metaphor in λοβός

IVÁN ANDRÉS-ALBA

Universidad Autónoma de Madrid – España

ivan.andres@uam.es

ORCID: 0000-0002-1308-1597

Resumen: Este estudio analiza el uso de λοβός, referido principalmente al lóbulo de la oreja desde el griego homérico, y las distintas hipótesis sobre su etimología. Tras demostrar que las principales teorías – especialmente la basada en la conexión con el germánico **lappan-* ‘trozo, sobrante’ – no están exentas de dificultades en la evolución fonética y el desarrollo semántico, se presenta una hipótesis alternativa. Esta parte del empleo botánico de λοβός como «vaina», defendiendo una metáfora conceptual de imagen basada en la similitud formal entre ambos referentes, un fenómeno común en el léxico anatómico griego.

Palabras clave: metáfora de imagen; semántica cognitiva; etimología; partes del cuerpo.

Abstract: This study delves into the usage of λοβός, mainly referred to the earlobe since Homeric Greek, as well as the various hypotheses regarding its etymology. After demonstrating that the main theories – particularly the one based on the connection with the Germanic **lappan-* ‘piece, remnant’ – are not exempt from difficulties in terms of phonetic evolution and semantic development, an alternative hypothesis is put forward. This pertains to the botanical use of λοβός as a ‘pod’, suggesting a conceptual image metaphor based on the formal similarity between both referents. This phenomenon is commonly observed in the Greek anatomical lexicon.

Keywords: image metaphor; cognitive semantics; etymology; body parts.

1. Introducción: λοβός en su uso anatómico

El término λοβός se documenta en una única ocasión en la *Iliada*, identificado con el lugar donde se colocan los pendientes (1) —empleo que también encontramos en el *Himno a Afrodita* (2)—.

- (1) ἐν δ' ἄρα ἔρματα ἦκεν εὐτρήτοισι λοβοῖσι | πρίγληνα μορόεντα ... (Il. 14.182-183)
Se colocó en los bien perforados lóbulos los laboriosos pendientes de triple alhaja¹.
- (2) κρατὶ δ' ἐπ' ἀθανάτῳ στεφάνην εὐτυκτον ἔθηκαν | καλὴν χρυσεῖην, ἐν δὲ τρητοῖσι
λοβοῖσιν | ἄνθεμ' ὀρειχάλκου χρυσοῖό τε τιμήεντος (h.Ven. 7-9)
*Sobre su inmortal cabeza colocaron una hermosa y bien forjada corona de oro, y
en sus perforados lóbulos, flores de oricalco y precioso oro.*

A pesar de su práctica ausencia en la literatura de época clásica, es posible encontrar usos similares en prosa (cf. ἐπὶ τὸν λοβὸν τοῦ ὠτός LXX Ex. 29.20.2) y en poesía helenística (cf. ἐξ ἄκρων λοβῶν Lyc. Al. 1401). Dentro de la lengua técnica, en cambio, sí lo recogen tanto Hipócrates (3) como Aristóteles (4). De hecho, para este último, λοβός es la única parte de la oreja con un nombre específico.

- (3) καὶ οἱ λοβοὶ τῶν ὠτων ἀπεστραμμένοι (Hp. Prog. 2.6-7)
Y los lóbulos de las orejas vueltos hacia atrás.
- (4) Ὡτὸς δὲ μέρος τὸ μὲν ἀνώνυμον, τὸ δὲ λοβός (Arist. HA 491_b 15-16)
En cuanto a la oreja, una parte no tiene nombre, mientras que la otra es el lóbulo.

Por último, en su uso anatómico, λοβός es también empleado para el *lóbulo* del hígado (cf. ὁ λοβός τοῦ ἥπατος Hp. Epid. 6.8.28.1) y el *lóbulo* del pulmón (5), así como —por metonimia—, para estos órganos en su totalidad, como en (6)².

- (5) Αὐτὸς δὲ ὁ πνεύμων συνεξαναπληροῖ τὴν χέλυν, τετραμμένος ἐς τὰ ἀριστερά,
πέντε ὑπερκορυφώσιας ἔχων, ἃς δὴ καλέουσι λοβούς, (Hp. Anat. 1.3-5)
*El propio pulmón hace llenarse al pecho. Está extendido hacia la izquierda y tiene
cinco prominencias que se llaman lóbulos.*
- (6) ἐμοὶ δ' ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων μολὼν | ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου | μεσολαβεῖ κέντρῳ
| ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν. (A. Eu. 155-158)
*En sueños me ha llegado un oprobio que, a la manera de un auriga con la aguijada
sujeta por el medio, me ha golpeado en las mientes y el hígado.*

¹ El texto griego ha sido tomado de la edición recogida en el TLG. Todas las traducciones son propias.

² Encontramos referencia al hígado de víctimas sacrificiales en A. Pr. 495, E. El. 827, Pl. Ti. 71_c 1, Nic. Th. 560, LXX Ex. 29.13.2, J. AJ 3.231.5 y Plu. Sull. 27.4.2, entre otros. En el caso del pulmón, la designación metonímica a la totalidad del órgano es más infrecuente (cf. Hp. Loc.Hom. 14.11).

En cuanto a sus derivados de uso anatómico, cabe destacar los tecnicismos *προλόβιον* ‘parte delantera del lóbulo de la oreja’ (cf. Poll. 2.85, Hsch.) y *ἀντιλόβιον*, *ἀντιλοβίς* (cf. Ruf. *Onom.* 45, Poll. 2.86), referido a su correspondiente parte opuesta³. Asimismo, desde la referencia al lóbulo de la oreja también se desarrollan el sustantivo *ἐλλόβιον* (< *ἐν* + *λοβός*) ‘pendiente’ (cf. *ἐν τοῖν ὅτοι ἐλλόβια* Luc. *Dom.* 7.8) recogido en (7) junto con *λοβός*, y el verbo compuesto *ὀξυλοβέω* ‘tener el oído agudo’ (cf. Suid.).

- (7) οἱ δὲ σπεύδοντες ἀφελέσθαι βίαν τὸ χρυσοῦν ἐλλόβιον ἅμα τὸν λοβὸν συναπέρρηξαν,
(Plu. *Mar.* 12.4.4-6)

Otros, apurados en quitarle por la fuerza su pendiente de oro, le arrancaron a la vez el lóbulo.

Por su parte, al margen de la anatomía auricular, *πρόλοβος* hace referencia a la nuez de Adán en Pólux (cf. Poll. 2.207) y, más frecuentemente —en anatomía animal—, al buche de ciertas aves (8)⁴.

- (8) ἔστι δ' ὁ πρόλοβος δέρμα κοῖλον καὶ μέγα, ἐν ᾧ ἡ τροφή πρώτη εἰσιούσα ἀπεπτόσ
ἐστιν. (Arist. *HA* 508_b 27-28)

El buche es una piel hueca y grande, donde la comida que entra primeramente está sin digerir.

2. Hipótesis sobre su origen

El origen de *λοβός* es incierto. Los principales diccionarios etimológicos (*EDG*, *DELG*, *GEW*) recogen, básicamente, dos teorías: por una parte, la vinculación con los múltiples términos germánicos para los conceptos «trapo, sobrante», y, por otra, la conexión con los verbos latinos *labō* ‘tambalearse, titubear’ y *lābor* ‘resbalar’.

La hipótesis germánica vincula *λοβός* con numerosos términos empleados para la noción de «trozo (sobrante) de tela o piel, trapo, jirón» que vemos en el antiguo alto alemán *lappa* y el antiguo sajón *lappo* ‘extremo de un ropaje’ (cf. alemán *Lappen*, neerlandés *lap* ‘trapo’), el antiguo inglés *lappa* o *læppa* (con metáfora) ‘trapo, pedazo’ (cf. inglés *lap* ‘regazo’) o el antiguo nórdico *leppr* (< **lappi*-) ‘trapo, jirón’ (cf. sueco *lap* ‘trozo de tela’)⁵.

Semánticamente, esta idea no es en sí especialmente atractiva, pero sí lo es el compuesto alemán *Ohrläppchen* (desde *Ohr* ‘oreja’ y el diminutivo *Läppchen*), referido al lóbulo de la oreja, así como el antiguo inglés *ēarlæppa*, de igual morfología y

³ Hesiquio también recoge el derivado *ἐπιλοβίς* como parte del hígado.

⁴ Se documentan usos semejantes frecuentes en Aristóteles (cf. Arist. *HA* 509_b 6-15, Arist. *PA* 674_b 22-31), así como en una ocasión en la *Septuaginta* (LXX *Le.* 1.16.1). Además, *πρόλοβος* también se refiere a una parte de la sepia que asemeja al buche de las aves (cf. Arist. *HA* 524_b 10, Arist. *PA* 679_b 9).

⁵ Referencias detalladas en Lühr (2014, s.v. *lappa*).

significado. Sería de suponer, por lo tanto, que el origen de estos términos germánicos y el de λοβός estaría en la idea de «colgar», entendiendo el lóbulo como el «colgajo» de la oreja.

Desde el punto de vista de la evolución fonética, los términos germánicos deberían proceder de una raíz **lappan-*, con una geminada como resultado de la generalización de la raíz en los casos débiles **lap-n-* (la apofonía en los casos fuertes sería **lap-an-/ōn-*)⁶. A su vez, esta raíz germánica **lap-* podría retrotraerse al indoeuropeo **lob-*, siendo, aparentemente, un cognado de λοβός.

No obstante, además de estos términos, los diccionarios etimológicos (*EDG*, *DELG*, *GEW*) citan también el verbo noruego *lape*, *lapa* ‘colgar flácido’, que, sin embargo, no continúa el vocalismo que vemos en el antiguo nórdico *lafa* ‘colgar, pender’ ni en el neerlandés medio *laf^f* ‘flácido, débil’ (cf. neerlandés *laf^f* ‘cobarde; soso’)⁷. Aunque de acuerdo con Lühr (2014) el consonantismo de **lappan-* ‘trozo sobrante’ podría haber influido en este verbo noruego, lo cierto es que estos últimos no continúan **p-*, sino **f/v-*, lo cual implica suponer étimos diferentes. De hecho, Kroonen (2013) —quien no menciona los desarrollos irregulares en noruego— propone para el antiguo nórdico *lafa* ‘colgar, pender’ una raíz **labēn-* desde **h₂lop-éh₁-*, si es que la conexión con el lituano *alpti* ‘desmayarse, anhelar’ (< **h₂elp-ske-*) es correcta⁸. En consecuencia, mientras que la raíz germánica **lap-n-* de **lappan-* procedería del indoeuropeo **lob-*, esta raíz **laf-* (antiguo nórdico *lafa*) debería desarrollarse desde el indoeuropeo **(-)lop-*.

Así las cosas, la hipótesis germánica no está exenta de dificultades. En primer lugar, ni siquiera la reconstrucción de la forma germánica **lappan-* está asegurada, pues encontramos diversos desarrollos fonéticos irregulares, y es posible que varios étimos semánticamente próximos convergieran. La asunción de una raíz indoeuropea **lob-* también es problemática, pues, al margen de la inexistencia de otros cognados fuera del germánico —y dentro del griego—, tampoco es certera la presencia del fonema **b* en indoeuropeo⁹.

En verdad, la vinculación entre los términos germánicos y el griego λοβός se debe —al menos en buena parte— a la existencia de compuestos como el alemán *Ohr läppchen* en referencia al mismo elemento anatómico: el lóbulo de la oreja. No obstante, *Lappen*

⁶ La oscilación en la geminada suele responder a la presencia de algún sufijo *-n-* en protogermánico (cf. Lühr, 1988, pp. 189-215). En el caso del antiguo alto alemán *lappo*, es necesario postular una forma **labbo(n)-* con geminada sonora (y no sorda, pues de lo contrario el resultado esperado sería **lappo*). Kluge (1989²², s.v. *Lappen*) descarta la influencia desde el bajo alemán —donde no se da la tercera mutación consonántica propia del alto alemán—. Lühr (2014) le atribuye una «función fonosimbólica», que, sin embargo, no aclara.

⁷ También en el alto alemán medio *erlaffen* ‘aflojarse’.

⁸ El *LIV*² incluye la raíz **lembH-* ‘pendar flácido’, pero no recoge ninguno de los términos germánicos aquí citados.

⁹ Un análisis del estado de la cuestión y bibliografía puede ser encontrado en Olander (2020).

también se aplica a la papada de algunas aves como el pavo y a otros referentes anatómicos igualmente designados por λοβός, como los lóbulos del hígado o el pulmón. Esta correspondencia tan precisa invita a pensar no en una vinculación etimológica entre *Lappen* y λοβός, sino en un calco semántico propio de la lengua técnica¹⁰.

Sin embargo, y aunque este mismo compuesto aparezca ya en el antiguo inglés *ēarlæppa* —lo cual reduce la posibilidad de un calco semántico—, esta coincidencia tampoco prueba el parentesco entre λοβός y **lappen*. Dado que la potencial raíz indoeuropea común, **lob-*, no haría referencia al lóbulo de la oreja en sí, sino a la noción de «colgar» y a distintos tipos de sobrantes de tela o piel¹¹, basta analizar los nombres disponibles para esta parte del cuerpo en las otras lenguas germánicas modernas para comprobar que en todos ellos subyacen ideas similares: así en el neerlandés *oorlel* (diminutivo *oorlelletje*), desde *oor* ‘oreja’ y *lel*, referido a distintos sobrantes de tela o piel (cf. *WNT*, s.v. *lel*), el noruego *øreflipp* (< *flip* ‘solapa’) o sueco *örsnibb* (< *snibb* ‘punta, extremo’).

Así pues, es verosímil aceptar que los compuestos del tipo *Ohrläppchen* se deben a la conceptualización del lóbulo de la oreja como «colgajo» o piel sobrante que pende del pabellón auricular. En consecuencia, el hecho de que los cognados de **lappen* hayan sido empleados como primer elemento de compuestos en alemán o en antiguo inglés no demuestra el parentesco entre esta raíz y la del griego λοβός, pues cualquier otro término que exprese una noción similar podría haber sido empleado como referencia a esta parte de la oreja. En este sentido, es posible que la teoría germánica aquí analizada sea el fruto de una mera casualidad, reforzada por una coincidencia fonológica entre **lap-n-* y λοβ- que permite forzar una reconstrucción y retrotraer todas las formas a una hipotética raíz común.

En cuanto a la hipótesis itálica, la conexión con los verbos *labō* ‘tambalearse, titubear’ y *lābor* ‘resbalar’ no es solo semánticamente incierta, sino también fonológicamente inviable. Independientemente de si estos términos proceden de la misma raíz que se atestigua en el antiguo eslavo eclesiástico *slabъ* ‘débil’ (cf. ruso *slábyj* ‘débil’) o el antiguo alto alemán *slaf* ‘flojo’ (cf. alemán *schlaff* ‘flojo’), el vocalismo latino con *a* y *ā*

¹⁰ Un caso semejante es el de κόνδυλος, término referido originalmente a los salientes óseos de las articulaciones —especialmente a los nudillos (cf. Arist. *HA* 493, 28)— y a distintos tipos de abultamientos —por ejemplo, una hinchazón en las encías (cf. Hp. *Epid.* 4.1.25.37), que en griego moderno ha adquirido además el significado de «tubérculo»—. Esta acepción era inexistente en griego antiguo, de manera que es probable que se trate de un calco semántico desde el francés *tubercule*, diminutivo de latín *tūber* ‘hinchazón, tumor’ (acepción muy próxima a κόνδυλος y sus derivados en su uso médico clásico).

¹¹ De lo contrario, sería inexplicable el sentido «trapo, jirón» que vemos en múltiples lenguas germánicas. Entender metafóricamente el lóbulo de la oreja como un «colgajo» es cognitivamente aceptable (pues, de hecho, su carácter colgante es su única característica diferenciadora respecto al resto del pabellón auricular), pero no así la dirección contraria (esto es: conceptualizar un trapo o sobrante de tela como un «lóbulo de la oreja»).

requeriría la presencia de **h₂* (desde **lh₂b-*, **leh₂b-*)¹². Consecuentemente, no es posible la vinculación con el vocalismo del griego λοβός.

Por último, Kroonen (2013, p. 331) sugiere la conexión de λοβός con los términos germánicos para el labio (cf. antiguo inglés *lippa*, etc.) desde **leb-ion-*, forma a la que también vincula el término anatómico latino *labium*, *labrum* desde el grado **lob-iō-*, **lob-ro-* (con apertura de /o/ en /a/ como en *lacus* desde **lok-u-*). No obstante, como de Vaan (2008, p. 319) apunta, esta hipótesis no solo es incierta por el hecho de que el fonema /b/ sea inusual en indoeuropeo, sino también porque el desarrollo semántico resulta poco probable¹³. En efecto, la designación de los labios desde la noción de «colgar» —esto suponiendo la existencia de la raíz **lob-* / *leb-* hipotetizada para **lappan-* ‘trozo sobrante, trazo’— no parece especialmente adecuada para la conceptualización de esta parte del cuerpo (o, al menos, no encontramos paralelos en las lenguas indoeuropeas¹⁴). Además, tampoco resulta verosímil la vinculación semántica de labio con el lóbulo de la oreja, pues no comparten ni función, ni forma, ni ninguna otra característica distintiva.

3. Una metáfora de imagen como hipótesis alternativa

Al margen de las hipótesis expuestas en el apartado anterior, el *DELG* y el *GEW* recogen una tercera posibilidad —no contemplada en el *EDG*— relacionada con un tercer uso de λοβός, en el que se refiere a la vaina de algunas leguminosas

¹² Cf. de Vaan, 2008, p. 319. No obstante, el *LIV*² no recoge esta supuesta raíz **(s)lh₂b-*. En su lugar, deriva los términos eslavos desde **sloh₂b-o-*, el grado *o* de la raíz **sleh₂b-* (cf. gótico *slepan* ‘dormir’), y los germánicos, desde el grado cero analógico **slh₁b-* (en lugar del esperado ***slh₁b-*, cuya vocalización de la sonante resultaría en germánico **slup-*). Kroonen (2013, p. 453), en cambio, parte de una raíz **slob₂-neh₂-*. En cualquier caso, en ninguna de las propuestas se recogen los verbos latinos aquí mencionados, ni el griego λοβός.

¹³ De Vaan (2008, p. 319), de hecho, sugiere para el latín *labium* un préstamo desde un adstrato que nos es desconocido. Lühr (2014, s.v. *lefs*), en cambio, defiende la derivación desde el grado cero **lb-iō-*.

¹⁴ Olander (2020, p. 199) menciona la posible relación de *labium* con los verbos germánicos para «lamer, sorber», tales como antiguo alto alemán *laffan*, bajo alemán medio *lāpen*, antiguo inglés *lapiān* (cf. inglés *to lap*), antiguo sueco *lapa*, *lappa*, entre otros (< **lap-neh₂-*; cf. Kroonen, 2013, p. 327). Al igual que encontramos un derivado metonímico del tipo ACCIÓN → INSTRUMENTO en el antiguo alto alemán *leffil* y el bajo alemán medio *lēpel* ‘cuchara’ (cf. alemán *Löffel*, neerlandés *lepel*), sería semánticamente aceptable un desarrollo metonímico en referencia al labio, entendido como «aquel que lame o sorbe» (no obstante, la acción de lamer es propia de la lengua). Sobre esta supuesta raíz **lab-*, a la que tradicionalmente también se vinculan el latín *lambō*, el antiguo eslavo eclesiástico *lobъzati*, el albanés *lap*, el hitita *lip(p)-* o incluso el griego λάπτω (futuro λάψω, perfecto λέλαφα) ‘lamer’, el *EDG* (s.v. λάπτω) propone un origen onomatopéyico en vistas al vocalismo /a/ y a la oscilación en el carácter de la oclusiva. También Kloekhorst (2008, p. 528) considera el verbo hitita *lip(p)-* una onomatopeya.

y otras plantas¹⁵. Esta acepción es frecuente en Teofrasto (9), pero también la encontramos en otros autores posteriores como Nicandro (10)¹⁶.

- (9) Ἐνια δὲ καὶ ἐν λοβῷ, τὰ δ' ἐν ὑμένι, τὰ δ' ἐν ἀγγείῳ, τὰ δὲ καὶ γυμνόςπερμα τελείως.
(Thphr. HP 1.11.1.7-8)

Algunas (sc. semillas) están en una vaina, otras en una membrana, otras en una cápsula, y otras están completamente desnudas.

- (10) ἄγρει δ' ἀσφοδέλοιο διανθέος ἄλλοτε ρίζαν, | ἄλλοτε καὶ καυλεῖον ὑπέρτερον
ἀνθερίκοιο, | πολλάκι δ' ἐν καὶ σπέρμα τό τε λοβός ἀμφὶς ἀέξει (Nic. Th. 534-536)
*Toma la raíz del asfodelo de doble flor, o bien la parte superior del tallo del gamón;
a menudo también la semilla que la vaina hace madurar dentro.*

Partiendo de este uso botánico de λοβός como «vaina», sería posible desde el punto de vista de la evolución semántica que el término griego guardase alguna relación con el latino *legūmen* ‘legumbre’ (cf. Ernout & Meillet, 1959⁴, p. 350), quizás desde una raíz **leg^w* – / **log^w* – con una consonante labiovelar que en griego evolucionaría regularmente a /b/¹⁷. No obstante, la etimología tradicional para *legūmen* lo hace derivar del verbo *legō* ‘recoger, recolectar’, en tanto que las legumbres son «recolectadas» (cf. de Vaan, 2008, p. 332)¹⁸.

Por otra parte, también es semánticamente atractiva la conexión con λεβηρίς ‘piel de serpiente’ (cf. *ἐχίδνης λεβηρίς* Hp. *Mul.* 1.191.2; *λεβηρίδα ὄφεως* J. *AJ* 3.154.3) y —según Hesiquio— ‘vaina’ (cf. *οἱ δὲ τὸ λέπος τοῦ κυάμου* Hsch.), así como λέβινθοι ‘garbanzos’ (glosado como ἐρέβινθοι). Sin embargo, suponer que λεβηρίς y ἐρέβινθος / λέβινθος guardan algún parentesco con λοβός únicamente

¹⁵ Teofrasto (Thphr. HP 1.11.2) especifica que no solo las leguminosas (τὰ χερσπά) protegen su fruto en vainas, sino también algunos árboles como el algarrobo. Menciona, además, la presencia de λοβός en árboles como el fresno (μελία, Thphr. HP 3.11.4.3), la *fagonia* (τρίβολος, Thphr. HP 6.5.3.7), el «espantalobos» (κολυτέα, Thphr. HP 3.14.4.7-10) y otros cuya identificación es más compleja (παλίουρος, Thphr. HP 3.18.3.3; εὐώνυμον, Thphr. HP 3.18.13.9). Por otra parte, también se emplea este término en referencia a las secciones de la hoja del serbal (οἶη, Thphr. HP 3.12.7.4).

¹⁶ También es empleado en este sentido por Dioscórides (cf. Dsc. 1.101.1.3), Plutarco (cf. Plu. 4.701D3) y Galeno (cf. Gal. 6.557.3-12). Además, encontramos el adjetivo ἔλλοβος, -ον ‘que se produce en vaina’: cf. *τὸν δὲ καρπὸν ἔλλοβον, καθάπερ τὰ χερσπά, λοβοῖς πλατέσι καὶ οὐ στενοῖς*. (Thphr. HP 3.14.4.7-8) *El fruto se produce en una vaina, como en las leguminosas, con vainas anchas y no estrechas.*

¹⁷ Así en βαίνω (< *βάνγω) frente al latín veniō (< *vemiō) desde la raíz **g^wm₂-*, o en βίος frente al latín vivus desde **g^wib₃-* – (cf. Rix, 1992², pp. 86-88).

¹⁸ En cualquiera de los casos, la /u:/ que vemos en *legūmen* quedaría sin una aclaración satisfactoria. Por otra parte, el desarrollo regular latino de la labiovelar sonora indoeuropea es /w/, manteniéndose el elemento velar solo tras una consonante nasal: así en *unguit* ‘unta’ desde **h₃eng^w-e-ti* (cf. Weiss, 2009, pp. 78-79). No obstante, el mantenimiento de /g/ en *legūmen* (y no **levūmen*) podría deberse la presencia de /u:/, pues /w/ se pierde regularmente ante vocales posteriores (cf. *colō* < **k^wel-*, *secundus* < **seq^w-*). En el caso de **k^w*, esta se pierde por completo en posición inicial ante /u/, mientras que en posición intermedia se mantiene la oclusiva: así *ubi* ‘donde’ desde **k^wud^hei* pero *ali-cubi* ‘en algún lugar’ (cf. Meiser, 2006², pp. 92-97).

sería viable si estuviésemos ante términos de origen pregregio (cf. Beekes, 2014, 59), como evidencian los propios sufijos o la alternancia $\lambda\epsilon\beta\text{-}$ / $\epsilon\rho\epsilon\beta\text{-}$ (así en el *EDG*).

Al margen de estos potenciales cognados, existe una tercera posibilidad, consistente en la procedencia de $\lambda\omicron\beta\acute{o}\varsigma$ ‘vaina’ de alguna lengua semítica, como el acadio *luppu-* / *lubbu-* (*LU-UB₂^{SAR}*)¹⁹. Esta hipótesis no solo permite aclarar la presencia de /b/ y la ausencia de cognados seguros en otras lenguas indoeuropeas, sino que, además, resulta más verosímil al tratarse de léxico botánico especializado. De hecho, el propio término $\lambda\omicron\beta\acute{o}\varsigma$ —desde su diminutivo $\lambda\acute{o}\beta\iota\omicron\nu$ ‘alubia’ en plural— dio origen al persa *lōbīyā*, desde donde entró al árabe como *lūbīyā* (y de ahí al español *alubia*)²⁰.

En cualquier caso, independientemente del origen último del término botánico, la hipótesis del *DELG* de que en $\lambda\omicron\beta\acute{o}\varsigma$ confluyesen dos términos diferentes ($\lambda\omicron\beta\acute{o}\varsigma$ ‘lóbulo’ y $\lambda\omicron\beta\acute{o}\varsigma$ ‘vaina’) no es necesaria, pues el desarrollo semántico es explicable desde la metáfora conceptual²¹. En concreto, la conceptualización del lóbulo de la oreja como una «vaina» o «alubia» que pende desde el pabellón auricular se corresponde con una metáfora de imagen, esto es, una metáfora conceptual cuyo dominio fuente es una imagen mental (cf. Lakoff, 1993, p. 229)²².

Esta tipología de metáforas es muy frecuente en el léxico anatómico griego, siendo los dominios fuente muy variados en cuanto a su naturaleza²³. De hecho, no son pocas las metáforas que toman como dominio fuente elementos de la naturaleza tales como plantas o frutos. Basta pensar, sin ir más lejos, en la *nuez* como designación de la prominencia cartilaginosa en el cuello. En griego, por citar solo algunos ejemplos de metáforas de imagen fácilmente reconocibles, encontramos $\mu\grave{\eta}\lambda\omicron\nu$ ‘manzana’ aplicado a los *pómulos* (cf. Luc. *Im.* 6.9) y a las *amígdalas* (cf. Poll. 2.201), $\sigma\tau\alpha\phi\upsilon\lambda\acute{\eta}$ ‘uva’ para la *úvula* (cf. Hp. *Prog.* 23), $\beta\acute{\alpha}\lambda\alpha\nu\omicron\varsigma$ ‘bellota’ para el *glande* —desde el latín *glāns* ‘bellota’— (cf. Arist. *HA* 493_a 27), $\phi\acute{\alpha}\lambda\alpha\gamma\acute{\xi}$ ‘tronco’

¹⁹ Se trata a su vez de un préstamo sumerio. Encontramos la misma raíz, quizás, en el vocablo árabe *jalubbān*, el nombre de otra leguminosa, *Lathyrus sativus* (cf. Thompson, 1941, p. 94).

²⁰ También puede ser encontrado en el turco *lobyo*, el georgiano *lobio* o el armenio *lubia*, entre otras lenguas.

²¹ La metáfora conceptual supone la transferencia desde un *dominio fuente* (aquello que conocemos e «importamos» de la realidad) a un *dominio meta* (aquello que queremos entender y experimentar). De entre sus características destaca la «corporeización» (*embodiment*, cf. Gibbs, 2006), según la cual las metáforas están motivadas por nuestra experiencia sensorial del mundo, en tanto que dependen del entorno que nos rodea y del cuerpo con el que lo percibimos. Sobre la metáfora conceptual, cf. Lakoff & Johnson (1986 [1980]), Croft & Cruse (2008 [2004], pp. 253-288); Kövecses (2002) y Soriano (2012).

²² Skoda (1988) no recoge $\lambda\omicron\beta\acute{o}\varsigma$ en su estudio del léxico médico griego, posiblemente por considerarlo heredado desde el indoeuropeo y no una metáfora surgida en la lengua griega.

²³ Debido a su falta de dominios fuente complejos, la metáfora de imagen ha sido tradicionalmente caracterizada como más «efímera» (*one-shot*, cf. Lakoff & Turner, 1989, p. 91; Kövecses, 2002, p. 38) y de consolidación más infrecuente en nuestro sistema conceptual (cf. Gibbs & Bogdonovich, 1999, p. 38). Sin embargo, como evidencia Deignan (2007), estas metáforas son un fenómeno mucho más extendido y relevante de lo que se ha considerado tradicionalmente.

para las *falanges* (cf. Arist. *HA* 493_b28) o ἄκανθα ‘cardo, espino’ para la *espina dorsal* (cf. Hdt. 4.72.20)²⁴.

No es, por tanto, sorprendente que un término botánico como λοβός se hubiese empleado como dominio fuente para referirse a una parte de la oreja que no solo pende como el fruto de la leguminosa, sino que además guarda similitudes formales con esta (aspecto liso, textura carnosa, curvatura, etc.). Asimismo, el empleo para el lóbulo del hígado es también fácilmente comprensible, pues comparte el aspecto curvo, voluminoso y liso de una vaina. Además, el uso metafórico de leguminosas cuenta con un paralelo en κύαμος ‘haba’ (así en *Il.* 13.589), aplicado al primer aumento del seno materno (cf. *Ἡ δὲ πρώτη ἐν τῷ ἡβασκεῖν αὖξῃσις, κύαμος* Ruf. *Onom.* 92)²⁵.

Por último, no hay que olvidar que la anatomía auricular —también la hepática— es especialmente rica en metáforas de imagen: solo en el pabellón auricular encontramos para sus múltiples componentes los términos κόγχη ‘caracola’, κοχλίας ‘caracol’, τράγος ‘carnero’, ἀστακός ‘bogavante’, κτρότων ‘garrapata’ y τέττιξ ‘cigarra’, por citar algunos de los animales empleados como dominios fuente recogidos por Pólux (cf. Poll. 2.85-86) y Rufo de Éfeso (cf. Ruf. *Onom.* 44).

4. Conclusiones

Habiendo analizado los distintos usos anatómicos y botánicos de λοβός, es posible concluir que ninguna de las hipótesis tradicionales sobre su etimología resulta completamente satisfactoria.

La vinculación con los términos germánicos para «trapo, sobrante», como el alemán *Lappen* ‘trapo’, parte de una hipotética raíz indoeuropea *lob- únicamente continuada en el término λοβός ‘lóbulo’ y en los aparentes cognados germánicos. Al margen de las dificultades fonéticas (las oscilaciones en el consonantismo dentro del germánico parecen apuntar a la confluencia de distintos étimos, como en antiguo nórdico *lafa* ‘pender’ desde *lop-), tampoco la evolución semántica está asegurada: en efecto, la vinculación con λοβός se basa en compuestos como el alemán *Ohrläppchen* ‘lóbulo’, pero los términos para esta parte de la oreja en otras lenguas germánicas apuntan a que el uso de los derivados de *lappan ‘sobrante, trapo’ es casual, siendo posible el empleo de otras palabras con significados semejantes (como el neerlandés *lel* ‘sobrante’ en *oorlel*).

Por su parte, la conexión con los verbos latinos *labō* ‘tambalearse, titubear’ y *lābor* ‘resbalar’ es inviable desde el punto de vista de la evolución fonológica,

²⁴ Sobre el uso de καρπός ‘fruto’ como metáfora de imagen para la muñeca, ver Andrés-Alba (2025).

²⁵ Desde esta metáfora deriva el verbo κυαμίζω ‘estar en edad casadera’ (cf. Ar. *Fr.* 582).

además de semánticamente dudosa. Tampoco es aceptable el parentesco con el latín *labium* y sus cognados germánicos —si es que lo son— (como el antiguo inglés *lippa*), pues partir de la noción de «colgar» —necesaria para explicar λοβός— no es semánticamente aceptable para la designación de los labios.

En cambio, partiendo del uso botánico de λοβός como «vaina», y al margen del origen último del término —heredado o un préstamo—, es posible postular una metáfora conceptual de imagen, según la cual el lóbulo de la oreja recibiría su nombre por su similitud formal con la vaina de las leguminosas. Esta hipótesis no solo es semánticamente aceptable, sino que además cuenta con numerosos paralelos dentro del griego, en los que múltiples elementos botánicos, como plantas, ramas o frutos, son empleados metafóricamente para referir distintas partes del cuerpo humano. De este modo, la metáfora de imagen, un fenómeno muy común en la designación del léxico anatómico griego —tanto en la lengua técnica como en la coloquial—, permite explicar también el origen de λοβός, un término inserto en el marco de la anatomía auricular, donde, una vez más, las metáforas de imagen son muy abundantes.

Bibliografía

- Andrés-Alba, I. (2025). Nature-based metaphors as body-part terms in Ancient Greek. On καρπός ‘wrist’ and ἀσπράγαλος ‘ankle(bone)’. En A. Striano, J. de la Villa & R. Verano (Eds.), *Advances in Ancient Greek Linguistics*. Berlin: De Gruyter.
- Beekes, R. (2014). *Pre-Greek. Phonology, Morphology, Lexicon*. doi: 10.1163/9789004279445
- Croft, W. & Cruse, D. A. (2008). *Linguística cognitiva*. Madrid, España: Akal. [Traducción de: (2004). *Cognitive Linguistics*. doi: 10.1017/CBO9780511803864]
- De Vaan, M. (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. Leiden: Brill.
- Deignan, A. (2007). “Image” metaphors and connotations in everyday language. *Annual Review of Cognitive Linguistics*, 5, 173-192. doi: 10.1075/arcl.5.08dei
- DELG = Chantraine, P. (1968-1980). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- EDG = Beekes, R. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill.
- Ernout, A. & Meillet, A. (1959⁴). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* (1^a ed. 1932). Paris: Klincksieck.
- GEW = Frisk, H. (1960). *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter.
- Gibbs, R. & Bogdonovich, J. (1999). Mental imagery in interpreting poetic metaphor. *Metaphor and Symbol*, 14(1), 37-44. doi: 10.1207/s15327868ms1401_4
- Gibbs, R. (2006). *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kloekhorst, A. (2008). *Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexicon*. Leiden: Brill.
- Kluge, E. (1989²²). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (1^a ed. 1883). Berlín: De Gruyter.
- Kövecses, Z. (2002). *Metaphor. A Practical Introduction*. doi: 10.1093/oso/9780195145113.001.0001

- Kroonen, G. (2013). *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden, Países Bajos: Brill.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, España: Cátedra. [Traducción de: 1980. *Metaphors we Live By*. Chicago: University of Chicago Press.]
- Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. doi: 10.7208/chicago/9780226470986.001.0001
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. En A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought* (pp. 202-251). doi: 10.1017/CBO9781139173865.013
- LIV² = Rix, H., & Kümmel, M. (Eds.) (2001). *Lexikon der indogermanischen Verben: die Wurzeln und ihre Primärstammbildungen*. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag.
- Lühr, R. (1988). *Expressivität und Lautgesetz im Germanischen*. Heidelberg,: Winter.
- Lühr, R. (Ed.) (2014). *Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen. Bd. 5*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Meiser, G. (2006²). *Historische Laut – und Formenlehre der lateinischen Sprache* (1ª ed. 1998). Darmstadt: WBG.
- Olander, Th. (2020). To *b or not to *b. Proto-Indo-European *b in a phylogenetic perspective. *Historische Sprachforschung*, 133, 182-208. doi: 10.13109/hisp.2020.133.1.182
- Rix, H. (1992³). *Historische Grammatik des Griechischen* (1ª ed. 1976). Darmstadt: WBG.
- Skoda, F. (1988). *Médecine ancienne et métaphore. Le vocabulaire de l'anatomie et de la pathologie en grec ancien*. París, Francia: Peeters.
- Soriano, C. (2012). La metáfora conceptual. En I. Ibarretxe-Antuñano & J. Valenzuela (Eds.). (2012). *Lingüística cognitiva* (pp. 97-121). Barcelona: Anthropolos.
- Thompson, R. C. (1941). *A Dictionary of Assyrian Botany*. Londres, Reino Unido: The British Academy.
- Weiss, M. (2009). *Outline of the Historical and Comparative Grammar of Latin*. Ann Arbor, EE. UU.: Beech Stave Press.
- WNT = De Vries, M. & Te Winkel, L. A. (1864-2001). *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. Ámsterdam: Instituut voor Nederlandse Lexicologie.

SOBRE LA REPRESENTACIÓN ESPACIAL DE LA SINTAXIS GRIEGA: ALGUNAS PROPUESTAS PARA LA ACTUALIZACIÓN DEL MÉTODO DE C. SCHRADER

On the spatial representation of Ancient Greek syntax:
some proposals for updating C. Schrader's method

JORGE BERGUA CAVERO

Universidad de Málaga

bergua@uma.es

ORCID: 0000-0001-7225-2918

Resumen: El artículo propone algunas modificaciones y mejoras al sistema de representación de las relaciones sintácticas del griego antiguo presentado en 1985 por Carlos Schrader. El objetivo es incorporar, en la medida de lo posible, los resultados más notables alcanzados en los últimos decenios por la gramática funcionalista (nivel de la proposición y de la enunciación, junto al de la predicación) y también de la cognitiva, aplicada en especial a algunos de los rasgos más notables de la prosa de Tucídides.

Palabras clave: Sintaxis griega; representación espacial de la sintaxis; funcionalismo; Tucídides.

Abstract: The article proposes some modifications and improvements to the system of representation of syntactic relations in Ancient Greek presented in 1985 by Carlos Schrader. The aim is to incorporate, as far as possible, the most remarkable results achieved in the last decades by functionalist grammar (proposition and enunciation level, together with that of predication) and also by cognitive grammar, applied especially to some of the most remarkable features of Thucydides' prose.

Keywords: Greek Syntax; Spatial Representation of Syntax; Functionalism; Thucydides.

§ 1. En 1985, el profesor Carlos Schrader propuso un sistema para la representación visual de la sintaxis griega que, en mi opinión, se reveló muy fructífero no solo durante la larga actividad docente de este maestro, recientemente fallecido (2021), sino también para otros que, de forma más o menos continuada, hemos seguido su estela en este terreno (Schrader, 1985). Casi cuarenta años después de su publicación, creemos que es un buen momento de actualizar y tratar de mejorar algunos de los puntos más discutibles o menos desarrollados de dicho sistema.

Schrader se propuso idear un método para “convertir el orden lineal mixto del griego en orden funcional”. El sistema, similar a otros pergeñados en distintas épocas y desde puntos de vista teóricos diversos, consiste en representar espacialmente, en un diagrama, cada uno de los elementos integrantes de la oración o predicación, sin omitir ninguno, así como las relaciones funcionales-sintácticas que los vinculan entre sí, por medio de trazos (horizontales, verticales, oblicuos) y corchetes.

§ 2. Resumiéndolo en sus grandes líneas: el sintagma nominal-sujeto (SN), normalmente integrado por un sustantivo o pronombre en nominativo, o por una oración de infinitivo, irá unido con un trazo horizontal al sintagma verbal o predicado (SV), integrado por un verbo en forma personal. (Las oraciones copulativas merecerán, lógicamente, una representación especial, ya que, dado el escaso peso léxico de la cópula, su núcleo es más bien el atributo). La elisión de cualquiera de estos dos elementos *nucleares* deberá marcarse con el signo Ø. A este esqueleto básico se añadirán, por un lado, los distintos elementos *complementadores*:

1. complementador pleremático (CP), que para el SV será sobre todo un objeto directo en acusativo, o bien el régimen del verbo en genitivo o dativo, o bien una oración completiva (introducida, en su caso, por un elemento de subordinación que irá encerrado entre corchetes, p. ej. [ἔτι]); para el SN, el CP será habitualmente un adjetivo o participio (concertando en género, nº y caso), un genitivo sin preposición, o una oración de relativo¹. Todos estos CP se representarán con una línea vertical, trazada desde su SN o SV.
2. complementador indirecto (CI), integrado, típicamente, por un sustantivo o pronombre en dativo; irá unido al SV con una flecha simple, oblicua².
3. complementador circunstancial (CC), integrado por un sustantivo en funciones distintas del CP y CI, por sintagmas preposicionales o adverbios, y por oraciones subord. circunstanciales de cualquier tipo (introducidas

¹ En este caso, la sigla {R} se colocará junto a la barra vertical que une la oración de relativo con su SN (anteecedente); y naturalmente, en dicha oración el pronombre relativo ocupará la ubicación espacial que le corresponda según cuál sea su función sintáctica en ella.

² En el sistema original de Schrader, anterior a nuestros programas informáticos, con una doble línea oblicua.

por un elemento de subordinación que irá encerrado entre corchetes, p. ej. [ἴνα]); irán unidos al SV mediante un trazo oblicuo sencillo.

Por otro lado, pueden aparecer los elementos *extensores* del SN o del SV, introducidos por medio de un elemento paratáctico (conjunción de coordinación), que figurará entre corchetes angulares (así, <καὶ>); en el caso de aposiciones y de oraciones yuxtapuestas, sin elemento paratáctico expreso, se marcará su ausencia como <∅>.

A todo ello se añaden, en su caso, los elementos *no integrados*, en especial las construcciones de genitivo absoluto y los sintagmas en vocativo, encerrados entre dobles corchetes ([[ὦ ἄνδρες]]), y unidos al SV por medio de un trazo oblicuo discontinuo (que simboliza la relación sintáctica más bien laxa con el SV).

Veámoslo puesto en práctica con un ejemplo, relativamente sencillo, de Heródoto (3.39, véase figura 1A):

Καὶ τὰ μὲν πρῶτα τριχῇ δασάμενος τὴν πόλιν τοῖσι ἀδελφεοῖσι Πανταγνώτῳ καὶ Συλοσῶντι διένειμε, μετὰ δὲ τὸν μὲν αὐτῶν ἀποκτείνας, τὸν δὲ νεώτερον Συλοσῶντα ἐξελάσας ἔσχε πᾶσαν Σάμον. “*Al principio*, [Polícrates] dividió la isla en tres zonas y cedió dos de ellas a sus hermanos Pantagnoto y Silosonte; pero *luego* mandó matar al primero y desterró a Silosonte, el hermano menor, haciéndose con la totalidad de Samos”.

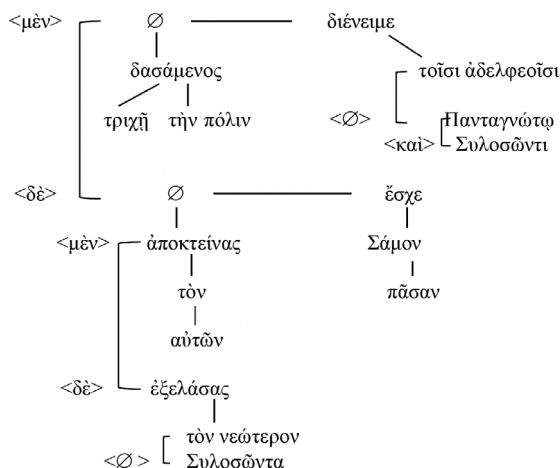
Se ha dejado fuera, de forma deliberada, el καὶ inicial, que solo sirve para conectar con la oración anterior, y, sobre todo, τὰ πρῶτα y μετὰ, que en principio podrían haber figurado como CC temporales de sus verbos respectivos (sobre esto, cf. *infra*, § 5).

§ 3. Se puede decir que, en los más de treinta y cinco años transcurridos desde esta propuesta, el cambio más significativo en el estudio de la sintaxis griega ha sido la incorporación decidida de la semántica (y, en menor medida, de la pragmática), especialmente por la vía del funcionalismo holandés de Simon C. Dik y su escuela³. Y parece evidente que hoy en día ya no se puede ignorar este tipo de aproximación al estudio de la sintaxis, de lo que es buena prueba, por ejemplo, el tratado de Crespo, Conti y Maquieira (2003), conceptualmente muy avanzado, y seguramente la mejor sintaxis griega actualmente disponible en español⁴.

³ Cf. el panorama general, al menos hasta 2004, en De la Villa Polo (2008, pp. 369-396).

⁴ Crespo *et al.*, 2003, libro que quizá merecería una reedición, al encontrarse agotado hace años (aunque ahora también puede consultarse la voluminosa sintaxis colectiva, editada por M. D. Jiménez López (2020), que llegó a mis manos demasiado tarde para incorporarla a este trabajo).

Fig. 1A:



Desde luego, hay una serie de conceptos interesantes, y en su momento novedosos, que por fuerza habrán de quedar fuera de un sistema visual cuyo interés fundamental no es otro que dejar claras las jerarquías sintácticas de la predicación compleja. Nos referimos, por ejemplo, a la noción de “función semántica”, en especial a la desempeñada por un SN en nominativo (sujeto): el análisis semántico puede muy bien distinguir allí varias funciones (afectado, agente-fuerza, poseedor, experimentador, paciente, etc.),⁵ pero en un sistema como el propuesto todos estos SN figurarán representados del mismo modo, unidos por trazo horizontal con su SV.

En cambio, es evidente que con otros tipos de sintagma sin preposición, por ejemplo los que van en acusativo, practicamos de hecho una distinción semántica (o de “noción relacional”) para diferenciar —y por tanto para representar de forma distinta, de acuerdo con el método— el objeto directo de un CC, sea este un ac. de duración en el tiempo (τοῦτον τὸν χρόνον “en aquel tiempo”), de modo (τοῦτον τὸν τρόπον “de esta manera”), etc. Y lo mismo es válido para los sintagmas nominales en genitivo o en dativo⁶.

§ 4. Ahora bien, esto no quiere decir en modo alguno que el esquema visual no pueda recoger algunos de los avances más significativos del análisis sintáctico de las últimas décadas. Nos referimos, por ejemplo, a la noción de *valencia* de los verbos, que ha llevado a conceptualizar la cuestión de los complementos del verbo de una forma bastante distinta a la tradicional. En efecto, desde este punto

⁵ Cf. Crespo *et al.*, 2003, p. 105 ss.

⁶ Cf. Crespo *et al.*, 2003, p. 122 ss. (sintagmas en acusativo); p. 129 ss. (genitivo); p. 142 ss. (dativo).

de vista, más atento al valor o función de un sintagma que meramente a su forma, hace ya mucho que se habla de verbos con uno, con dos *argumentos* (entre ellos los transitivos, que aparte del sujeto exigen un complemento directo; pero también los que exigen necesariamente un complemento

preposicional/adverbial, como *dependen*, *portarse o habitar*), o con tres (cuando se añade a lo anterior un complemento que indica el beneficiario o perjudicado, o el receptor: *dar dinero a los pobres*). En el tratado de Crespo *et alii*, se habla así, junto al núcleo verbal, de *complementos inherentes* (1º sujeto, 2º objeto directo o régimen, 3º objeto indirecto) y de complementos *adjuntos* o circunstanciales⁷.

Esta forma de ver las cosas podría, sin demasiada dificultad, integrarse en nuestro sistema de representación, por ejemplo uniendo los complementos inherentes al SV por medio de una flecha de dos direcciones; de este modo, quedarían claramente diferenciados estos complementos, o argumentos (hasta tres, como se ha dicho) de los demás. Así, un complemento inherente de objeto directo estará unido al SV por medio de una doble flecha vertical —así, en el ej. citado de Heródoto, *ἔσχε* con *Σάμῳ*—, mientras que los que antes hemos denominado CP de un nombre (un adjetivo o participio concertados, una oración de relativo, etc.), se unirán a él por medio de un simple trazo vertical (p. ej., *δασάμενος* con su sujeto elidido, tal como aparece en figura 1A).

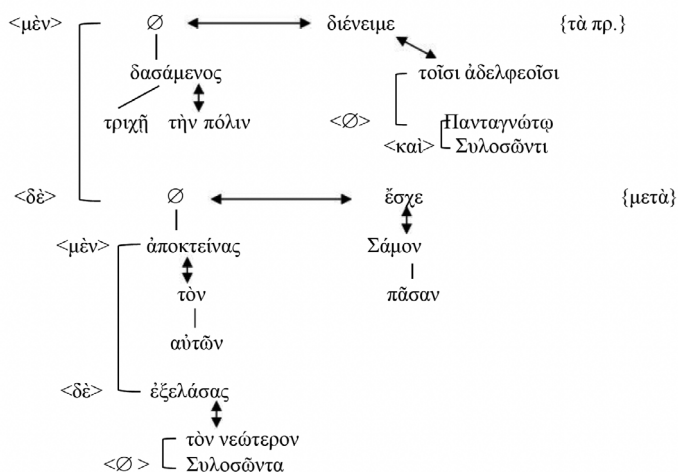
Claro que esta modificación en el método, aparte de hacerlo visualmente algo más abigarrado, plantea otros problemas. El primero de ellos es que, en buena lógica, habría que extender la notación de complementos inherentes a *todos* los elementos verbales del enunciado, incluyendo los participios concertados, las oraciones subordinadas, etc. (en el ej., a *τὴν πόλιν* respecto de *δασάμενος*, etc.; por otra parte, este participio quizá debería a su vez ir unido con doble flecha con el que es su sujeto lógico, el que representa al *Πολυκράτης* elidido). Además, hay que contar con las dificultades intrínsecas que puede acarrear la definición de lo que es en cada caso un complemento inherente: por ejemplo, si consideramos *διανέμω* como un verbo de tres *argumentos* —“alguien (1) distribuye o reparte algo (2) con/entre varios beneficiarios (3)” —, en buena lógica habremos de hacer depender de él un objeto $\emptyset$, elidido (es decir, *τὴν πόλιν*, ya expresado con el participio *δασάμενος*), y representar también con la doble flecha de los complementos inherentes

⁷ Cf. Crespo *et al.*, 2003, p. 99 ss., *passim*. El concepto de *argumentos* se usa a menudo en el manual de sintaxis verbal hoy de referencia, Rijksbaron (2002), por ejemplo en p. 137; en consonancia con la teoría funcionalista, este autor divide las oraciones subordinadas en dos grandes grupos, las que son *argumentos*, es decir, que cumplen función de objeto o sujeto, y por tanto son obligatorias (“obligatory clauses”), y las que cumplen función de *satellite* (“optional clauses”).

el sintagma τοῖσι ἀδελφεοῖσι (cf. figura 1B, donde para simplificar se ha evitado señalar el objeto elidido)⁸.

§ 5. Pero si ha habido un terreno en el que los avances teóricos hacen realmente imprescindible el *aggiornamento* del método, ese es el de los tres niveles jerárquicos de la oración: por encima de la predicación (nuclear, con sus complementos inherentes; básica, con los no inherentes; y extendida), hay que distinguir, en un ámbito de la lengua no representativo sino *presentativo*, el nivel de la proposición, con sus propios complementos *disjuntos*, y por encima de este el de la enunciación, que incluye a todos los demás⁹.

Fig. 1B:



Si llamamos proposición a la “unidad (...) constituida por la predicación y por los elementos que expresan juicios del emisor referidos al contenido de la predicación y a la organización de este contenido” y enunciación a la “unidad (...) constituida por la predicación, la proposición y por los elementos que expresan valoraciones subjetivas del emisor referidas a su propio acto de habla y a la organización de su discurso” (Crespo *et alii*, 11-12), resultará obvio que en una oración como esta:

ἢ που διὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἀπορίαν **πολλάκις** μὲν ἐδεξιώσαντο ἀλλήλους, **εἰκότως** δὲ σφᾶς αὐτοὺς ὠλοφύραντο, «por supuesto que, ante la presente desesperación, a menudo se abrazaban entre sí y se lamentaban, con razón, de sí mismos» (Lisias 2.37),

⁸ Ejemplos como este pueden dar una idea de las excesivas complicaciones a las que puede llevar la aplicación sistemática de la citada teoría funcionalista, plasmando visualmente toda una serie de elementos elididos que es fácil deducir sin más del resto de la frase (y contribuyendo así, más que a aclarar, a oscurecer el esquema final).

⁹ Cf. la exposición clásica de Hengeveld (1990); aplicado al griego, en Crespo *et al.*, 2003, pp. 11-12 y 321 ss..

el adverbio εἰκότως (“con razón”) no pertenece lógica y discursivamente al mismo nivel que el adv. πολλάκις, pues no se limita como este a precisar una circunstancia de la acción verbal (“se abrazaban *una y otra vez*”), sino que introduce una valoración o juicio del emisor respecto del conjunto de la predicación (“es lógico que se lamentaran”). Por esta razón, en la representación visual no tendría mucho sentido que el adverbio en cuestión dependiera, con su trazo oblicuo, del SV, como si fuera un mero CC (como preveía el método de Schrader), sino que hay que otorgarle un lugar exterior a la predicación —por ejemplo, en el lateral derecho, encerrados entre llaves— para resaltar debidamente su función, aquí del nivel de la proposición.

Si volvemos ahora al pasaje de Heródoto, vemos que {τὰ πρῶτα} y {μετὰ}, que habíamos dejado de forma deliberada fuera del esquema, no son meros CC que modifiquen a sus verbos respectivos διένειμε y ἔσχε —como si dijéramos, por ejemplo, *repartió con cuidado* o *controló con mano firme*— sino que son elementos que sirven al narrador para organizar en dos secciones o fases cronológicas el contenido de la predicación. Deberán ir, por tanto, fuera del esquema general de esta (cf. la figura 1B)¹⁰.

§ 6. En este sentido, la *Sintaxis* de Crespo, Conti y Maquieira resulta de una enorme utilidad al interesado en esta puesta al día del método de representación, puesto que allí se pueden encontrar, muy bien organizados y explicados, buena parte de los adverbios y partículas adverbiales que deberán integrarse en esta sección de “proposición”: palabras que introducen un juicio, o son muestra de una implicación emocional por parte del emisor (δυστυχῶς “desgraciadamente”, εἰκότως “con razón”, como en el ej. de Lisias citado), adv. y partículas que marcan el énfasis (ἦ, μὴν “ciertamente, en verdad”), la sorpresa (ἄρα “con que...”), que guardan relación con el grado de verdad que el emisor atribuye a la predicación (ἴσως “quizá”, δῆπου “sin duda”), o introducen una reserva sobre la fuente de información, como ocurre con δῆθεν (“en apariencia”, “según dicen”), etc.¹¹

§ 7. Bajo el concepto de “enunciación”, el nivel jerárquico más alto, según se ha dicho (§

5), podrán incluirse tanto adverbios y partículas, como otro tipo de sintagmas más complejos, incluyendo oraciones subordinadas de varios tipos. Entre los

¹⁰ Esto no quiere decir, claro está, que todo adverbio o sintagma temporal deba ir en este nivel; cf. los ejemplos de πρῶτον en los tres niveles, en Crespo *et al.*, 2003, pp. 221-222.

¹¹ Cf. el catálogo más completo en p. 218, para las oraciones declarativas; las oraciones interrogativas presentan una gran abundancia de partículas propias, en función de la respuesta que se espera, pero el tipo de periodos complejos de prosa al que se pretenden aplicar estos análisis rara vez abundarán en este tipo de oraciones, propias por ejemplo de las obras platónicas con un diálogo más vivo, de la comedia, etc.

primeros, llamados en Crespo *et alii* “adverbios en función de conjuntos”, se incluyen una amplia serie de adverbios o partículas que cumplen funciones de iniciación del enunciado (τοίνυν, en Heródoto μέν νυν “bien, pues bien”), de progresión o transición, de ordenación (πρώτον, ἔπειτα “después, a continuación”), de adición (καίτοι, μέντοι “y también”), de consecuencia (οὖν, ἄρα “así pues, por tanto”), de refuerzo en la argumentación (τοι “más aun”), de contraargumentación (ὅμως, καὶ μὴν “sin embargo”), de explicación (οἷον “como por ejemplo”), etc.¹²

Particular atención habrá que prestar a aquellas partículas que, como δὴ, pueden aparecer en este nivel y en el de la proposición, pero también pueden cumplir la función de modificador de un elemento concreto de la predicación:

[...] εἰς τὸ τῆς δίκης τε καὶ τίσεως δεσμωτήριον, ὃ δὴ Τάρταρον καλοῦσιν, “[ir a parar] a la cárcel de la expiación y del castigo, ese lugar precisamente que llaman el Tártaro” (Plat. *Gorg.* 523b).

Τὸν δὲ δὴ πάντων οἰκειότατον καὶ λεγόμενον φίλτατον ὅς ἂν ἀποκτείνῃ, τί χρὴ πάσχειν; “Y bien, el que mate al más próximo y del que se dice que es el más querido de todos, ¿qué pena debe sufrir?” (Plat. *Leyes* 873c).

En el primer caso, la partícula tiene valor enfático, propio de un adverbio, y podrá sin más ser representada dependiendo de la palabra a la que modifica (es decir, el pronombre ὃ). En el segundo, es claro que pertenece al nivel de la enunciación y que, a la vista del contenido del pasaje anterior, aquí podemos catalogar su función como de “transición” (sirve para pasar de las penas previstas para un tipo de delitos a las prescritas para el suicidio); en otros casos, cabrá hablar más bien de “consecuencia” o de “refuerzo argumentativo”¹³.

§ 8. También, como se ha dicho, pueden aparecer en este nivel varios tipos de oraciones subordinadas o parentéticas con las que el emisor introduce comentarios, referencias o valoraciones sobre su propio acto de habla (cf. *Y además —para qué lo vamos a ocultar— eres un ladrón*), o sobre la organización que quiere conferirle: oraciones finales como ἵνα συντέμω (“resumiendo, por ir al grano”), giros modales como ὥς ἔπος εἰπείν (“por así decir”), etc. Todas ellas, así como las partículas mencionadas en el párrafo anterior, deberán, pues, quedar netamente separadas del esquema de la predicación; por ejemplo, en la parte inferior del cuadro, con

¹² Cf. el listado más completo en Crespo *et al.*, 2003, 221. En general, Rijksbaron, 1997; un breve tratamiento del asunto, en la nueva gramática griega de Cambridge (Emde Boas *et al.*, 2022, pp. 663-701).

¹³ Cf. Crespo *et al.*, 2003, p. 215 (como modificador enfático), p. 221 (nivel de la enunciación), con otros ejemplos; de todos modos, no siempre será fácil discriminar entre estos últimos y los que, en el nivel de la proposición, se catalogan de “compromiso asertivo del emisor” (p. 218).

algún dispositivo gráfico que las distinga también de las del nivel de la proposición (por ejemplo, [{ὥς ἔπος εἰπεῖν}], o [{τοῖνυν}]).

En general, al menos en el tipo de prosa para el que se ha concebido este sistema de representación de la sintaxis, los elementos de nivel superior al de la predicación ocuparán un espacio más bien reducido respecto a aquella. Pero no faltarán casos en los que la predicación propiamente dicha sea con mucho el segmento más breve, mientras los otros dos ocupan la mayor parte del periodo:

Ἀλκμεωνίδαι δὲ ἐμφανέως ἡλευθέρωσαν, εἰ δὲ οὗτοί γε ἀληθέως ἦσαν οἱ τὴν Πυθίην ἀναπείσαντες προσημαίνειν Λακεδαιμονίοισι ἐλευθεροῦν τὰς Ἀθήνας, ὥς μοι πρότερον δεδήλωται, “no hay duda de que los Alcmeónidas dieron la libertad a su ciudad, si es que en realidad fueron ellos quienes, tal como he indicado anteriormente, persuadieron a la Pitia para que ordenara a los lacedemonios que liberasen Atenas” (Hdt. 6.123.11).

Donde se puede apreciar que tanto ἐμφανέως como la oración condicional pertenecen al nivel de la proposición, mientras que la oración de ὥς, que hace referencia al propio acto de habla (o más bien de escritura) del autor, estará en el de la enunciación¹⁴.

§ 9. Otra de las grandes corrientes teóricas de los últimos decenios, la lingüística cognitiva (derivada en gran medida del propio funcionalismo), quizá ha tenido más dificultades para encontrar aplicaciones concretas a la sintaxis griega¹⁵. Sin embargo, creo que también podría ser tenida en cuenta para el *aggiornamento* del sistema de representación, especialmente aplicado a la prosa de autores como Tucídides. En efecto, desde ese particular punto de vista, cobran un aspecto distinto rasgos estilísticos tan característicos de este autor como el anacoluto o la *variatio*, que requerirán quizá de recursos visuales específicos, distintos de los vistos hasta aquí, para que tengan el debido relieve en el esquema. Veamos un ejemplo breve (Tucídides, 2.35):

ἐμοὶ δὲ ἄρκοῦν ἂν ἐδόκει εἶναι ἀνδρῶν ἀγαθῶν ἔργῳ γενομένων ἔργῳ καὶ δηλοῦσθαι τὰς τιμὰς, οἷα καὶ νῦν περὶ τὸν τάφον τόνδε δημοσίᾳ παρασκευασθέντα ὁρᾶτε, καὶ μὴ ἐν ἐνὶ ἀνδρὶ πολλῶν ἀρετὰς κινδυνεύεσθαι εὖ τε καὶ χεῖρον εἰπόντι πιστευθῆναι. “Pero en mi opinión sería suficiente que a hombres cuyo valor se ha manifestado en actos también se les tributaran los honores mediante actos, tal como hoy mismo estáis

¹⁴ La oración de εἰ ... ἦσαν sería del tipo llamado a veces “pseudo-condicionales”, pues el cumplimiento de la acción del verbo principal (“liberar Atenas”) no depende en realidad del cumplimiento previo de esa condición; esta expone más bien una restricción sobre la *veracidad* que el autor atribuye al contenido de la apódosis. Cf. Rijksbaron, 2002, p. 68; también Crespo *et al.*, 2003, p. 442.

¹⁵ Cf. De la Villa Polo, 2008, p. 379; y en especial Martínez Vázquez *et al.*, 1999.

presenciando en estos funerales dispuestos por el Estado; así el crédito de los méritos de muchos no peligraría al depender de las palabras más o menos elocuentes de uno solo.” (trad. de J. J. Torres, Madrid, Gredos, 1990).

El pasaje puede servirnos, por una parte, para ilustrar el caso (relativamente frecuente) de una oración de relativo en relación de aposición con una oración anterior, cuyo elemento de introducción es *οἷα* (es decir, “que se les tributen honores mediante actos [...], *cosas tales* como las que ahora veis [...]); de acuerdo con lo expuesto en § 2.1 (con su nota), el pronombre relativo ocupará en su oración la función que le corresponde, y toda la oración de relativo se la hará depender de un antecedente no expreso, que sería *τοῖα* o similar (cf. figura 2A, donde <Ø> marca el elemento extensor propio de la aposición, en este caso a la oración de infinitivo *δηλοῦσθαι τὰς τιμὰς κτλ.*).

Pero lo que interesa destacar aquí es más bien el quiebro cognitivo, o la *variatio* si se quiere, entre la primera oración (de *ἐμοὶ αὖ ὁρᾶτε*) y la segunda, la que va desde *καὶ μὴ* hasta el final. En efecto, siguiendo a Chafe, podemos decir que aquí ese *καὶ*, más que una conjunción de coordinación que une oraciones del mismo nivel jerárquico para componer un periodo complejo bien organizado (pues tal sería su definición canónica), es más bien, como sucede en la lengua hablada, un conector progresivo o continuativo que señala que la idea que sigue es más que una mera reformulación de la anterior; pero, podríamos decir, nada más que eso¹⁶. En virtud de este quiebro cognitivo, el significado de la locución verbal principal *ἔδοκει ἄν εἶναι ἄρκουν*, “me parece que sería suficiente”, ya no puede ser válido para la segunda parte, que tendría más bien que depender de algo como “y me parece que lo apropiado [*sc.* es que las virtudes de muchos no corran el peligro...], en griego *ἡξίουν ἄν vel similis*.

Si tenemos en cuenta, por un lado, que estamos ante un fragmento de un discurso de Pericles —por un tanto, ante una producción oral, quizá parcialmente improvisada, cuyo estilo se está tratando de reproducir—, y por otro, que la obra de Tucídides se ubica todavía en una fase muy temprana dentro de la historia de la prosa artística griega, no puede extrañar la presencia de este tipo de rupturas en el orden lógico del discurso (lo que no excluye, por lo demás, que el propio Tucídides pudiera cultivarlas de forma deliberada). Y es precisamente la obligación de particularizar todas las relaciones de dependencia en el esquema visual lo que, en un caso como este, nos obliga a darnos cuenta de ese quiebro a mitad del periodo, que, si se considera oportuno, podría representarse, por ejemplo, por medio de

¹⁶ Cf. Chafe, 1989, p. 11; más en general, Chafe, 1987.

una línea quebrada uniendo ambas oraciones de infinitivo, o algún expediente similar (cf. figura 2B, para una versión sinóptica de todo el pasaje).

Fig. 2A:

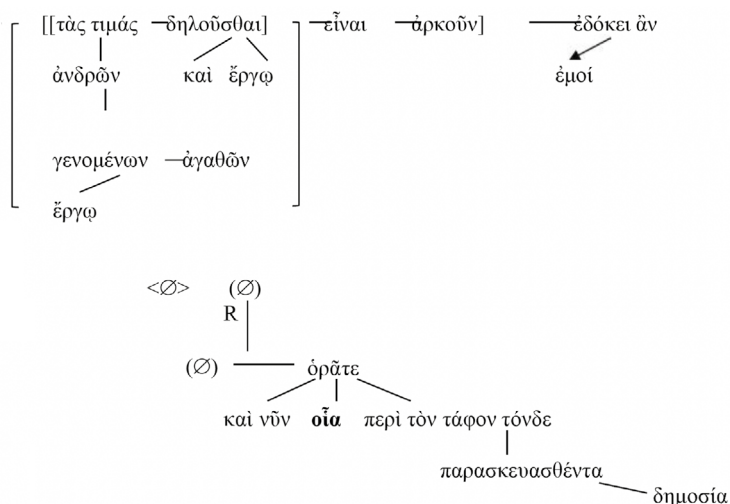
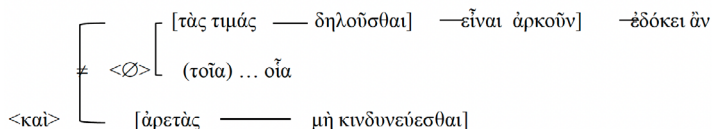


Fig. 2B:



§ 10. La aplicación del sistema original de Schrader plantea, en la práctica, bastantes más problemas y dudas que las aquí señaladas, por ejemplo en relación con la representación de las oraciones de relativo llamadas “autónomas” (cf. *El que quiera, que se vaya*), con ciertos tipo de completivas de participio, con la categorización de la negación, con las subordinadas comparativas, etc. Pero todas estas cuestiones habrán de quedar para ser tratadas en un trabajo ulterior. Lo que, en todo caso, se quiere destacar ahora es la extraordinaria utilidad que para el aprendizaje en profundidad del griego tiene un sistema de representación visual como este, pues, al tener que reflejar debidamente todas y cada una de las palabras del texto, el método obliga a reflexionar sobre problemas sintácticos (y también de otro tipo) que fácilmente podrían pasar desapercibidos en una lectura o en un ejercicio de traducción más expeditivos. Como decía el propio C. Schrader,

el método ha de servir “para poner de relieve estas dificultades que, incluso para el especialista, no dejan de exigir pacientes reflexiones”¹⁷.

Referencias bibliográficas

- Chafe, W. L. (1987). Cognitive Constraints on Information Flow. In R. S. Tomlin (Ed.), *Coherence and Grounding in Discourse* (pp. 21-51). Amsterdam: Benjamins.
- Chafe, W. L. (1989). Linking Entonation Units in Spoken English. In J. Haiman & A. Thompson (Ed.), *Clause Combining in Grammar and Discourse* (pp. 1-27). Amsterdam: Benjamins.
- Crespo, E., Conti, L. & Maquieira, H. (2003). *Sintaxis del griego clásico*. Madrid: Gredos.
- De la Villa Polo, J. (2008). Sintaxis. In F. R. Adrados *et al.* (Ed.), *Veinte años de filología griega (1984-2004)* (pp. 369-396). Madrid: CSIC.
- Emde Boas, E. van, Rijksbaron, A., Huitink, L., & Bakker, M. de (2022). *The Cambridge Grammar of Classical Greek*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hengeveld, K. (1990). The hierarchical structure of utterances. In J. Nuyts, A. Machtelt & C. Vet (Ed.), *Layers and levels of representation in language theory. A functional view* (pp. 1-23). Amsterdam-Philadelphia: Benjamins.
- Jiménez López, M^a D. (Ed.) (2020). *Sintaxis del griego antiguo*. Madrid: CSIC.
- Martínez Vázquez, R., Ruiz Yamuza, E. & Fernández Garrido, M. R. (1999). *Gramática funcional-cognitiva del griego antiguo I. Sintaxis y semántica de la predicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Rijksbaron, A. (2002). *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek. An Introduction*. Amsterdam: J. C. Gieben.
- Rijksbaron, A. (Ed.) (1997). *New Approaches to Greek Particles*. Amsterdam: J. C. Gieben.
- Schrader, C. (1985). Sintaxis griega: relaciones funcionales y sistemas de representación. In C. Schrader *et al.*, *Aspectos didácticos de griego I, bachillerato* (pp. 11-28). Zaragoza: I. C. E., Universidad de Zaragoza. [reproducido en C. Schrader (2022), *Estudios esogidos en memoria de Carlos Schrader* (pp. 387-403). Zaragoza: Monografías de Filología Griega 32, Prensas Univ. Zaragoza].

¹⁷ Schrader, 1985, p. 28.

VIAJEROS, INTERPRETACIÓN Y STORY-TELLING: MODELO A PARTIR DEL ESTUDIO DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO DE ATENAS

Travelers, interpretation and storytelling: a model based on the study of the archaeological heritage of Athens

FÁTIMA M^a MUÑOZ TEJERO
Universidad Rey Juan Carlos, España
fatima.munoz@urjc.es
ORCID: 0009-0005-7754-713X

NURIA MORÈRE MOLINERO
Universidad Rey Juan Carlos, España
nuria.morere@urjc.es
ORCID: 0000-0002-4207-1953

HELENA DOMÍNGUEZ DEL TRIUNFO
Universidad Rey Juan Carlos, España
helena.dominguez@urjc.es
ORCID: 0000-0002-0576-6772

Resumen: La interpretación del patrimonio cultural, especialmente con el *storytelling*, está aumentando su importancia dentro del turismo. Es aquí donde intervienen las fuentes de viaje como elemento configurador del contexto cultural del destino y/o recursos mediante el mensaje que estas transmiten de ellos. Así, este estudio pretende demostrar que estas fuentes, Pausanias concretamente y los relatos de viajes de los siglos XVIII y XIX, tienen influencia en el mensaje de la señalización turística de Atenas, lo que ha permitido deducir un modelo teórico de *storytelling* que incorpora a estos viajeros.

Palabras clave: Viajeros; Pausanias; Interpretación Turística; Patrimonio Arqueológico; Atenas.

Abstract: The Interpretation of Cultural Heritage, especially with the *storytelling*, is increasing its importance within the field of Tourism. Here, the travel sources come into play as an element that shapes the cultural context of the destination and/or its resources through the message they transmit about them. Thus, this study aims to demonstrate that these sources, specifically Pausanias, and travel accounts of the 18th and 19th centuries, have an influence on the Athenian tourist signage and its message. A theoretical model of *storytelling* has been deduced with the incorporation of travelers.

Keywords: Travelers; Pausanias; Touristic Interpretation; Archaeological Heritage; Athens.

1. Introducción

Desde finales del siglo pasado se ha consolidado una herramienta en los destinos patrimoniales naturales y culturales conocida como interpretación patrimonial (IP), con un objetivo de comunicación de los bienes visitables. Actualmente la IP ha ido cobrando relevancia global como herramienta de gestión, difusión y conservación del patrimonio, permitiendo generar procesos comunicativos para alcanzar sus diferentes metas, ya sean educativas, turísticas o sociales, siempre mediante un conjunto de estrategias predeterminadas encaminadas a conseguir la comprensión del patrimonio actual (Santamarina, 2008). Para alcanzarla, son muchas las técnicas que puede utilizar la IP, siendo una de las más relevantes y actuales el *storytelling*. Este se concibe como una forma dinámica de comunicación del patrimonio y de inversión en la atracción y la captación del público turístico, mejorando su experiencia (Katifori et al., 2020). Tiene además un gran potencial como método sólido y efectivo para la presentación del patrimonio tanto en yacimientos arqueológicos como monumentos o paisajes históricos (Staiff, 2014).

En esta comprensión del patrimonio actual son también muy importantes tanto las investigaciones como toda la información que se ha ido recibiendo de los protagonistas, la sociedad local, pero también viajeros y escritores que han ido configurando tanto los mensajes como el propio destino (Galí, 2005). Se incorpora así la sociedad a la interpretación y al *storytelling* del destino, tanto del pasado como actual (población local, viajeros y sus relatos y turistas actuales (Silverman, 1997; Hallal et al., 2015; Barry, 2016)). La huella que han dejado los viajeros encuentra así su espacio y resulta ser un componente esencial como transmisor del conocimiento sobre el destino e incluso como componente del mismo. El viajero se convierte en el guía-intérprete de lo que visita, al aportar datos y referencias del pasado que pueden afectar a la realidad turística presente y a los recursos que esta integra, siendo esto especialmente perceptible en la interpretación que se hace de los mismos. Se puede considerar, pues, al viajero como una figura indispensable en la evolución del entorno turístico-patrimonial contemporáneo y su interpretación, especialmente en el relato del mismo. Esto es especialmente visible desde que los viajes empezaron a ser más frecuentes a partir de finales del siglo XVIII y, especialmente, siglo XIX, con el nacimiento del “turismo”. Entonces los relatos de viajes fueron elementos dinamizadores del conocimiento, de los territorios visitados y sus atractivos (Bertrand, 2008). Así, se han conservado una gran cantidad de fuentes primarias (cartas, manuscritos, diarios, guías, libros, etc.) como material de investigación histórica, turística y patrimonial, contribuyendo a la evolución y

entendimiento del turismo de una forma clara, y abren la puerta a estudios como el que aquí presentamos, el análisis de uno de los primeros viajeros que documenta de forma exhaustiva arqueológicamente Grecia, Pausanias, en los relatos históricos sobre Atenas y el Ágora griega y su participación en el conocimiento y en el relato de un destino turístico arqueológico actual. Esta aproximación se ha realizado a través de la teoría fundamentada y la recogida y análisis de datos secundarios y primarios obtenidos sobre el terreno mediante la observación directa, para generar un modelo de *storytelling* sobre un atractivo o destino turístico ligado a los viajeros y sus relatos.

En Grecia la IP es una disciplina emergente, considerada una sub-disciplina dentro de la gestión del patrimonio. Poco a poco esto está cambiando y están proliferando investigaciones diversas sobre el tema (Konsola, Fotiadi y Marinou, 2006; Papathanassiou-Zuhrt y Sakellarides, 2006), algunas de ellas con iniciativas basadas en el *storytelling* para crear experiencias emotivas en el visitante de Atenas (Roussou, Ripanti y Servi, 2017; Katifori et al., 2020).

2. Objetivos e hipótesis

Este estudio tiene como objetivo general el análisis del contenido de la información turística (interpretación arqueológica) del Ágora griega de Atenas a través de la aportación de los viajeros, concretamente Pausanias, para la generación de un modelo interpretativo teórico de *storytelling* basado en fuentes de viaje. Para ello, se han planteado varios objetivos específicos:

- O1.** Acercamiento al conocimiento teórico de la interpretación patrimonial y el *storytelling*.
- O2.** Estudio de la literatura de viajes y de las menciones de Pausanias, primer viajero en Grecia cuya obra está documentada.
- O3.** Análisis de la interpretación turística del Ágora griega de Atenas específicamente a través del trabajo de campo y el estudio de los paneles como fuente principal. Nos centramos en la influencia de Pausanias y en los contenidos de esta influencia.
- O4.** Elaboración de un modelo de *storytelling* basado en los relatos de viajeros como contribución a la interpretación de los sitios patrimoniales, según los objetivos específicos O2 y O3.

Con estos se pretende corroborar la hipótesis planteada, que parte del hecho de que los destinos o recursos turísticos actuales y su interpretación son fruto de una construcción sociocultural transmitida a partir de fuentes de viaje, que al documentar los lugares en el tiempo contribuyen al mensaje que se transmite de ellos. Se pretende demostrar aquí con Atenas y Pausanias.

3. Metodología

Para alcanzar estos objetivos se siguió una metodología en diferentes etapas, tras la elección del universo de estudio. Así, centrarse en Atenas y en su Ágora Griega se sustenta en los datos del registro del ELSTAT (Instituto Estadístico Heleno), como el tercer recurso arqueológico más visitado por el turismo de la región del Ática en 2021, con 169.038 visitas, solo por debajo de la Acrópolis (1.219.717) y Sunio (171.348); y en los datos recogidos en el inventario online del Efaath de 2022 (Eforato de Atenas), del Ministerio de Cultura Helénico, organismo gestor de los sitios arqueológicos de Atenas, donde se recoge el Ágora griega dentro de la categoría *Archaeological Areas*: <https://www.culture.gov.gr/el/ministry/SitePages/viewyphresia.aspx?iID=2472>.

La metodología de este trabajo se basa en la aplicación de la teoría fundamentada mediante la técnica de observación directa que lleva a resultados de tipo inductivo a partir del estudio de datos, especialmente primarios, que permiten confirmar hipótesis y planteamientos ya desarrollados del fenómeno estudiado (Locke, 2001; Knapp y Poff, 2001). Supone la recogida de datos, su categorización y comparación como base del procedimiento. La codificación tuvo en cuenta tanto factores externos y del entorno de la señalización turística (basados en la interpretación del patrimonio), como indicadores propios de la obra de Pausanias y de su contenido (*vid. infra*). Se pudo inducir, posteriormente, un modelo de *storytelling* de un destino que puede ser extrapolable a otros casos (Glaser y Strauss, 1967; Perelló, 2010).

Para ello, se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica sobre interpretación y literatura de viajes que ha permitido plantear la hipótesis del trabajo y para el trabajo de campo, realizar la recogida de los datos y plantear los indicadores o códigos integrados en los registros de los paneles a través de la elaboración de fichas (*vid. infra*). Estos indicadores analizados integraron dos bloques, el primero relativo a la influencia pausania y el segundo a las temáticas comunes a Pausanias y a la señalización turística estudiada. Para el primero, se catalogaron así 4 indicadores: influencia directa de Pausanias (en menciones), número de menciones, influencia total (directa + indirecta) y volumen total de influencia. Cuando se habla de influencia directa nos referimos a que se menciona deliberadamente a Pausanias en el mensaje cuando se expone su contenido, mientras que indirecta refiere a aquella influencia clara de Pausanias, pero sin mención expresa al autor, bien porque parafraseen su contenido o aporten sus datos o descripciones. En cuanto al segundo bloque, se catalogaron así 14 temas: historia, religión, tradición y folclore, literatura, política, viajes,

arte inmueble, arte mueble, artesanía, epigrafía, naturaleza y paisaje, maravillas, curiosidades y otros (Hutton, 2005; Georgopoulou *et al.*, 2007)¹.

Los registros del inventario de paneles se han realizado mediante la observación directa y la recogida de información audiovisual y fotográfica de la señalización turística del Ágora Antigua, la anotación de observaciones, revisiones y cambios en el cuaderno de observación y la codificación de los indicadores de análisis del contenido en los registros, todo durante los años 2019-2022 en este sitio (que integra el conjunto arqueológico visitable del Ágora Antigua, excluyendo la parte del *Eleusinion*, que se trata de otro recinto aparte completamente cerrado al público)².

Se obtuvieron un total de 32 registros una vez depurada la base datos del inventario y cada uno de ellos se corresponde con una señalización turística del yacimiento, que recoge el corpus textual y visual que conforma la interpretación autoguiada del sitio. El proceso metodológico se resume en el cuadro 1:

Cuadro 1. Cuadro resumen de la metodología

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO	
Marco teórico – revisión bibliográfica	Interpretación patrimonial: <i>storytelling</i> y literatura de viajes.
PLANTEAMIENTO HIPÓTESIS	
Análisis viajeros en Grecia y Atenas	Influencias: Pausanias.
Trabajo de campo: recogida de datos y diseño de registros	Generación de indicadores de análisis de contenido para los registros de inventario a partir del marco teórico de la IP, viajeros y Pausanias. Selección de la muestra y recogida de datos en Ágora griega. Observación directa.
Análisis de datos de la observación de Pausanias	Generación de base de datos para análisis. Codificación, organización y depuración de la información. Realización de análisis estadístico. Resultados finales sobre Pausanias y su influencia.
Resultados viajeros y trabajo de campo	Pausanias en un destino: Atenas. Generación del modelo de <i>storytelling</i> basado en los resultados anteriores.
Conclusiones e Implicaciones	Arqueoturismo e IP.

Fuentes: autoras.

¹ Temas justificados en los elementos clásicos del contenido de Pausanias: *theoremata*, *logoi*, *thaumata* o mirabilia.

² Estancias que contaron con la financiación de la URJC, Escuela de Doctorado, a quien queremos agradecer su colaboración.

4. Interpretación del patrimonio cultural, *storytelling* y literatura de viajes

La IP es considerada actualmente como una de las prácticas más antiguas de transferencia cultural (Ruiz Parrondo, 2010). Desde su primera definición académica por Tilden (1957) como actividad encargada de revelar significados e interrelaciones en el patrimonio por medio del contacto directo con el recurso, esta disciplina ha desarrollado una intensa investigación nutrida de importantes teóricos como Risk (1982), Ham (1992, 2014), Aldridge (1975), Sharpe (1982), Veverka (1994), Beck y Cable (1998) y Brochu (2003). De la definición de Tilden se pueden deducir parte de los componentes de la interpretación, como son la función recreativa, los significados, las interrelaciones, el recurso original y los medios. A esta se han ido añadiendo matices como “proceso de comunicación”, “traducir a lenguaje no técnico”, “revelar significados”, “estimular y generar interés, emoción y respecto en el público”, “conexiones intelectuales y emocionales”, “ayudar a la comprensión y entendimiento del visitante”, “no solo es mera información de hechos”, “conceptos universales”, “contacto directo con el recurso”, “público no experto” o “conservar” (Barkley, 1976; Sharpe, 1982; Ham, 1992; Morales y Ham, 2008). Para la Organización Mundial del Turismo (OMT, 2011) es un acto de comunicación y establece que es necesaria una adecuada interpretación para alcanzar la comprensión del significado del patrimonio de un destino turístico, determinando claramente el enfoque turístico que ya se venía señalando desde antes (Uzzell, 1998; Brochu, 2003).

Aunque tradicionalmente la IP se ha considerado una herramienta de gestión, se observa con los elementos expuestos cómo existe un papel participativo de los visitantes en la construcción del pasado y la presentación del patrimonio, ya que realmente son ellos junto con el intérprete los que generan la comprensión final y la transmiten a otros (Chronis, 2012). Para la reconstrucción del pasado hay que recrearlo continuamente en la actualidad, siendo objetivo de la interpretación hacerlo de forma realista. Ese papel activo de los turistas, visitantes o viajeros como constructores de historias se entiende muy bien en el *storytelling*, que es definido como aquella estrategia de comunicación que revela los significados y todos los elementos de una historia estimulando la imaginación del público. Estas historias se pueden transmitir mediante gran variedad de medios (guías de viaje, señales, visitas guiadas, webs, etc.) para aumentar el atractivo del destino, captar la atención del público y construir experiencias y conocimiento en el mismo, siendo altamente eficaz en el turismo cultural y arqueológico. El *storytelling* puede ser, a su vez, de tres tipos: directo (cuando el recurso turístico habla de sí mismo), indirecto (cuando los visitantes cuentan su experiencia) y

participativo, unión de los dos anteriores (Chronis, 2012; Sylaiou y Dafiotis, 2020). Los turistas participan así en el proceso de elaboración del mensaje aportando sus historias, experiencias u opiniones mientras que la sociedad local lo enriquece con sus conocimientos o recuerdos sobre ese lugar y su patrimonio. Esta cocreación en el mensaje mejora la experiencia turística, la comprensión del patrimonio y ayuda a la interpretación del entorno en el tiempo, conformando su identidad y contexto cultural (Roque, 2022).

Precisamente en la sociedad también insiste Morales (2001) cuando expone como objetivo único la conservación de los valores naturales y culturales de un área mediante el respeto y la participación ciudadana para conseguir el disfrute y comprensión del patrimonio; sociedad tanto local como visitantes y viajeros al aportar significado a ese pasado, a su narrativa histórica y a los espacios interpretados, que potencia la identidad cultural del territorio. La consideración de los contextos sociales y culturales se considera como prioritaria en la interpretación arqueológica (Barry, 2016). De esta forma, se ha insistido también en el sentido del lugar en la interpretación y su evaluación para la creación de identidad propia (Uzzel, 1996; Galí, 2005), así como globalmente en el construccionismo social, que se consigue con el *storytelling* (Uzzell, 1998). El ICOMOS (2008), en su *Carta para la Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural*, recoge todos estos recientes planteamientos teóricos en sus principios II, III y IV, como la importancia de las fuentes de información, de la atención al entorno y al contexto y de la preservación de la autenticidad, donde tiene cabida el conocimiento del pasado y su transmisión (figura 1).

Principio I: Acceso y comprensión.

- Los programas de interpretación y presentación deben facilitar el acceso del público al patrimonio, analizarlo y estimularlo para su aprendizaje y exploración.

Principio II: Fuentes de información.

- La IP debe basarse en evidencias producto de investigaciones y métodos científicos bien documentados y aceptados (de tipo multidisciplinar), así como tradiciones culturales vivas.

Principio III: Atención al entorno y al contexto.

- La IP debe relacionarse con su entorno y su contexto social, político, histórico, geográfico o cultural, teniendo muy presente los grupos que han contribuido a crearlo y los elementos intangibles que alberga.

Principio IV: Preservación de la autenticidad.

- La IP debe realizarse sin que se produzca ningún impacto adverso en los valores culturales del sitio o se altere considerablemente su estructura, por lo que debe respetar la autenticidad.

Principio V: Plan de sostenibilidad.

- Todo plan de interpretación debe ser sensible y respetuoso con el entorno natural y cultural y desarrollar acciones de sostenibilidad en todas sus dimensiones (social, económica, ambiental, política, etc.)

Principio VI: Preocupación por la inclusión y la participación.

- La IP tiene que ser el resultado de la cooperación conjunta entre diversos agentes: profesionales del patrimonio, comunidad local, autoridades gubernamentales, intérpretes y gestores del patrimonio, operadores turísticos y otros profesionales.

Principio VII: Importancia de la investigación, formación y evaluación.

- Toda IP necesita el continuo desarrollo de actividades de investigación, formación cualificada y evaluación.

Figura 1. ICOMOS: Principios de la interpretación.

Fuente: autoras.

Así pues, la IP y el *storytelling* se establecen como un acto de comunicación fundamental para el destino, la sociedad y el patrimonio, donde el público actual y público del pasado ha ido actuando en su configuración. De esta forma, son los viajeros los que personalizan el pasado y su interpretación, ya que con sus experiencias conforman el significado del lugar y su patrimonio a lo largo del tiempo (Silverman, 1997; Morère Molinero, 2016, 2017). Los relatos de los viajeros vienen a ser esta herramienta de conocimiento del pasado y se convirtieron en el equivalente de los actuales intérpretes patrimoniales, al utilizar procedimientos actualmente utilizados en la IP. Abarcaban desde los *periegetai* y los *exgetai* de la Grecia clásica, pasando por los juglares medievales, los cicerones de la Edad Moderna (Méndez Rodríguez, 2010) hasta llegar a los actuales guías turísticos. Según Bas Martín (2007), el componente básico de estos trabajos es la información, lo mismo que sucede con el *storytelling*. Existen diversos estudios sobre cómo la literatura de viajes ha influido o caracterizado los destinos que han explorado y su contexto e identidad (González Troyano et al., 1987; López Ontiveros, 2001; Galí, 2005; Salas Álvarez, 2008; Morère Molinero, 2016) y

como ésta se ha aplicado también en el *storytelling* de los destinos (Chen, Mak y Kankhuni, 2020; Vitić – Četković, Jovanović y Potočnik, 2020).

5. Pausanias en la literatura de viajes en Atenas

Atenas siempre ha sido un destino atractivo y altamente importante para los viajeros desde la Antigüedad clásica. Pausanias es uno de los viajeros más difundidos de la Antigüedad, griego del siglo II d.C., autor de *Helládos Periégesis* o *Descripción de Grecia* y uno de los pocos autores que describen con tanta exactitud la Grecia Antigua, siendo su trabajo la única obra completa del género periegético que ha llegado hasta nosotros (Pretzler, 2011). Así su obra se ha considerado como la primera guía de viajes de la historia (Caroll, 1907; Reardon, 1971).

Como herederos de esta tradición clásica en la Edad Media, uno de los principales viajeros a Grecia fue Ciriaco de Ancona, el primer anticuario que pisó el país y documentó restos arqueológicos, cuya obra ayudó a poner en el foco a Atenas como destino para viajar (Tolias, 1995). En este proceso, Pausanias se convirtió pronto en un referente hacia el que mirar. Así, encontramos también en esta primera etapa algunas obras, como la de un viajero griego anónimo que, hacia 1460, describe las antigüedades de Atenas a la manera de Pausanias, al que parecía haber leído (Laborde, 1854, p. 24) y la de Nicolas Gerbel, humanista del siglo XVI que, sin haber pisado Atenas, comienza a publicar descripciones de la ciudad imaginando la arquitectura de sus monumentos a partir de la obra de Pausanias (Tolias, 2019, p. 31).

No obstante, Grecia se abrió sobre todo a la visita de europeos a partir de la segunda mitad del s. XVII. Cabe citar, como precedentes, a algunos viajeros ocasionales, como Francis Vernon y Sir Giles Eastcourt hacia 1676 (Mitsi, 2006, p. 4), en un primer intento por realizar mediciones en la Acrópolis, así como expedición del dúo formado por Sir George Wheler y Jacob Spon. Es entonces cuando Pausanias aparece como fuente de viaje. En la revisión de la obra del primero (Wheler, 1682), podemos encontrar ya múltiples referencias (hasta 125) a Pausanias para su descripción sobre los monumentos, epígrafes, historia y costumbres de la Grecia antigua. En el Ágora, que no se reconoce como tal todavía, Wheler describe el actual Hefestión, siguiendo de nuevo a Pausanias y que, como este autor apunta (Wheler, 1682, p. 385), en aquel momento era una iglesia dedicada a San Jorge. Las obras de estos dos autores fueron el único testimonio de primera mano sobre los edificios de la Acrópolis antes del bombardeo de los venecianos del 1686, que causaría graves daños en las estructuras y serviría de referencia para los viajeros posteriores.

Es con el *Grand Tour*, ya en el siglo XVIII, cuando proliferan abundantes documentos y libros de viajes que permitieron comprender la realidad de un lugar (Salas Álvarez, 2008; Gavinelli y Romero, 2018). Estos incluyeron cada vez más Grecia³. De todos ellos, el primero que desde Wheler y Spon visita de nuevo la Acrópolis de Atenas sería Charles Perry (Perry, 1743, p. 489 y 517), que usa a ambos viajeros como referencia en su propio escrito, aunque sin aludir a ningún nombre concreto.

Durante todo el siglo surgirá una bibliografía cada vez más amplia sobre la antigüedad griega. Pausanias es mencionado específicamente de nuevo en la obra de James Stuart y Nicholas Revett de 1762 (Stuart y Revett, ed. 1858), al que citan en referencia a la Acrópolis hasta en dieciocho ocasiones. Estos viajeros apuntan, incluso, los datos ausentes en obras como la de Pausanias o Vitrubio. Además, ambos expresan cómo las descripciones de Pausanias son imprescindibles e incluso deseables, notándose las ausencias que las habrían hecho, si cabe, aún más útiles (Stuart y Revett, 1858, p. 12). Aun así, ya en este momento se contemplaba la obra como imprescindible, al ser el único testimonio directo sobre muchos de los detalles de la Acrópolis. Si bien el Ágora griega no se describe en esta obra, puesto que aún no había sido identificada (habría que esperar aún un siglo hasta el comienzo de las excavaciones⁴), Stuart, corrigiendo a sus predecesores Wheler y Spon, trataría de identificar la Estoa Pintada (Stuart y Revett, 1858, p. 42) y la estructura más visible en la zona en esta época, que parece haber sido el Hefestión.

Dentro de la tradición británica, ya en el siglo XVIII encontramos a Pausanias en el relato de viaje de Richard Chandler (Chandler, 1776), que acudió a Grecia guiado por este. En su descripción de Atenas y, en concreto, del Ágora, Chandler cita a Pausanias en múltiples ocasiones e, incluso, dedica un apartado a las “Omisiones de Pausanias” en algunos monumentos de la Atenas antigua.

Pausanias se encuentra de nuevo en el título de la obra de William Gell, representante de la corriente que se basó en la tradición de la geografía antigua y los itinerarios medievales como fuente para la arqueología moderna (Gell, 1810). Junto a Edward Dodwell, topografió la Tróade, el Peloponeso, la provincia otomana de Rumelia (que daría lugar a Bulgaria) e Ítaca. Dodwell publicaría también varias obras, la primera de las cuales, en dos volúmenes, está jalonada por continuas citas a Pausanias (Dodwell, 1819). También Pausanias, según algunos estudios comparativos (Treolar, 2022, p. 19 y siguientes), influyó fuertemente

³ A los autores citados se añaden otros como T. Coke, W. Kent, R. West, R. Dalton, H. Maundrell, E. Chishull o J. M. Osborn.

⁴ Sobre la historia de las excavaciones en el ágora: Mauzy (2006).

en las descripciones de otros viajeros como J. Cam Hobhouse, acompañante de Lord Byron en Grecia en 1809 y 1810.

Más claramente aún figura Pausanias en la obra de William Martin Leake, uno de los autores más prolíficos del siglo XIX. Actuó como diplomático británico y llevó a cabo varios viajes de interés arqueológico por Asia Menor y Grecia, publicando en 1821 su *Topography of Athens*⁵. En esta obra, ya en el índice queda patente que Leake seguiría la ruta de Pausanias y tendría en cuenta otras obras como la de Estrabón (que aún no se había traducido). Como ejemplo de su método científico y deductivo, Leake (1821, pp. 215-218) intentó localizar el Ágora a partir de la lectura de varios autores antiguos y la descripción que estos hacían de las diferentes esculturas y templos. En cuanto al resto de esta obra, destacaríamos la profunda investigación que hace sobre los puntos de recorrido de Pausanias. Para ello, Leake va proponiendo sus propias deducciones a partir del análisis de cada frase de Pausanias, elaborando sus propias conclusiones. Otra de las obras que durante esta época adquirió gran fama, con sucesivas reediciones fue la de C. Wordsworth, de 1836 (Eisner, 1993, p. 134), que seguiría también las descripciones del propio Pausanias en el Ágora de Atenas (por ejemplo, Wordsworth, 1836, p. 178, en referencia a la Estoa Pintada).

Más avanzado el siglo XIX, la influencia de Pausanias se dejó notar en la arqueología y en los viajes, animando al lanzamiento de nuevos programas de excavaciones y la renovación de monumentos. En 1840, John Murray publicó la primera guía de Grecia (Murray, 1840) donde incluye secciones sobre la Antigüedad en las que utiliza las descripciones de Pausanias (e, incluso, en una ocasión, de Wheler y Spon). Lo mismo ocurriría después en la guía de Karl Baedeker (Baedeker, 1896) que, en su descripción del Ágora, sostiene que el visitante debe apoyarse completamente en su imaginación, ante la escasez de restos y, sobre todo, en los pocos datos históricos y topográficos de Pausanias. No obstante, pese a esta influencia, la ruta que ambas “guías de viaje” proponen divergían de la de Pausanias, ya que no se centran en el Ágora (Harlan, 2009, p. 437). Posteriormente, comienzan a aparecer guías más específicas enfocadas concretamente en la arqueología del Ática, que tienen cada vez más influencia de Pausanias (Henderson, 2001). Entre ellas, citar la de M. de G. Verrall (1890) u obras como las de L. Farnell (1896-1909), con diferentes intereses, pero con Pausanias como fuente principal⁶. En la de Verrall, una guía de monumentos de

⁵ Más adelante, en 1835, publicaría *Travels in northern Greece*, que sigue siendo referencia para el conocimiento topográfico del norte de Grecia.

⁶ La obra de Farnell trata sobre los cultos griegos tomando como referencia la obra de Pausanias y la localización de diversos templos. En su primer volumen, en cuanto al Ágora, por ejemplo, menciona los frisos del Hefestión

Atenas, encontramos una amplia descripción del Ágora, que abarca gran parte del volumen (Verrall, 1890, pp. 15-84), donde compara lo que ella ve con su visita con la descripción que daba el autor, intentando identificar los monumentos, caminos y edificios e incluyendo fotografías y dibujos sobre ellos.

Por otra parte, en esta época los viajeros que tenían algún interés académico viajarían ya con su propia copia de la obra de Pausanias, de la cual ya se conocen varias ediciones para finales del siglo XIX (Harlan, 2009), por lo que este autor configuraría gran parte de la experiencia de visita de Atenas en general y del Ágora en particular. El número de viajeros fue experimentando un gran aumento, por lo que contamos con una gran lista de personalidades que visitan Atenas, de las cuales conocemos sus diarios de viaje (Vingopoulou, s. f., proporciona una detallada lista). Entre estos autores, muchos de ellos se basarán en Pausanias para la identificación de monumentos⁷, aunque encontramos pocas referencias a su descripción del Ágora, con excepciones como S. Barrows (1898, p. 167 y siguientes).

Podemos decir, por tanto, que los viajeros desde el siglo XVII habían ido escribiendo la historia de un destino en una clara continuidad con la obra de Pausanias, de lo cual es testimonio la gran cantidad de referencias que encontramos a este autor en los viajeros del siglo XIX a Grecia. Son estos los que permitieron que se realizaran los hallazgos arqueológicos a partir de Pausanias, entre ellos el Ágora (Marcotte, 1992), pues es uno de los pocos autores que ha dejado una deliberada y sistemática descripción de los yacimientos más importantes de Atenas (Jahn y Michaelis, 1976). ¿Cómo y cuánto de Pausanias se encuentra actualmente en la interpretación del Ágora griega?

6. Pausanias y la interpretación patrimonial y turística del Ágora griega

El trabajo de campo para estudiar la señalización turística nos permitió obtener un total de un total de 32 registros una vez depurada la base datos del inventario en el Ágora, es decir, paneles que se podían analizar (se excluyó el Museo del Ágora por entrar en el ámbito de la museología y no de la interpretación), siendo el objetivo como dijimos conocer la influencia de Pausanias en la interpretación turística actual. Las referencias de este estudio se centran en el libro I, donde describe las regiones del Ática y Megáride.

(Farnell, 1896, p. 127) o la Estoa Basileos (Farnell, 1896, p. 62).

⁷ Después de la exhaustiva revisión de las obras respectivas, podemos incluir en esta lista de autores del siglo XIX a M. Busch, H. Belle, J. Von Falke, L.E.S.J. Laborde, A. Boetticher, A. Schweiger Lerchenfeld, El. Cabrol o J. Mahaffy, que utilizan a Pausanias en mayor o menor medida.

La siguiente tabla recoge de forma gráfica los resultados, identificando cuales son las señales turísticas, la tipología de influencia de la obra⁸ y de qué parte de la misma se ha nutrido para elaborar su mensaje interpretativo⁹:

Cuadro 2. Pausanias en la interpretación del Ágora.¹⁰

Código ficha	Identificación señalización	Tipo de mención a Pausanias	Parte de la fuente de la que se ha nutrido la IP
AG01	The Athenian Agora (ca. 150 A.D.). View from the North.	Indirecta	Aunque no se menciona íntegramente a Pausanias, este describe en detalle la mayoría de edificios que se observan en el plano del panel.
AG05	Stoa of Zeus Eleutherios (430-420 B.C.).	Directa	<i>Paus.</i> 1. 3. 2-3. <i>Paus.</i> 1. 3. 4.
AG06	Temple of Apollo Patroos, Temple of Zeus Phratríos and Athena Phratría, Benches or “Synedrion”.	Directa parcial	<i>Paus.</i> 1. 3. 4. ¹⁰
AG10	New Bouleuterion (late 5th c. B.C.) and Propylon.	Indirecta	<i>Paus.</i> 1. 3. 5.
AG11	Old Bouleuterion and Metroon.	Indirecta	<i>Paus.</i> 1. 3. 5.
AG13	The Monument of the Eponymous Heroes (ca. 330 B.C.).	Indirecta	<i>Paus.</i> 1. 5. 1.
AG27	The Northwest Area of the Ancient Agora and the Temple of Hephaistos.	Directa parcial	<i>Paus.</i> 1. 14. 6.
AG32	The Athenian Agora, the birthplace of Democracy. / Archaeological research in the Athenian Agora. / The area over the centuries.	Indirecta	Aunque no se menciona íntegramente a Pausanias, este describe la mayoría de edificios que se describen en este panel.
AG33	Current excavations at the north side of the Ancient Agora.	Directa parcial	<i>Paus.</i> 1. 15. 1-4.

Fuente: autoras.

⁸ Se ha categorizado en directa e indirecta. Véase metodología para su diferenciación.

⁹ La fuente de la que se ha extraído el corpus primario es: Pausanias. (1918). *Description of Greece. Book I-II: Attica and Corinth* (Trad. W. H. S. Jones y M. A. Omerod). Londres: Loeb Classical Library. Concretamente su libro I – *Attica and The Megarid*, donde se encuentra descrita Atenas y, por ende, el Ágora Griega. La fuente elegida para la comparativa es en lengua inglesa, ya que el corpus analizado en la señalización también lo es.

¹⁰ Por extensión no podemos establecer todos los textos literales que ejemplifican una mención directa o indirecta al autor, estableciéndose como ejemplo el de AG06: *Pausanias describes three statues of Apollo in the temple, one in the cella and two in the pronaos. The cult statue, work of the Athenian sculptor Euphranor (mid-4th – c. BC) [...] (Paus. 1.3. 4).* En ocasiones, además, Pausanias solo menciona uno de los monumentos que se describen dentro de una misma señal, aunque esta integre varios o una zona más amplia. Esto es la mención directa parcial, que sucede en AG06, AG27 y AG33.

Así, de ese total de 32 fichas, 4 fichas tienen mención directa de Pausanias (todas ellas con una única mención del autor) y 5 mención indirecta, siendo un total de 9 fichas las que se ven influenciadas en alguna forma por esta fuente primaria. El resto, 23 en total, no realizan ninguna mención.

En términos relativos, nos encontramos con que del 100% de la señalización interpretativa analizada, el 28,1% tiene influencia de Pausanias, mientras que el 71,9% no la tiene. Del total influenciado, el 12,5% tiene una influencia directa y el 15,6% indirecta. El porcentaje de la influencia es considerable teniendo presente el volumen de señalización encontrada en el Ágora, así como el hecho de que no todos los vestigios de este lugar son descritos por Pausanias, bien por omisión del autor o por ser posteriores a su obra, del periodo romano (obviándose por el autor) o sencillamente por omisión expresa de los intérpretes al crear la señalización turística. La mayoría de los que él describe ven reflejada su influencia en la interpretación.

Por otro lado, también hemos obtenido el grado de influencia en el corpus textual de la interpretación, en escala ascendente de menor a mayor grado. Los parámetros de escala determinados han sido nada, poco, medio y mucho¹¹, recogiendo en la presente tabulación solo aquellos que integran desde poco a mucho, ya que estamos analizando los resultados de los que sí tienen influencia.

¹¹ Nada: no existe influencia alguna; Poco: volumen de influencia pequeño con respecto a la cantidad de datos aportados para ese mismo monumento/lugar por Pausanias en su obra, en cuanto a extensión y contenido. Medio: volumen de influencia moderado en relación a la cantidad de datos aportados para ese mismo monumento/lugar por Pausanias en su obra, en cuanto a extensión y contenido. Mucho: volumen de influencia elevado, bien porque la cantidad de datos aportados por Pausanias es amplia y se refieren la mayor parte o, por el contrario, que Pausanias de pocos datos y se refieran casi todos ellos. En definitiva, se tienen en cuenta tres factores relevantes para determinar el volumen de influencia: la cantidad de información obtenida de Pausanias para la interpretación de cada lugar, la cantidad de información que aporta Pausanias para cada uno de ellos en su obra y el contenido influenciado (en cuanto a qué elementos se han destacado en la interpretación de todos los descritos por el autor para un mismo lugar).

Cuadro 3. Grado de influencia de Pausanias en la interpretación del Ágora antigua.

Código ficha	Identificación señalización	Grado de influencia
AG06	Temple of Apollo Patroos, Temple of Zeus Phratrios and Athena Phratria, Benches or “Synedrion”.	Poco
AG10	New Bouleuterion (late 5th c. B.C.) and Propylon.	Poco
AG11	Old Bouleuterion and Metroon.	Poco
AG13	The Monument of the Eponymous Heroes (ca. 330 B.C.).	Poco
AG27	The Northwest Area of the Ancient Agora and the Temple of Hephaistos.	Poco
AG32	The Athenian Agora, the birthplace of Democracy. / Archaeological research in the Athenian Agora. / The area over the centuries.	Poco
AG01	The Athenian Agora (ca. 150 A.D.). View from the North.	Medio
AG05	Stoa of Zeus Eleutherios (430-420 B.C.).	Medio
AG33	Current excavations at the north side of the Ancient Agora.	Medio

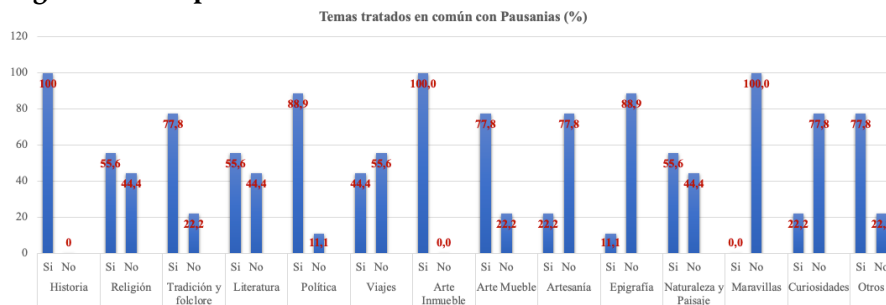
Fuente: autoras.

Como se observa en la tabla anterior, del total de 9 señales interpretativas que tienen influencia de Pausanias, en la mayoría se ha encontrado que esta es poca, concretamente un 18,7% (6 señales). Solo un 9,4% (3 señales) tiene un grado de influencia medio, mientras que no existe ninguna señal que tenga mucha influencia en su corpus textual. En cuanto a las 23 señales (71,9%) de las que se ha comentado que no mencionan ni directa ni indirectamente a Pausanias, su grado de influencia se ha categorizado como nada.

Finalmente, a través de los indicadores integrantes en los registros de inventario, se han estudiado también los temas tratados en la interpretación actual del recurso arqueológico y que son comunes con los recogidos por Pausanias en su obra, en el caso de los 9 paneles ya señalados con influencia. Los resultados reflejados en el gráfico muestran cómo el 100% del total de señales turísticas del Ágora que tienen influencia de Pausanias tratan temas de historia y arte inmueble, dos temas indispensables también en la figura de este viajero. Le sigue de cerca el tema de política, con un 88,9% de señales que lo tratan. En el caso de temas como la tradición y el folclore, arte mueble y otros, son tratados por un 77,8% del total. La religión, la literatura y la naturaleza y el paisaje son tratados por el 55,6%, más de la mitad. Así, los temas menos referidos son los viajes, con un 44,4%, la artesanía y las curiosidades con un 22,2%, la epigrafía con un 11,1%, dejando en último lugar al tema de las maravillas, al que no refieren en absoluto. De esta forma, se determina que, del

total de catorce temas estudiados, nueve de ellos son tratados por la mayoría de la señalización, mientras que cinco de ellos no superan esa mayoría del 50%.

Figura 2. Interpretación vs Pausanias: temas comunes.



Fuente: autoras.

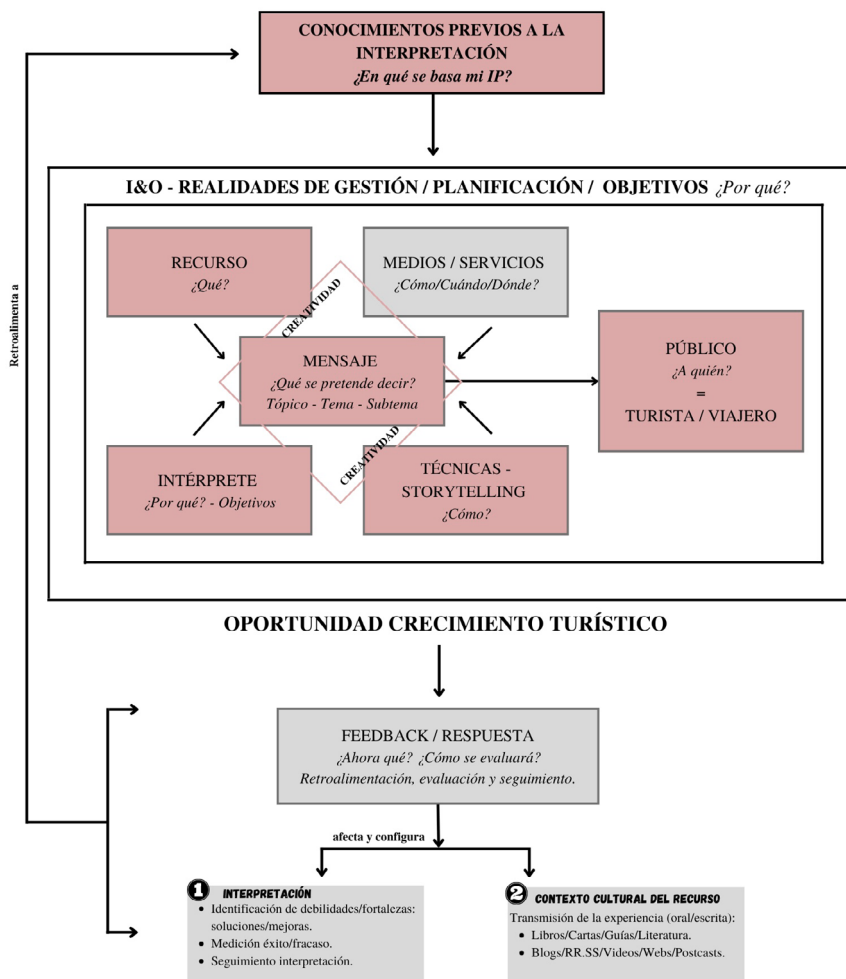
7. Resultados: modelo de *storytelling*

Tras el estudio anterior y la información aportada por los viajeros, su literatura y el análisis de la señalización turística del Agora griega en relación con la información proporcionada por Pausanias, se pone de relieve la relación de la literatura de viajes con el *storytelling* de un destino turístico, su relevancia y, por ende, cómo constituye ésta una herramienta para la interpretación del patrimonio arqueológico. En efecto, la IP y, por consiguiente, el *storytelling*, se apoyan en un proceso clásico de comunicación básica Emisor-Receptor-Mensaje con unos componentes en los que coincide la mayoría de los investigadores, que son el recurso, el mensaje, el público, el intérprete, los medios y servicios y las técnicas (Peart y Woods, 1976; Cherem, 1977; Countryside Commission, 1979; Veverka, 1994; Baloglu y McCleary, 1999; Morales, 1998, 2001; Galí, 2005). De estos, varios son en los que la literatura de viajes y sus relatos conservados participan, como se ha visto en este estudio. Concretamente, nos referimos al recurso y al público (público pasado y actual), al mensaje creado a partir de la información y del conocimiento proporcionado por los viajeros y turistas, así como al intérprete que conforma y transmite el mensaje al nutrirse de esos conocimientos previos donde ya quedan recogidos las experiencias y aportaciones de los viajeros que antes han visitado el destino. De hecho, de estos conocimientos previos parte la sinergia absoluta entre los diferentes componentes, que deben ser generados, aplicados y compartidos por el intérprete en el proceso de planificación interpretativa (Aveleyra, 2012).

Así, primeramente, los relatos de los viajeros han ido conformando tanto los conocimientos previos sobre un lugar, origen de toda interpretación y de su *storytelling*, como también al propio recurso-destino, en este caso Atenas como atractivo, a su conocimiento, su identidad, valor y significado. La experiencia de los viajeros, sus datos, sentimientos y emociones expresadas en los libros y otros soportes han contribuido a que exista Atenas como destino y como objeto de interpretación. Todo ello arranca de uno de los primeros viajeros que documenta de forma muy detallada Atenas, Pausanias, y de su transmisión, utilización y lectura por gran parte de los viajeros posteriores, como se ha visto. La literatura de viajes conformó la visión que se tiene de ella actualmente. En segundo lugar, otro de los componentes es el público, el receptor. En nuestro planteamiento, solo hemos estudiado la participación del público a través de los viajeros, público del pasado y, por supuesto, público complementario del actual. En ese sentido, además de confirmar la participación de este tipo de público, el análisis ha determinado cómo el viajero genera una respuesta, recuerdo, experiencia, sentimiento o emoción individual y autónoma, que no es medida por los métodos de evaluación interpretativa y que genera consecuencias directas también sobre el recurso o destino. Todas estas respuestas las siguen haciendo los turistas y los visitantes (en blogs, redes sociales, webs de viaje, vídeos, podcasts, etc.), que en muchas ocasiones se convierten en intérpretes, generando un contenido que retroalimenta directamente a las fuentes documentales relativas al mundo del viaje y, por tanto, a los conocimientos previos a la interpretación (si el intérprete accede a ellos en su formación) en un proceso de carácter circular en constante movimiento, donde el *storytelling* se nutre constantemente y de forma dinámica y activa de las aportaciones del público (Peart y Woods, 1976; Countryside Commission, 1979; Katifori et al., 2020).

De esta forma, en tercer lugar, se ha mostrado cómo los viajeros y sus textos han contribuido también al mensaje, ya que la información turística del Ágora se ha apoyado parcialmente en Pausanias, a su vez inspirador para los otros viajeros posteriores, mensaje que deriva de la unión del conocimiento y del recurso (y público histórico). Nuestras investigaciones han mostrado de manera empírica la participación de los viajeros en la *inventio*, la creatividad en la creación del discurso (Martínez Llorente, 2004; Gutiérrez et al., 2015) y que se ve reforzada, unida a la información o conocimientos previos, con las experiencias y aportaciones de los viajeros. Así se ha creado este modelo de *storytelling*, que en rojo destaca los componentes que tienen incidencia de los viajeros y sus narrativas:

Figura 3. Modelo de *Storytelling*



Fuente: Elaboración propia a partir de Peart y Woods (1976), Countryside Commission (1979), Veverka (1994), Baloglu y Mcleary (1999), Morales (2001), Gali (2005), Vitić – Četković, Jovanović y Potočnik (2020) y Katifori et al. (2020).

Este modelo parte de un *storytelling* participativo ya que, por un lado, el recurso habla sobre sí mismo y se lo transmite al público y este a su vez cuenta sus experiencias (*feedback*), enriqueciendo los conocimientos previos sobre la propia interpretación y las historias que conforman la técnica aplicada, dando comienzo de nuevo al proceso de creación interpretativa.

8. Conclusión

Este estudio tenía como objetivo testimoniar la aportación de los viajeros en la configuración cultural de un recurso-destino, tanto mediante el análisis de la literatura de viajes como del trabajo de campo sobre la señalización turística y el estudio de la influencia del discurso de Pausanias en la misma. Para ello, se ha determinado dentro del universo de Atenas como atractivo turístico el Ágora griega.

Se ha podido crear de manera empírica un modelo de *storytelling*, señalando los componentes de la interpretación determinados o influenciados por estos primeros viajeros en la historia, que son la información y conocimientos previos, el mensaje, el recurso, el intérprete, las técnicas (con el *storytelling*) y el público histórico documentado por los propios viajeros a lo largo del tiempo. Se puede ver entonces una tendencia a la utilización de los mismos temas que ya trataba Pausanias en el s. II d.C. y que siguen siendo relevantes a día de hoy en la interpretación turística de los recursos arqueológicos, en este caso del Ágora. Se observa además una relación directa entre la existencia de influencia de Pausanias y la utilización de sus mismos temas en la interpretación (en los títulos, citas, además de aportar a veces visiones complementarias a la del mundo clásico por la pervivencia de vestigios de las épocas de dominio cristiano y turco), lo que permite afirmar que esta se nutre claramente de esta fuente clásica para el desarrollo e implementación de su mensaje.

Es, en ese sentido, un trabajo innovador que pretende aunar disciplinas e interrelacionarlas como la literatura, los estudios de la Antigüedad, la IP y el turismo. Con diferentes metodologías y diferentes puntos de partida se consiguen aportaciones investigadoras al mundo actual. Destaca la continuidad que alcanza el recurso, que plantea al viajero como público en el tiempo con la retroalimentación que se recomienda y destaca el enriquecimiento del mensaje, tema tan considerado hoy en día en el *storytelling* (Vitić – Ćetković, Jovanović y Potočnik, 2020), al aportar ideas o visiones diferentes en determinados momentos de la historia, lo que muestra el potencial enorme de las fuentes de viaje en los estudios turísticos (Towner y Wall, 1995).

Así, nuestro trabajo aporta también grandes dosis de transferencia, ya que se ha dotado de una nueva herramienta para conformar las historias que cimentan el *storytelling* de la interpretación a un recurso/destino turístico mediante la literatura de viajes y sus autores. En definitiva, se ha elaborado un modelo de *storytelling* cíclico y constante que se alimenta desde sus inicios en las fuentes de viaje, que puede aplicarse a cualquier tipo de patrimonio

(natural y cultural), siempre que este haya sido previamente documentado en estas y ofrezca una oportunidad de crecimiento turístico.

Referencias

- Aldridge, D. (1975). *Guide to Countryside Interpretation, Part I: Principles of Countryside Interpretation and Interpretive Planning*. Norwich: HMSO.
- Aveleyra, A. (2012, octubre). El guía de turistas, gestor cultural y del conocimiento: aproximación desde la antropología del turismo a su función y situación dentro del sistema turístico mexicano. Ponencia presentada en el XIV Congreso Nacional y VIII Internacional de Investigación Turística y Reunión Regional de las Américas, Red del Conocimiento de la OMT, Campeche. Recuperado de https://www.academia.edu/7082541/El_gu%C3%ADa_de_turistas_gestor_cultural_y_del_conocimiento_Ponencia_presentada_en_Congreso_de_Investigaci%C3%B3n_tur%C3%ADstica_Campeche_2012
- Baedeker, K. (1896). *Athens and its immediate environs*. Leipsic: Karl Baedeker.
- Baloglu, S., & McCleary, K. W. (1999). A Model of Destination Image Formation. *Annals of Tourism Research*, 26(4), 868-897. Doi: [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(99\)00030-4](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(99)00030-4)
- Barkley, W. O. (1976). *Canadian Wildlife Service National Plan for Interpretation*. Ottawa, Canadian Wildlife Service: Environment Canada.
- Barrows, S. (1898). *The isles and shrines of Greece*. Boston: Kessinger Publishing.
- Barry, K. M. (2016). Maya Architecture and Interpretation: Chichén Itzá as part of the Cultural Heritage Narrative. *Complutum*, 27(2), 333-351.
- Bas Martín, N. (2007). Los Repertorios de los libros de viaje como fuente documental. *Anales de la Documentación*, 10, 9-16.
- Beck, L., & Cable, T. (1998). *Interpretation for the 21st Century. – Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture*. Champaign: Sagamore Publishing.
- Bertrand, G. (2008). *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme. Le voyage des français, milieu XVIIIe siècle-début XIXe siècle*. Roma: CEFR 398.
- Brochu, L. (2003). *Interpretive Planning: The 5-M Model for Successful Planning Projects*. Fort Collins: InterpPress.
- Carroll, M. (1907). Pausanias: a second century Baedeker. *Philology and Literature Series*, 1(3), 17-23.
- Chandler, R. (1776). *Travels in Greece, or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*. Oxford: Clarendon Press.
- Chen, X., Mak, B., & Kankhuni, Z. (2020). Storytelling approach of the self-reported slow adventure to Tibet: Constructing experience and identity. *Tourism Management Perspectives*, 35, 2-9. Doi: <https://doi.org/10.1016/j.tmp.2020.100679>
- Cherem, G. J. (1977). The professional interpreter: agent for an awakening giant. *Association of Interpretive Naturalist Journal*, 2(1), 3-16.
- Chronis, A. (2012). Tourists as Story-Builders: Narrative Construction at a Heritage Museum. *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 29(5), 444-459. Doi: <https://doi.org/10.1080/10548408.2012.691395>

- Countryside Commission. (1979). *Interpretive Planning. Advisory series No. 2*. Cheltenham: Countryside Commission.
- Dodwell, E. (1819). *Classical and Topographical tour through Greece during the years 1801, 1806 and 1806*. Londres: Rodwell and Martin, New Bond-Street.
- Eisner, R. (1993). *Travelers to an antique land. The history and literature of travel to Greece*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- ELSTAT. (2021). *Hellenic Statistical Authority. Admissions to Archaeological Sites by month [Excel]*. Recuperado de <https://www.statistics.gr/en/statistics/-/publication/SCI21/2021-M12>
- Farnell, L. R. (1896). *The cults of the Greek states (vol. 1)*. Oxford: Clarendon Press.
- Galí Espelt, N. (2005). *Mirades Tuístiques a la ciutat. Anàlisi del comportament dels visitants del barri Vell de Girona* (Tesis doctoral). Recuperado de Universidad de Gerona (Gi. 312-2005). <http://hdl.handle.net/10803/7837>
- Gavinelli, D., & Romero Sánchez, F. M. (2018). Intérpretes culturales del siglo XIX: los “guías de turismo” no reconocidos. *PASOS – Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 16(2), 297-307. Doi: <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2018.16.021>
- Gell, W. (1810). *The itinerary of Greece with a commentary on Pausanias and Strabo and an account of the monuments of Antiquity at present existing in that country. Compiled in the years 1801, 2, 5, 6*. Londres: T. Payne.
- Georgopoulou, M., Guilmet, C., Pikoulas, Y. A., & Tolias, G. (Eds.). (2007). *Following Pausanias: the quest for Greek Antiquity*. Atenas: Oak Knoll Press.
- Glaser, B., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine.
- González Troyano, A. et al. (1987). *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos. Y homenaje a Gerald Brenan*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- Gutiérrez, N. J., Roma Montecino, M. F., Rosati, F. L., & Maragliano, M. G. (2015). Creatividad e interpretación del patrimonio en la gestión social del territorio. *Boletín de Interpretación del Patrimonio*, 32, 16-18.
- Hallal, D. R., Clasen, D., & Müller, D. (2015). Memorias de viajes: Las cartas como fuente histórica para el turismo. *Estudios y perspectivas en turismo*, 24(2), 430-446.
- Ham, S. (1992). *Interpretación Ambiental: una guía práctica para gente con grandes ideas y presupuestos pequeños*. Golden: North American Press.
- Ham, S. (2014). *Interpretación. Para marcar la diferencia intencionadamente*. Madrid: Asociación para la Interpretación del Patrimonio.
- Harlan, D. (2009). Travel, pictures, and a Victorian gentleman in Greece. *Hesperia*, 78, 421-453.
- Henderson, J. (2001). ‘Farnell’s cults. The making and breaking of Pausanias in Victorian Archaeology and Anthropology. In S. Alcock, J. F. Cherry & J. Elsner (Eds.), *Pausanias. Travel and memory in Roman Greece* (pp. 207-223). Oxford: Oxford University Press.
- Hutton, W. (2005). *Describing Greece: Landscape and Literature in the Periegesis of Pausanias*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- ICOMOS. (2008). *Carta para la Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural*. Quebec: autor. Recuperado de https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_sp.pdf

- Jahn, O., & Michaelis, A. (1976). *The Acropolis of Athens as described by Pausanias, other ancient writers and inscriptions*. Chicago: Ares Publishers Inc.
- Katifori, A. et al. (2020). Exploring the Potencial of Visually-Rich Animated Digital Storytelling for Cultural Heritage. In F. Liarokapis, A. Voulodimos, N. Doulamis & A. Doulamis (Eds.), *Visual Computing for Cultural Heritage* (pp. 325-345). Cham: Springer.
- Knapp, D., & Poff, R. (2001). A qualitative analysis of the immediate and short-term impact of an environmental interpretive program. *Environmental Education Research*, 7(1), pp. 55-65. Doi: <https://doi.org/10.1080/13504620124393>
- Konsola, D., Fotiadi, Z., & Marinou, A. (2006, agosto). Innovation As a Tool for Local Development. Introducing New Technologies for the Interpretation of Cultural Heritage: The Case of the RI-SE Programme in Sterea Ellada. Paper presentado en 46th Congress of the European Regional Science Association (ERSA): «*Enlargement, Southern Europe and the Mediterranean*», Volos, Grecia.
- Laborde, L. E. S. J. (1854). *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles (vol. 1)*. Paris: Chez Jules Renouard et CIE. Libraries.
- Leake, W. M. (1821). *The topography of Athens*. Londres: John Murray.
- Locke, K. (2001). *Grounded Theory in Management Research*. Londres: Sage.
- López Ontiveros, A. (2001). Caracterización geográfica de Andalucía según la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX. *Ería*, 54-55, 7-52.
- Marcotte, D. (1992). La Redécouverte de Pausanias à la Renaissance. *Studi italiani di filologia classica, Terza serie*, 10(1-2), 872-878.
- Martínez Llorente, I. (2004). El discurso en la Guía Turística. In J. A. Hernández Guerrero, M. C. García Tejera, I. Morales Sánchez, & F. Coca Ramírez (Eds.), *Oratoria y Literatura. Actas del IV Seminario Emilio Castelar* (pp. 167-172). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Mauzy, C. A. (2006). *Agora excavations, 1931-2006: a pictorial history*. Atenas: ASCSA.
- Méndez Rodríguez, L. (2010). Patrimonio y Turismo. Del Cicerone a la profesión de Guía Turístico (1830-1929). *Laboratorio de Arte*, 22, 371-386. Doi: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2010.i22.18>
- Ministry of Culture and Sports. (2022). *Ephorate of Antiquities in Athens. Archaeological Areas*. Recuperado de <https://www.culture.gov.gr/el/ministry/SitePages/viewyphresia.aspx?iID=2472>
- Mitsi, E. (2006). Travel, memory and authorship: George Wheler's 'A Journey into Greece' (1682). *Restoration: studies in English literary culture, 1660-1700*, 30(1), 15-29.
- Morales Miranda, J. (1998). La Interpretación del Patrimonio Natural y Cultural: todo un camino por recorrer. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Especial Monográfico: Patrimonio y Sociedad*, 6(25), 150-157. Doi: <https://doi.org/10.33349/1998.25.732>
- Morales Miranda, J. (2001). *Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Morales, J. & Ham, S. (2008). ¿A qué interpretación nos referimos? *Boletín de Interpretación*, 19, 4-7.
- Morère Molinero, N. (2016). Landscape, Tourism and World Heritage in Spain: the Guide Baedeker. En L. Bassa & F. Kiss (Eds.), *Proceedings of TLC Conference. Tourism and Cultural Landscapes. Towards a sustainable approach* (pp. 372-375). Budapest: INFOTA.

- Morère Molinero, N. (2017). Antiquity in Benjamin of Tudela's travel narrative: interpretation and meaning within the context of the history of travel. *Journal of Tourism History*, 9(1), 27-43. Doi: <https://doi.org/10.1080/1755182X.2017.1343396>
- Murray, J. (1840). *A Hand-book for Travellers in the Ionian Islands, Greece, Turkey, Asia Minor, and Constantinople*. Londres: John Murray.
- Papathanassiou – Zuhrt, D., & Sakellarides, O. (2006, agosto). Transinterpret II: Transnational Quality Management in Heritage Interpretation Within the Framework of C. I. Leader+. The Case of Greece. Paper presentado en 46th Congress of the European Regional Science Association (ERSA): «*Enlargement, Southern Europe and the Mediterranean*», Volos, Grecia.
- Pausanias. (1918). *Description of Greece. Book I-II: Attica and Corinth* (Trad. M. A. Ormerod & W. H. S. Jones. Londres: Loeb Classical Library.
- Peart, B., & Woods, J. G. (1976). A Communication Model as a Framework for Interpretive Planning. *Interpretation Canada*, 3(5), 22-25.
- Perelló-Oliver, S. (2010). *Metodología de la investigación social*. Madrid: Dykinson.
- Perry, C. (1743). *A view of the Levant particularly of Constantinople, Syria, Egypt, and Greece*. Londres: T. Woodward & C. Davis.
- Pretzler, M. (2011). *Pausanias: Travel writing in Ancient Greece*. Londres: Duckworth.
- Reardon, B. P. (1971). *Courants littéraires grecs des Ile et Ille siècles après J. C*. París: Les Belles Lettres.
- Risk, P. H. (1982). Conducted Activities. In G. W. Sharpe (Ed.), *Interpreting the Environment* (pp. 174-193). Londres: Wiley & Sons. Inc.
- Roque, M. I. (2022). Storytelling in Cultural Heritage: Tourism and Community Engagement. In A. C. Campos, & S. Almeida (Eds.), *Global perspectives on Strategic Storytelling in Destination Marketing* (pp. 22-37). Hershey: IGI Global,
- Roussou, M., Ripanti, F., & Servi, K. (2017). Engaging visitors of archaeological sites through “emotive” storytelling experiences: a pilot at the ancient Agora of Athens. *Archeologia e Calcolatori*, 28(2), 405-420. Doi: <https://doi.org/10.19282/AC.28.2.2017.33>
- Ruiz Parrondo, A. (2010). Interpretación y difusión: dos formas diferentes de ver el patrimonio. *Arqueología y Territorio*, 7, 165-177.
- Salas Álvarez, J. (2008). La Difusión de la arqueología y del patrimonio arqueológico de Andalucía a través de la literatura ilustrada de viajes. *Cuadernos dieciochistas*, 9, 79-103.
- Santamarina Campos, B. (2008). De la educación a la interpretación patrimonial. Patrimonio, interpretación y antropología. In X. Pereiro, S. Prado Conde & H. Takenaka (Coords.), *Patrimonios Culturales: Educación e Interpretación. Cruzando Límites y produciendo alternativas* (pp. 39-56). Donostia: Ankulegi.
- Sharpe, G. W. (1982). *Interpreting the Environment* (2nd edition). Londres: John Wiley & Sons, Inc.
- Silverman, L. H. (1997). Personalizing the past: A review of literature with implications for historical interpretation. *Journal of Interpretation Research*, 2(1), 1-12. Doi: <https://doi.org/10.1177/109258729700200101>
- Staiff, R. (2014). *Re-imagining heritage interpretation: enchanted the past-future*. Londres: Routledge.
- Stuart, J., & Revett, N. (1858). *The Antiquities of Athens measured and delineated by James Stuart FRS and FSA and Nicholas Revett, painters and architects, vol. 1*. Londres: Henry G. Bohn.

- Sylaiou, S., & Dafiotis, P. (2020). Storytelling in Virtual Museums: Engaging A Multitude of Voices. In F. Liarokapis, A. Voulodimos, N. Doulamis & A. Doulamis (Eds.), *Visual Computing for Cultural Heritage* (pp. 369-388). Cham: Springer.
- Tilden, F. (1957). *Interpreting Our Heritage*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Tolias, G. (1995). *British Travellers in Greece 1750-1820*. Londres: Foundation for Hellenic Culture.
- Tolias, G. (2019). The ruined city restored: Athens and the fabric of Greece in Renaissance Geography. In M. Georgopoulou & K. Thanasakis (Eds.), *Ottoman Athens: Archaeology, Topography, History* (pp. 23-47). Atenas: The Gennadius Library & The Aikaterini Laskaridis Foundation.
- Towner, J., & Wall, G. (1991). History and Tourism. *Annals of Tourism Research*, 18(1), 71-84. Doi: [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(91\)90040-I](https://doi.org/10.1016/0160-7383(91)90040-I)
- Treolar, J. W. (2022). “The Most Memorable Things”: Pausanias’ *Periegesis* & His Influence on Selected 19th & 20th Century British Travel Writers (Tesis de Máster). Universidad de Auckland, Nueva Zelanda.
- Uzzell, D. (1996). Creating place identity through heritage interpretation. *International Journal of Heritage Studies*, 1(4), 219-228. Doi:<https://doi.org/10.1080/13527259608722151>
- Uzzell, D. (1998). Interpreting our heritage: A theoretical interpretation. In D. Uzzell & R. Ballantyne (Eds.), *Contemporary issues in heritage and environmental interpretation: problems and prospects* (pp. 11-25). Londres: The Stationary Office.
- Verrall, M. de G. (1890). *Mythology & Monuments of Ancient Athens*. Londres y Nueva York: Macmillan and Co.
- Veverka, J. A. (1994). *Interpretive Master Planning. The Essential planning guide for interpretive centers, parks, self-guided trails, historic sites, zoos, exhibits and programs*. Tustin: Acorn Naturalists.
- Vingopoulou, I. (s. f). *Athens. Travelogues. Traveller’s Views*. Aikaterini Laskaridis Foundation. Recuperado de <http://eng.travelogues.gr/page.php?view=2>
- Vitić – Četković, A. – Jovanović, I., y Potočnik Topler, J. (2020). Literary Tourism: The Role of Russian 19th Century Travel Literature in the Positioning of the Smallest European Royal Capital – Cetinje. *Annales*, 30(1), 81-98.
- Wheler, G. (1682). *A Journey into Greece by George Wheeler Esq.; in company of Dr. Spon of Lyons in six books...: with a variety of sculptures*. Londres: Printed for William Cademan, Robert Kettlewell, and Awnsham Churchill.
- Wordsworth, C. (1836). *Athens and Attica. Journal of a residence there*. Londres: John Murray.
- World Tourism Organisation. (2011), *Communicating Heritage. A Handbook for the Tourism Sector*. Recuperado de <https://www.e-unwto.org/doi/book/10.18111/9789284413751>

CONTRA LUTERO Y SUS SECUACES: LA ESTRATEGIA DEL POEMA *DIRAE* DE PEDRO RUIZ DE MOROS

Against Luther and his followers:
the strategy of poem Pedro
Ruiz de Moros' *Dirae*

ANTONIO SERRANO CUETO

Universidad de Cádiz

antonio.serrano@uca.es

ORCID: 0000-0002-8065-7111

Resumen: El artículo estudia el poema latino *Dirae* del humanista Pedro Ruiz de Moros en el contexto de la Reforma luterana. En especial se analizan la influencia del *Ibis* de Ovidio y la doble estrategia utilizada en defensa de la institución del papado: el 'toma y daca' y varios episodios de la vida de Lutero.

Palabras clave: Pedro Ruiz de Moros; Reforma luterana; Renacimiento; poesía latina; *dirae*.

Abstract: The article is about the Latin poem *Dirae* written by the humanist Pedro Ruiz de Moros in the context of the Lutheran Reformation. In particular, it analyzes the influence of Ovid's *Ibis* and the twofold strategy used in defense of the papacy: the 'give and take' and the use of various episodes in Luther's life.

Keywords: Pedro Ruiz de Moros; Lutheran Reformation; Renaissance; Latin poetry; *dirae*.

1. Introducción

Quien haya leído la obra latina de Pedro Ruiz de Moros (ca. 1515-1571¹) convendrá con su editor, B. Kruczkiewicz, en que el poeta debía de ser *natura animo mobili atque irritabili*². Porque este émulo de Marcial disparaba su verso hiriente a diestro y siniestro: astrólogos, médicos, borrachos, falsos cristianos, adúlteros, lascivos, maledicentes, criminales, enemigos personales, etc. Nadie estaba a salvo de su dedo condenatorio³. En la Reforma halló un *casus belli* en el que empeñarse con rabia y consagró buena parte de sus versos a la defensa de la ortodoxia católica⁴.

Cuando Lutero prendió la llama en 1517, Ruiz de Moros era un niño de corta edad, y cuando llegó a Cracovia en 1541, al reformador le quedaba un lustro de vida, pues falleció en 1546. Sin embargo, las prédicas del monje sajón habían penetrado en Polonia y Lituania ya en los años 20 y en las décadas siguientes proliferaron las conversiones al calvinismo en la iglesia y la nobleza polacas con las simpatías del rey Segismundo II Augusto⁵.

El poema *Dirae in pontificis Maximi Romanaeque illius maiestatis hostes* está dedicado enteramente a defender a la institución del papado de los ataques de los reformadores. Kruczkiewicz fecha su composición hacia 1555, junto con invectivas epigramáticas contra el cardenal Alejandro Farnesio y el papa Pablo IV, y sugiere que, como en el caso de estos poemas, es posible que tampoco tuviese intención de dar *Dirae* a la imprenta⁶. Esto se justificaría por la dureza

* Este trabajo ha sido cofinanciado por la Unión Europea en el marco del Programa Operativo FEDER 2014-2020 y por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía. Referencia del proyecto: FEDER-UCA18-107623.

1 Natural de Alcañiz, estudió Derecho en la Universidad de Lérida, se ordenó diácono en 1530 y pasó una temporada (1538-1541) en el Colegio de los alcañizanos de Bolonia. En la ciudad italiana fue alumno de maestros eminentes como Andrea Alciato y Pier Paolo Parisio y se doctoró en Derecho Canónico y Civil. Fue transitoriamente profesor de Griego en la Universidad de Bolonia y emigró a Cracovia en 1541 para hacerse cargo de la Cátedra universitaria de Derecho Romano. Vivió y sirvió en la corte del rey Segismundo Augusto II. Trasladada la corte polaca a Vilna, ejerció el cargo de juez a las órdenes del canciller Radvila el Negro. Murió en Vilna en marzo de 1571. Para la vida y obra de Ruiz de Moros, cf. Maestre Maestre (1990) 67-123. Un compendio en Ramos Maldonado (2010).

2 Kruczkiewicz (1900) I, XLIII.

3 Las huellas de Marcial en los epigramas de Ruiz de Moros y otros humanistas alcañizanos han sido estudiadas por Marina Sáez y Florido Grima (2002) y Florido Grima y Marina Sáez (2004-2005).

4 Se ha señalado, aunque es cuestión oscura, que Ruiz de Moros habría asistido al principio a los conciliábulos de los reformadores en torno a su amigo Johannes Tricesius, discípulo de Erasmo. Kruczkiewicz, 190,) I, pp. XV-XVI; Guillén Cabañero, 1961, p. 137.

5 Reformadores de la Iglesia polaca fueron, entre otros, Jan Łaski, Felix Krzyżak (Cruciger) y Francesco Lismanini, que había ejercido antes como confesor de la reina Bona. Lutero dedicó una traducción de la Biblia a Segismundo II Augusto y Calvino hizo lo propio con sus *Commentarii in Epistolam ad Hebraeos* (Ginebra, 1549). Segel, 1989, pp. 216-219; Nowakowska, 2018, p. 64.

6 Kruczkiewicz, 1900, I, p. XXXI; II, pp. 289-291, 295.

de unas imprecaciones que no hubieran gustado nada al canciller Nicolaus Radziwiłł (Radivila) el Negro, convertido al calvinismo ese mismo año y bajo cuya jurisdicción ejercía Ruiz de Moros como juez en Vilna.

A mediados de los años cincuenta el catálogo de agravios que los refomadores habían vertido contra el papado desde los inicios de la Reforma era bien extenso. La negación de la autoridad del papa constituía uno de sus argumentos estructurales y la identificación del pontífice (o la institución) con el Anticristo se convertiría en la estrategia recurrente entre luteranos y calvinistas. Lutero canalizó su repulsa del papado y los católicos papistas a través de todos los medios posibles: escritos doctrinales, disputas teológicas, panfletos y, como complemento visual para que su ideario llegase al pueblo iletrado, un arsenal de imágenes en viñetas y caricaturas para las que contó con la colaboración de Lucas Cranach el Viejo, Lucas Cranach el Joven, Andreas Karlstadt, Felipe Melanchthon y Juan Agrícola. Ya en la década de los años veinte habían aparecido *Pasional de Cristo y del anticristo* (1521), una serie de trece viñetas dobles donde se oponían la humildad de Cristo y la pompa y riquezas del papado, y *Pintura y descripción del papado con sus miembros* (1526), un dardo gráfico dirigido contra todas las instituciones de la Iglesia. En 1545, fecha más cercana a la composición de *Dirae*, se publicó *Representación gráfica del papado*, una serie de xilografías de Cranach el Viejo acompañadas de textos del propio Lutero que complementaban uno de los escritos más furibundos del agustino: *Contra el papado de Roma, fundado por el diablo* (1545). Aquí acusaba a Pablo III de travestido y sodomita y a todos los papas de la historia de haber alimentado a los malignos demonios infernales.

Dos propósitos tiene este artículo. En primer lugar, aporto paralelos que invitan a pensar que entre el *Ibis* ovidiano y *Dirae* existe una relación de hipotexto-hipertexto en el plano argumental; mas no así en el plano lingüístico, ya que no he encontrado *imitatio* textual relevante⁷. En segundo término, llamo la atención sobre la estrategia que Ruiz de Moros ha empleado, consistente, por una parte, en el “daca y toma”, o en pagar a los herejes con las mismas afrentas que ellos esgrimieron contra el papado; por otra, en utilizar para escarnio episodios de la vida de Lutero que circulaban en panfletos y crónicas escritos por los enemigos de la Reforma.

⁷ Una de las ediciones de los *Opera* de Ovidio que incluía *Ibis* salió impresa en Bolonia en 1480, por lo que es muy posible que Ruiz de Moros, que vivió en la ciudad tres años (véase la nota 1), hubiese tenido acceso a ella.

2. Las maldiciones

El poema sigue la tradición griega de las maldiciones (ἀpai, *dirae*), de la que han quedado huellas en las inscripciones mágicas de execración (*defixiones*) y en fragmentos poéticos de Moero, Calímaco y Euforión de Calcis. Aunque la imprecación menudea en la poesía latina⁸, dos composiciones destacan por estar consagradas íntegramente al motivo: *Dirae*, una de las piezas de la *Appendix Vergiliana*, y el poema *Ibis* de Ovidio.

A lo largo de los 162 versos de *Dirae*, distribuidos en dísticos elegíacos, Ruiz de Moros arroja sobre la cabeza de un hereje anónimo —no se mencionan ni el nombre de Lutero ni el de ningún otro reformador⁹— un catálogo considerable de penalidades que abarcan tanto el mundo de los vivos como el de los muertos, y que podemos clasificar en cuatro grupos:

1. AGNOSIA. Pérdida de identidad que abarca al nombre, los padres, la edad, la ciudad de nacimiento, el lugar de residencia, la naturaleza humana, el estado civil, la clase social y sexo (2-4-5, 8-10, 43-44, 129-138); la imposibilidad de discernir entre el sueño y la vigilia, las causas de la aflicción, el odio y el amor, la visión y la ceguera, la vida y la muerte, la desorientación entre el día y la noche (11, 19, 21, 25-26, 23-24, 45-46); la confusión de los sentidos (amargo y dulce, 37-38) y de los órganos del cuerpo: oreja, boca, ojos, pies y manos (47-50).
2. DESTIERRO. Vagancia errante sin ayuda de persona, casa o ciudad, bajo los rigores de la intemperie (29-36, 53, 55-62). Especial relevancia tiene, como se verá al final, la rotura del carro (55-56).
3. DESCENSVS AD INFEROS. Está representado sobre todo por un anti-epitalmio que ocupa los versos 99-126 (las Euménides se disputan al hereje en el infierno e interviene arbitrariamente Cancerbero [105-106]; canto del funesto himeneo [107-116]; banquete excrementicio [117-118]; el sol da paso a las tinieblas infernales (119-120); el tálamo flanqueado por las Euménides [121-126]). Añádanse la muerte por mano de las Euménides (141-146), la bajada al Orco (147-148) y los *Exempla* de castigos: Tántalo (149), Ixión (150), Ticio (151-152), Danaides (153), Sísifo (154), Prometeo (155-156). Todos los castigos de Plutón (161-162).

⁸ Entre otros, Verg. *Ed.* 8.74-75; Hor. *Ep.* 17.76; TIB. 1.10.1-6; Prop. 3.25.11-18; Ov. *Am.* 1.12.

⁹ En otras composiciones del alcañizano Lutero aparece agraciado con todas las apelaciones denigratorias posibles: *foedus, dirus, furialis, insanus, malefidus, inuisus, ebrius*, etc. Otras veces se halla implícito en gentilicios que en el contexto de la Reforma llevaban el estigma de la herejía: *Saxo* y *Germanus*. Cita a Felipe Melanchthon una vez y, aunque Calvino no aparece citado en el poemario, expresiones como *alumnus, heres, secuti* o *Martini dogma Luteri* aluden a luteranos y calvinistas en conjunto. Kruczkiewicz, 1900, II, pp. 296, 301, 319, 336, 339-341.

4. OTRAS MALDICIONES. Corporales (falta de descanso [13-14, 69-72, 127-128], frío en verano, calor en invierno [15-16], hambre y sed [17-18]). Espirituales (tentación de suicidio [73-76]). Familiares (muerte de los suyos [67], la familia lo repudia [83-84, 89-92], suicidio de los padres [85-88], muerte de la nodriza [93-94], suicidio de la esposa y los hijos [95-98]). Carencias (la tierra, el mar y el cielo le niegan sus frutos [77-78]). Ataques de animales (28, 139-140). *Damnatio memoriae* (160).

3. El poema *Dirae* y el *Ibis* ovidiano

El poema de Ruiz de Moros tiene muchas concomitancias con el poema ovidiano. Aunque, como se ha dicho, no hay *imitatio* formal, ambos comparten un buen número de maldiciones. Kruczkiewicz ya señaló la posible influencia de Ovidio en otro poema del alcañizano¹⁰. Si, como parece, ha seguido el modelo del poema *Ibis*, nuestro humanista ha prescindido del fondo ritual (*deuotio* y *defixio*) y del recargado aparato de *exempla* e *impossibilia*, a la vez que ha aprovechado parte de la imaginería infernal. He aquí los paralelismos:

1. Falta de luz solar y lunar (*Ibis* 109 / *Dirae* 6, 9).
2. Hambre insaciable (*Ibis* 426 / *Dirae* 17-18).
3. Pesadumbre y desasosiego (*Ibis* 115-116 / *Dirae* 19-20, 45-46).
4. Destierro y desamparo (*Ibis* 113-114 / *Dirae* 27-36, 53-62).
5. Tentaciones de suicidio y muerte imposible (*Ibis* 123-126/*Dirae* 73-76).
6. La naturaleza le niega sus frutos y elementos (*Ibis* 107-108, 111/*Dirae* 77-78)¹¹.
7. Nacimiento maldito (*Ibis* 209-250 / *Dirae* 89-94).
8. Terrores en el sueño nocturno (*Ibis* 141-160 / *Dirae* 71-72, 121-124).
9. Ataque de animales, en especial perros y jabalíes (*Ibis* 169, 504, 595-596 / *Dirae* 139-140).
10. *Descensus ad inferos* y *exempla* de tormentos infernales (*Ibis* 175-194, 291, 543-546 / *Dirae* 99-126, 141-156, 161-162¹²).

¹⁰ Ovidio, al que cita Ruiz de Moros una vez (Kruczkiewicz, 1900, II, p. 430), podría haber estimulado el argumento del *propempticon* del poema *Guilhelmo, episcopo Olomucensi, oratori Maximiliani Caesaris, ad Sigismundum Augustum, regem Poloniae, librum mittit*. Kruczkiewicz, 1900, II, p. 319, nota 4. Otras referencias en II, p. 40, nota 2, 55, nota 1.

¹¹ En la negación de los frutos también podría estar utilizando como fuente VERG. *Dirae* 9-12, 20-24, 99-101.

¹² Sísifo (*Ibis* 175, 191 / *Dirae* 154), Furias o Euménides (*Ibis* 183-186 / *Dirae* 100-104, 125-126), Tántalo (*Ibis* 179, 193 / *Dirae* 149), Ixión (*Ibis* 176, 192 / *Dirae* 150), Ticio (*Ibis* 181-182 / *Dirae* 151), Danaides (*Ibis* 177 / *Dirae* 153), Prometeo (*Ibis* 169, 291, 544 / *Dirae* 155).

que han engendrado a un monstruo (89-92), y contra la nodriza, para la que solicita la muerte por haberle inoculado el mal con la leche primera: *Lacte suo infandum nutrix, quae edixit alumnum, / In mortem ferro sanguinolenta ruat* (93-94)²¹. Y precisamente leche primera es lo que da de mamar una Furia al papa recién nacido en la viñeta satírica de Cranach el Viejo *Nacimiento y origen del papa* (*Ortus et origo papae*), una de las nueve viñetas que integraban la *Representación gráfica del papado*. La imagen muestra a una bruja defecando papas y a dos Furias de cabellos serpentinos ocupándose de los cuidados del pontífice recién nacido: una lo amamanta y la otra mece la cuna²².

4.2. *Descensus ad inferos*

La muerte como castigo ocupa buena parte del poema *Ibis*. Ovidio está haciéndose eco de un motivo habitual en las *defixiones* populares, como puede verse, entre otros testimonios, en la inscripción jónica conocida como *Teiorum dirae* (s. V a. C.). El autor reclama la pena capital incluso para la familia de quien ose atentar contra el bienestar de los ciudadanos de Teos²³.

Algo semejante era de esperar en Ruiz de Moros, obsesionado como estaba por la escatología infernal²⁴. Solicita el suicidio de la familia del hereje al completo y, por supuesto, su muerte por mano de las Erinias o Euménides, ya que estas, como sustitutas de los demonios, mortificarán su alma en el infierno.

En *Dirae* el *descensus ad inferos* comienza con el citado anti-epitalamio (99-126)²⁵. Después del suicidio de la esposa, en unas segundas nupcias funestas las Euménides se disputarán al hereje como marido. Ruiz de Moros había escrito antes varios epitalamios sobre las bodas de la dinastía Jagellón, por lo que se manejaba bien en el género. Sólo tenía que invertir los *topica*, mudando alegría por aflicción y dolor.

²¹ “La nodriza que alimentó con su leche al crío monstruoso / corra hacia su muerte ensangrentada por el hierro”.

²² Scribner, 1987. P. 279; Brink y Jacobsen, 2014, p. 41. En el *Ibis* ovidiano tenemos a las Euménides lavando al recién nacido en aguas pantanosas (225-226). Por otra parte, el amamantamiento no es más que una parodia del tipo tradicional de la *Virgo lactans*, que ya había prosperado en la Edad Media en imágenes grotescas. Por ejemplo, en un manuscrito iluminado del *Roman de Lancelot* conservado en la Rylands Library, una monja amamanta a un mono. Cf. Camille, 1997, p. 47.

²³ La fórmula repetida es “Que muera aquel, él mismo y su familia”. Cf. Solmsem y Fraenkel, 1966, pp. 100-101. Agradezco a mi colega y amigo el profesor Rafael J. Gallé Cejudo la información facilitada sobre esta inscripción jónica.

²⁴ Tanto es así, que a lo largo de su obra he podido contar más de 230 alusiones al infierno a través del imaginario grecolatino. He aquí algunos términos: *Styx*, *Dis*, *Tartara*, *Cerberus*, *Inferus*, *Pblegeton*, *Acheron*, *Pluto*, *Auer-nus*, *Orcus*, *Manes*, *Gebenna*, *Cocytus*, *Erebus*, *Elysium*, *Hecate*, *Ixión*, *Minos*, *Rhadamantis*, *Sisyphus*, *Tantalus*, *Tityus* y *Eumenides*.

²⁵ Para un comentario sobre el anti-epitalamio, cf. Serrano Cueto (2022).

enorme rentabilidad de la escatología infernal en tiempos de terror apocalíptico, cuando las señales anunciaban el Juicio Final y se presentía la llegada del Anticristo. Los polemistas católicos difundieron xilografías en las que Lutero aparecía como la gaita que soplab el diablo o era visitado en su casa por Satanás; y cuando murió, hicieron correr el rumor de que todos los demonios salieron del infierno para llevarlo de vuelta a su hogar²⁸.

En un epigrama de Ruiz de Moros (*In Lutherum*) asistimos al litigio entre el reformador y Plutón por el gobierno de las sombras:

Inter Plutonem dirumque exorta Lutherum

Ad stygias fertur lis Acherontis aquas.

Scepra petit soliumque et Ditis iura Lutherus,

Deberi illa alii quam sibi regna negat²⁹.

Se trataba, en suma, de devolver el golpe a la demonización del discordante practicada sistemáticamente por Lutero y los suyos, sobre todo en descrédito del papa y los papistas. En varios escritos de 1520 el reformador identificaba al papa con el Anticristo³⁰. En la última caricatura del citado libelo *Pasional de Cristo y del anticristo* de 1521, Cranach el Viejo y Melanchthon representaron, frente a la ascensión de Cristo, el *descensus ad inferos* del papa rodeado por demonios que lo conducen a las llamas.



L. Cranach el Viejo y F. Melanchthon, *Pasional de Cristo y del Anticristo* (1521)³¹

²⁸ Gofí Gaztambide, 1983, pp. 475-483; Montoya Beleña, 2017, pp. 358-362.

²⁹ "Se dice que entre Plutón y el malvado Lutero surgió / una disputa en las aguas estygias del Aqueronte. / El cetro, el trono y los derechos de Dite reclama Lutero, / negando que aquellos reinos se deban a otro que a sí mismo". Kruczkiewicz, 1900, II, p. 336.

³⁰ *Contra la execrable bula del Anticristo, Preludio de la cautividad babilónica de la Iglesia y A la nobleza cristiana de la nación alemana sobre la Reforma de los cristianos*. La estrategia pasó en 1536 a la *Institutio Christianae religionis* (IV 7, 25) de Juan Calvino, obra esencial de la Reforma.

³¹ Fuente: British Library: <https://www.bl.uk/collection-items/luthers-anti-papist-pamphlet-passional-christi-und-antichristi-1521> [última consulta: 2/6/2023].

Y en 1550, cuatro años después de la muerte de Lutero, en un grabado de Lucas Cranach el Joven figura el reformador predicando y enviando a un grupo de católicos al infierno.



L. Cranach el Joven, *Lutero predicando* (1550)³²

Así pues, la demonomanía de Lutero se había convertido en un búmeran.

4.3. La simbología animal

En el anti-epitalamio intervienen varias aves y un pequeño ejército de insectos molestos y repugnantes que sirven de contrapunto a aspectos festivos de la boda: el búho³³, la lechuza, los mosquitos, las chinches, las pulgas³⁴ y el escarabajo pelotero. Este insecto, asociado a la inmundicia, forma sus bolas con los platos del banquete nupcial: *Inuoluet in mensas tristi scarabaeus odore: / Quas uoluit pedibus, inferat ille dapes* (116-117)³⁵. Ruiz de Moros está respondiendo al lenguaje y las imágenes escatológicas – ahora escatología excrementicia – de los reformadores, como hemos visto en relación con la viñeta de *El nacimiento del papa y los cardenales*. Ese mismo año Lutero escribía en uno de los artículos contra los telologastros de Lovaina: “No de la Escritura, sino de doctrinas humanas sale todo lo que eructan, vomitan y

³² Payer (2005).

³³ El búho, “de canto ominoso”, aparece en Ibis vinculado a los presagios del nacimiento (*Ibis* 223-224).

³⁴ En el simbolismo medieval las pulgas estaban asociadas a las enfermedades y los mosquitos a la putrefacción de los cadáveres. En cuanto a las chinches, es posible que Ruiz de Moros estuviese pensando en las chinches de la cama de San Juan, relato incluido en los *Hechos apócrifos de Juan* (60-61). Narro, 2015, pp. 194-195. En el caso del mosquito, el poeta contaba con el antecedente del *Culex* pseudovirgiliano, donde el insecto impide el descanso del pastor mostrándole el inframundo.

³⁵ “Vuele sobre las mesas el escarabajo con su funesto olor, / Lleve él la comida que hace rodar con sus patas”.

cagan en una iglesia que no es la suya, sino la del dios vivo”³⁶. Además de los papas y los cardenales, los monjes también habían nacido como deyecciones infernales. Otra viñeta de Cranach el Viejo, integrada en la citada serie *Representación gráfica del papado*, muestra a una diablesa defecando a monjes tonsurados.



L. Cranach el Viejo, *Representación gráfica del papado* (1545)³⁷

Dirae contiene varias representaciones zoomórficas del hereje, dado que este, en su delirio, se identificará con cinco animales emblemáticos: lobo, león, mona, asno y perro:

Lapsus mente lupum nunc se, nunc se esse leonem,
Dentatamue aliam se putet esse feram; Nunc sibi ridiculo uideatur simia rictu,
Aut si qua hac animans foedior esse potest.
Mox rudat, factum dum sese credit asellum,
Mox latret, sese dum putat esse canem³⁸. (129-134)

En el poema de Ruiz de Moros dedicado a Samuel Maceovio, publicado en 1545, el hereje está representado por un *lupus* que acosa el redil³⁹. Lutero había

³⁶ Egido, 2001, p. 361.

³⁷ Payer (2005); Brink y Jacobsen, 2014, p. 39.

³⁸ “Con la mente extraviada crea que su naturaleza es ya de lobo, / ya de león o de otra fiera dentada; / ya se parece a la mona de rictus ridículo / o a otro animal que pueda existir más repugnante que ella. / Luego rebuzna creyendo que se ha vuelto un asno, / luego ladre creyéndose un perro”.

³⁹ Kruczkiewicz, 1900, I, 228, vv. 12-14.

utilizado en varias ocasiones el mismo símil. En el panfleto *Los lobos espirituales* (1520 o 1521) identificaba a la jerarquía de la Iglesia con lobos que devastan el rebaño de Cristo. Y en el mencionado panfleto contra los teólogos de Lovaina escribía: “La iglesia del papa y de estos maestrillos es más exactamente una piara de lobos, enemiga sanguinaria y devastadora de la iglesia de Cristo”⁴⁰.

La animalización del papa y sus defensores abarcaba un elenco amplísimo: lobo, león, asno, ternero, cerdo, cabra, gato, mono, etc. No se trataba sólo de una asociación con fines satíricos. En su obsesión por el demonio que lo atormentaba, Lutero temía su presencia en muchos animales. Así lo había expresado en relación con el mono y algunas aves en las *Charlas de sobremesa*: “Estoy convencido de que el demonio habita en los loros y papagayos, en los simios y los cercopitecos, por esa rara habilidad que tienen para imitar a los hombres”⁴¹.

Antes que Ruiz de Moros, Cocleo había denunciado en la persona de Lutero la encarnación de muchos animales, entre los que citaba expresamente la zorra, el perro, el lobo y la osa:

Sed quid dixi uulpem: parum est, canem dixissem rabidum, immo lupum rapacissimum, aut saeuissimam quandam ursam, quae raptis catulis furore quodam agitur: uel magis haec omnia simul. Multas⁴² enim hoc monstrum intra se bestias alit⁴³.

Pero el daño vino sobre todo por las imágenes grotescas de los grabados. Tuvo mucha fortuna una xilografía anónima (ca. 1520) que representaba a un grupo de adversarios de Lutero como seres híbridos: Tomás Murner, gato; Jerónimo Emser, cabra; León X, anticristo y león⁴⁴; Juan Eck, cerdo; Jakob Lemp, perro⁴⁵.

⁴⁰ Egido, 2001, p. 362; Roso Díaz, 2001, p. 358, nota 29.

⁴¹ Egido, 2001, p. 449.

⁴² En el ejemplar que consulto se lee erróneamente *multos*.

⁴³ “Pero qué dije zorra; poco es: hubiera dicho perro rabioso, o mejor lobo rapacísimo, o alguna osa crudelísima que, si le arrebatan sus crías, se ve sacudida por una especie de locura; o más bien todas estas bestias a la vez. Pues este monstruo alimenta en su interior a muchas alimañas”. Cocleo, 1549, p. 65.

⁴⁴ Solía identificarlo con un león a partir del pasaje de Apocalipsis 10, 3. Así en el artículo IV de *Los artículos de Schmalkalda*. Egido, 2001, p. 342.

⁴⁵ En otra fechada en 1522, obra de Johannes Agricola, repiten Eck (ahora bufón), Murner y Emser, y se incorporan Jerónimo Alejandro (león), Agustín von Alves (asno) y Dam (cerdo).

Xilografía anónima con los adversarios de Lutero⁴⁶

Y también se difundió notablemente la caricatura del asno-papa que, emparejada con la del monje-becerro, se acompañaba de comentarios en un opúsculo de Lutero y Melanchthon de 1523⁴⁷. Figura híbrida con cabeza de asno, una mano de pie de elefante y otra de humano, cuerpo de mujer escamado, con senos y vulva destacados, una pata de grifo y otra de toro. Todo ello rematado por una cola de dragón que no es otra cosa que la defecación del papa. Al fondo, un torreón identificado con el castillo de Sant'Angelo en Roma.

Deutung der gewöhnlichen
Figurn Bapstfels zu Rom funden.



Durch Herrn Philippum
Melancthon.

Lutero y Melanchthon (1523)⁴⁸

⁴⁶ Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eck,_Lemp,_Leo_satire.jpg.

⁴⁷ La imagen en <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bapstesel.png> [última consulta: 17/9/2023]. Sobre el origen de esta historia, cf. Roso Díaz (2011) 751.

⁴⁸ Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bapstesel.png> [última consulta: 2/6/2023].

5. La vida de Lutero como fuente

5.1. Confusión mental

A resultas de la agnosia, su adversario padecerá una gran confusión mental, enfatizada por expresiones que indican olvido, ingorancia, incapacidad para expresar sentimientos, desubicación, desasosiego, miedo, delirios y pesadillas: *Obliuiscatur* (2), *nec dicere queat* (4), *oblitus* (5, 7), *nesciat* (6), *ignoret* (7, 8, 9), *cernatne ac caecus* (11), *nec fari possit nec sciat* (12), *nec queat loqui* (20), *incertus* (22), *uideatur lumine cassu* (23), *exstimeat* (39, 41), *scire neget* (44), *lapsus mente* (45, 129), *neget* (49, 50), *ignorans se nesciat* (51), *Excutiant furiae* (71). Estas *furiae*, causantes de la turbación mental, el delirio y hasta la locura, también acosan al enemigo del poeta en *Ibis*⁴⁹, sólo que en *Dirae* se añade una circunstancia más: visitan al hereje de noche y le provocan horribles pesadillas: *Lumina si quando somno inclinauerit, illum / Excutiant furiae tetraque uisatoro* (71-72)⁵⁰.

El alcañizano parece estar aprovechando la conocida neurosis depresiva de Lutero, quien desde su época de monje agustino en Erfurt hasta su muerte sufrió ataques espirituales, tentaciones, arrebatos místicos, visiones, frecuentes dolores de cabeza y acúfenos que no le permitían ni trabajar ni descansar⁵¹. Lo confesó en algunos escritos públicos y en la correspondencia privada, entre otros a Melanchthon, Johann von Staupitz y Nicolás Amsdorf⁵². En el prefacio que puso a sus *Opera Latina* en la edición de Wittenberg de 1545 afirmaba que, pese a llevar una vida intachable en el convento, no hallaba descanso espiritual y “sentía que a los ojos de Dios era un pecador de atribulada conciencia”⁵³. Se quejaba a menudo de que Satanás y sus demonios eran los responsables de sus dolencias, y que actuaban preferentemente de noche, metiéndose en su cama, provocándole sueños tristes. La tristeza era para Lutero un signo perceptible

⁴⁹ *His uiuus furis agitabere, mortuus isdem, / et breuior poena uita futura tua est (Ibis 161-162). Mens quoque sic furis uecors agitetur, ut illi, / unum qui toto corpore uulnus habet (Ibis 343-344).*

⁵⁰ “Si alguna vez sus ojos se cierran al sueño, / sacúdanlo en el lecho las furias y terribles visiones”.

⁵¹ Fue muy difundido —incluso en las obras completas de Lutero impresas en 1558— el relato de un colapso que sufrió en julio de 1527, cuando unas tentaciones gravísimas percutieron en sus oídos y provocaron que perdiera la consciencia. Los ataques se dieron también durante la reclusión en el castillo de Warburg (1520) y durante su retiro en el castillo de Coburgo (1530).

⁵² Carta a Staupitz (20/2/1519), Melanchthon (12/5/1530), Amsdorf (13/6/1532). Cf. Egido, 2001, pp. 377, 412, 417.

⁵³ *Ego autem, qui me, utcumque irreprehensibilis monachus uiuebam, sentirem coram Deo esse peccatorem iniquitissimae conscientiae.* Lutero (1550) f. Xiiiiv.

de la presencia del demonio. Su cuerpo era el campo de batalla donde Dios y el diablo libraban su guerra⁵⁴.

5.2. El destierro

El destierro, la misma pena que sufrió Ovidio, forma parte de las maldiciones del *Ibis* ovidiano: *Exul inops erres alienaque limina lustres, / Exiguumque petas ore tremente cibum* (*Ibis* 113-114). Como puede verse, al menos se le permite que mendigue un trozo de pan. No así en *Dirae*, porque el hereje, expulsado por sus convecinos, se enfrentará a un vagabundeo sin norte en el que no recibirá el amparo de ninguna persona, ciudad o casa. Habrá de soportar hambre, sed y los rigores de la intemperie:

Auxilium nemo poscentem exaudiat illum, A saeuīs quamuis dilaceretur apris,
Expellatque suis illum uicinia tectis,
Nesciat expulsus, quo ferat ille pedem. Nullae urbes pateant; quascunque aduenerit oras,
Vlla peregrino nec sic aperta domus⁵⁵. (27-32)

De nuevo la vida de Lutero constituye la fuente de esta maldición. El encuentro entre el reformador y Carlos V en la dieta de Worms en 1521 se saldó con un edicto imperial de proscripción del hereje cismático. Lutero se convertía en un fuera de la ley a quien nadie podría ayudar de palabra, acción o escrito, so pena de ser acusado de crimen de lesa majestad:

Mandantes de eorundem Statuum consilio et consensu, sub crimine laesae Maiestatis Nostraeque et Sacri Imperii grauissimae indignationis [...] ne quis uestrum praefatum Martinum Lutherum receptare, defendere, sustentare, fouere dicto, facto aut scripto praesumat⁵⁶.

5.3. La tormenta

En varios pasajes Ruiz de Moros pide que el cielo cristiano desate la ira de sus inclemencias sobre el hereje:

⁵⁴ Para la obsesión de Lutero con el demonio, cf. Egido (1985).

⁵⁵ “Nadie lo oiga cuando pida ayuda, / aunque se vea lacerado por crueles jabalíes. / La vecindad lo arroje de su casa, / no sepa expulsado adónde dirigir sus pasos. / A ninguna ciudad tenga acceso y, llegue al territorio que llegue, / ojalá ninguna casa se abra para el extranjero.”

⁵⁶ “Ordenando por decisión y acuerdo de los mismos Estatutos, bajo crimen de lesa majestad y desprecio gravísimo de nuestro Sacro Imperio [...] que ninguno de los vuestros ose refugiar, guardar, alimentar, favorecer al susodicho Lutero mediante palabra, acción o escrito.” *Aedictum* (1521: f. C ir).

In campis degat, violento obnoxius imbri,
 Iras sensurus, Aeae saeue, tuas⁵⁷. (33-34)

Extimeat semper, ne caelum corruat atque
 Opprimat illius tota ruina caput⁵⁸. (39-40)

Cum dormire iuuat, tonitru quatiatur Olympus,
 Proque toro latebras territus ille petat⁵⁹. (69-70)

Interesa especialmente el último dístico, en el que presenta al hereje aterrorizado en la noche por el fragor de los truenos. Podría explicarse sencillamente porque en la época se creía que las tormentas eran obra demoníaca o brujesca. De hecho, Lutero solía llamar “truenos” a los acúfenos que le enviaba el demonio, según hemos visto. Sin embargo, la clave hay que buscarla en un episodio de su juventud.

En el verano de 1505, cuando caminaba en dirección a Ecfurt desde Mansfeld, se desató una terrible tormenta. Aterrorizado, invocó a Santa Ana y le prometió que, si salvaba la vida, se haría monje. Poco después se unió a los agustinos de Ecfurt. El propio Lutero evocó este episodio al comienzo del tratado *Sobre los votos monásticos* (1522), confesando a su padre que no había tomado los votos voluntariamente ni para saciar su vientre, sino por el miedo a una muerte repentina:

Memini enim nimis praesente memoria, cum iam placatus mecum loquereris, et ego de coelo terroribus me uocatum assererem, neque enim libens et cupiens fiebam monachus, multo minus uero uentris gratia, sed terrore et agone mortis subitae circumuallatus uoui coactum et necessarium uotum⁶⁰.

Se convirtió en uno de los episodios más difundidos de su vida, también incluido en la citada biografía de Cocleo, quien añade que en el monasterio dio señales de tener tratos con el Demonio:

Iuris deinde studium aggressus, cum esset in campo fulminis ictu territus et prostratus, ut uulgo dicitur, aut interitu sodalis sui contristatus, huius mundi contemptu ingressus est repente, multis admirantibus, monasterium fratrum S. Augustini [...] ex occulto aliquo cum Daemone commercio⁶¹.

⁵⁷ “En el campo viva, sufriendo las lluvias violentas, / presto a sentir tu ira, Eolo cruel”.

⁵⁸ “Tema siempre que el cielo se precipite / y una ruina completa aplaste su cabeza”.

⁵⁹ “Cuando ayude dormir, sacudido atruene el cielo / y en vez de lecho se dirija a un refugio”.

⁶⁰ “Pues me acuerdo con una memoria muy viva cuando, ya calmado, hablabas conmigo y yo te aseguraba que me invocaban los terrores del cielo, y no me hacía monje ni por gusto ni por deseo, mucho menos por causa del estómago, sino que, rodeado por el terror y la angustia de una muerte repentina, hice un voto forzado y apremiante”. Cf. Lutero, 1551, v. 268).

⁶¹ “Luego que hubo iniciado el estudio del derecho, cuando se encontraba en el campo aterrorizado y abatido por un rayo, según es rumor, o afligido por la muerte de un amigo suyo, con desprecio de este mundo ingresó

5.4. El carro

Al desearle un vagabundeo menesteroso, Ruiz de Moros inserta un dístico desconcertante. Asistimos al accidente del carro del hereje, que queda roto y “naufragado” en el lodo: *Frangatur latis rota campis, axeque fracto / Haereat in medio naufraga raeda luto* (55-56)⁶². La metáfora del naufragio como destierro ya había sido utilizada por Ovidio en *Ibis* 18 y 147, versos en los que pudo haberse inspirado Ruiz de Moros⁶³.

Todo indica que la fuente hay que buscarla en 1519, año de la disputa en Leipzig entre Lutero y Johann Eck. Meses antes, Andreas Karlstadt y Cranach el Viejo publicaron una gran viñeta satírica, conocida como *El carro de Karlstadt*, en la que se aprecia a Eck marchando en un carro hacia el infierno. El enfado del ultrajado y sus partidarios fue mayúsculo⁶⁴.

Meses más tarde, llegado el momento de acudir a Leipzig, los reformadores viajaban en dos carros. En el primero iba Karlstadt con el peso de todos sus libros de referencia; en el segundo, Lutero, Melanchthon y el rector de la Universidad de Wittenberg. Se difundió la noticia de que justo a las puertas de la ciudad, el primer carro se atascó por el sobrepeso de los libros, el eje se rompió y Karlstadt cayó al barro. Además del ridículo, el accidente fue interpretado como una señal que anticipaba la derrota de Karlstadt en el primer debate con Eck⁶⁵. Los relatos del accidente se fechan años después de la muerte de Lutero, por lo que podría tratarse de pura invención. Sin embargo, el poeta contemporáneo Johannes Rubius lo incluyó en un poema satírico sobre el encuentro de Leipzig publicado sólo tres meses después, en septiembre de 1519. Se da la circunstancia de que Rubius era uno de los defensores de Eck, por lo que la sospecha de la invención no se desvanece, ya que así vengaría la afrenta infligida a Eck por la viñeta del carro⁶⁶. Que sucediera o no, poco importa. Lo

de repente, para admiración de muchos, en el monasterio de los frailes agustinos [...] tenía algún trato oculto con el Demonio”. Cocleo, 1549, pp. 1-2.

⁶² “Rómpase la rueda en la espaciosa llanura y con el eje roto / quede el carro varado y náufrago en medio del barro”.

⁶³ El uso del adjetivo *naufraga* extrañó a Kruczkiewicz, 1900, I, p. 262. Sin embargo, validan su uso, entre otros pasajes, Ov. *Met.* 11.628 (*simulachra naufraga*) y Verg. *Georg.* 3.542 (*naufraga corpora*).

⁶⁴ *El carro de Karlstadt* es una gran viñeta abigarrada repleta de imágenes y textos, que recibe el nombre del teólogo de Wittenberg como autor de los textos (primero en alemán, luego en latín). No debe confundirse con el carro en el que este viajaría a Leipzig poco después. La viñeta puede verse en <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1467-8365.12306> [última consulta: 2/6/2023].

⁶⁵ Lindber, 2021, p. 68.

⁶⁶ Los relatos de Sebastian Ffröschel y el canciller sajón Pfeifer se habrían escrito muchos años más tarde (el de Ffröschel en 1566), después del alejamiento entre Lutero y Karlstadt. Roper, 2017, p. 486, nota 17; Roper-S-pinks, 2017, pp. 262-263.

relevante es que Ruiz de Moros hizo lo mismo que Rubius: devolver afrenta por afrenta o, mejor dicho, carro por carro.

6. Conclusión

El alcance de las maldiciones del poema se comprende plenamente en el contexto de las diatribas cruzadas (mediante escritos o imágenes caricaturescas) entre papistas y reformadores. Por otra parte, la propia vida de Lutero ofrecía información que sus enemigos supieron aprovechar para escarnecer e incluso ultrajar su figura y memoria. La biografía publicada por Cocleo se convirtió en fuente esencial para la propaganda antiluterana y tuvo extraordinaria difusión, por lo que es posible que llegara a manos de Ruiz de Moros. No obstante, su lectura no era imprescindible porque muchos de los episodios circulaban en los mentideros de la cristiandad. El motivo literario de las maldiciones le proporcionó la idea, el poema *Ibis* de Ovidio le suministró los argumentos generales y con el lodo de la contienda librada por herejía y ortodoxia moldeó, en nombre de la Iglesia de Roma, dardos tan certeros como toscos.

Bibliografía

Fuentes

- Aedictum = Caroli Quinti Imp. E. S. Avg. Catholi. Regis et C. Aedictum Imperiale ex celebrerri. S. Impo. Conuentu Vvormatiae Vvangionum habito M. D. XXI contra F. Martinum Lutherum..., Amberes: Willem Vosterman, 1521.
- André, J. (ed.) (1963). *Ovide. Contre Ibis*. Paris: Les Belles Lettres.
- Cocleo [Cochlaeus], J. (1549). *Commentaria de actis et scriptis Martini Lutheri*. Maguncia: Franz Behem.
- Egido, T. (2001) (ed.). *Obras. Lutero*. Salamanca: Sígueme.
- Kruczkiewicz, B. (1900). *Petri Royzii Aurei Alagnicensis carmina*. Vols. I-II, Cracovia: Universidad Jagellónica.
- Lutero, M. (1550). *Tomus primus omnium operum reverendi domini Martini Lutheri, doctoris Theologiae, continens scripta primi trienii, ab eo tempore, quo primum controversia de indulgentiis mota est, videlicet ab anno Christi M.D.XVII usque ad annum XX*, Wittenberg: Hans Lufft.
- Lutero, M. (1521). *Passional Christi und Antichristi*, Wittenberg, J. R. Grunenberg. Disponible en <https://www.bl.uk/collection-items/luthers-anti-papist-pamphlet-passional-christi-und-antichristi-1521> [última consulta: 2/6/2023].
- Rubius, J. (1519). *Eyn neu buchlein von d'loblichen disputation offentlich gehalten vor fursten vnd vor hern vor hochgelarten vnd vngelarten yn der werden hochgepreusten stat Leyptzick inn reymen weisz*. Leipzig.

Solmsen, F. & Fraenkel, E. (1966). *Inscriptiones Graecae ad inlustrandas dialectos Selectae*. Stuttgart: Teubner.

Estudios

- Brink, D. M., & Jacobsen, P. S. (2014). *Løgn og Latin: Spot, spe og religionssatire 1500-1900*. Storm P.-museet. Disponible en http://issuu.com/stormpmuseet/docs/loegn_og_latin_ekatalog [última consulta: 18/06/2023].
- Camille, M. (1997). *Images dans les marges*, París: Gallimard.
- Egido, T. (1985). Los demonios de Lutero y de su tiempo, *Revista de espiritualidad*, 44, 271-299.
- Florido Grima, O. I. & Marina Sáez, R. M.^a (2004-2005). Influencia de Marcial en los poetas humanistas alcañizanos: tipología epigramática y elementos temáticos. *Calamus Renascens*, 5-6, 5-44.
- Goñi Gaztambide, J. (1983). La imagen de Lutero en España: su evolución histórica. *Scripta Theologica*, 15(2), 469-528.
- Guillén Cabañero, J. (1961). Un gran latinista aragonés del siglo XVI: Pedro Ruiz de Moros. *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 12-13, 129-160.
- Lindber, C. (2021). *The European Reformations*. Leiden: Brill.
- Maestre Maestre, J. M.^a (1990). *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Marina Sáez, R. M.^a & Florido Grima, O. I. (2002). Presencia de Marcial en la creación, recepción y crítica literaria de los poetas humanistas alcañizanos. *Calamus Renascens*, 3, 115-145.
- Montoya Beleña, S. (2017). Martín Lutero: una aproximación a su imagen a través de la estampa grabada. In F. J. Campos OSA (ed.), *Lutero: su obra y su época* (pp. 325-366). R.C.U. Escorial-M.^a Cristina: Servicio de Publicaciones.
- Narro, A. (2015). Ecos de la πότνια y el δεσπότης θηρών en los cinco principales *Hechos apócrifos* de los apóstoles. *Minerva*, 28, 195-220.
- Nowakowska, N. (2018). *King Sigismund of Poland and Martin Luther. The Reformation before Confessionalization*. Oxford: Oxford University Press.
- Payer, A. (ed.) (2005). *Antiklerikale Karikaturen und Satiren XVII: Reformation und Gegenreformation*: <http://www.payer.de/religionskritik/karikaturen17.htm> [última consulta: 2/6/2023].
- Ramos Maldonado, S. I. (2010). Ruiz de Moros, Pedro. In *Diccionario Biográfico Español* (pp. 798-800). Madrid: Real Academia de la Historia.
- Roper, L. (2017). *Martín Lutero: renegado y profeta*. Madrid: Taurus.
- Roper, L. & Spinks, J. (2017). Karlstadt's 'Wagen'. The First Visual Propaganda for the Reformation. *Arts history. Journal of the Association of Art Historians*, 40(2), 256-285.
- Roso Díaz, J. (2001). *Ego sum papa*: iconología del papado y tiempo apocalíptico en la propaganda de la Reforma protestante alemana, *Estudios humanísticos. Filología*, 23, 347-368.
- Roso Díaz, J. (2011). El asno incombustible. De la repetición de la imagen a la renovación del texto en el panfletario europeo de los siglos XVI y XVII. In R. Zafra Molina, & J. J. Azanza López (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto* (pp. 749-758). Pamplona: Universidad de Navarra.

- Scribner, R. W. (1987). *Popular culture and popular movements in Reformation Germany*. Londres: Hamblendon Press.
- Segel, H. B. (1989). *Renaissance culture in Poland: the Rise of Humanism, 1470-1543*. Ithaca: Cornell University Press.
- Serrano Cueto, A. (2022). Pedro Ruiz de Moros contra la Reforma: el ‘anti-epithalamium’ de *Dirae*, 99-126. In L. Merino Jerez, M. Mañas Núñez, & M. Ramos Grané (eds.), *Verbo et opere. Homenaje al profesor César Chaparro* (pp. 431-439). Cáceres: Universidad de Extremadura.

INCENDIES (2010), ACTUALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA DE EDIPO REY

Incendies (2010), film version of Oedipus Rex

JAVIER DEL HOYO

Universidad Autónoma de Madrid

Javier.delhoyo@uam.es

ORCID: 0000-0003-3603-5793

Resumen: Este artículo quiere reivindicar la puesta en escena de un mito clásico, ubicado ahora en escenarios modernos y en el contexto de situaciones políticas actuales. Vemos una vez más la enorme energía de un mito y unos personajes, cuya genialidad no pasa de moda, en una recreación filmica original de gran fuerza narrativa.

Palabras clave: Tragedia griega; *Edipo rey*; tradición clásica; cine contemporáneo.

Abstract: This paper aims to vindicate the staging of a classic myth, now set in modern scenarios and in the context of current political situations. We see the strength of a myth and characters, whose genius never goes out of fashion, in a brilliant filmic recreation and powerful narrative.

Keywords: Greek tragedy; *Oedipus Rex*; classical tradition; contemporary cinema.

Cuando Sófocles estrenó en el año 429 a. C.¹². *Edipo Rey* en el teatro de Dioniso en Atenas, no podía imaginar la repercusión que su versión del mito de Edipo²³ iba a tener a lo largo de la historia; y no sólo en la literatura y dentro de ella en el teatro, sino en las artes plásticas y el cine.

En efecto, muchas obras de teatro se han escrito y muchas películas se han filmado con un guion que recoge aquellos mitemas esenciales que nos permiten reconocer fragmentos del célebre ciclo tebano⁴³. De algunas obras se han hecho ya ensayos brillantes⁴⁵.

Me gustaría hoy, no obstante, hablar de una película que considero una auténtica obra maestra y que, sin embargo, sigue siendo desconocida en muchos ambientes, probablemente porque contiene una temática dura de digerir y, por ello mismo, resulta poco comercial; al menos, no hemos leído colaboraciones en las que haya una identificación visible entre la película y el mito en las páginas web consultadas⁵⁶, y creemos que tampoco en ediciones en papel, quizás por las distancias formales, no del contenido, que marca⁶⁷.

Quiero advertir de antemano que haré aquí un verdadero destripe de la trama, de modo que si alguien desea verla y no la ha visto todavía, es mejor

¹ Sobre el problema de la redacción exacta del texto y de la representación, véase Knox 1956, que hace una revisión de las posibles fechas, y toma la peste de Atenas de 430 d. C. como *terminus post quem*.

² Aunque de Edipo y su complejo mito hay referencias anteriores en la literatura griega, como en Homero (*Iliada* XXIII, 276 ss; *Odisea* XI, 271 ss) o Píndaro (*Olímpica* II, 42 ss), la versión de Sófocles quedó como canónica, es la que se ha tomado como referente y la que han seguido mitógrafos posteriores. Para conocer la evolución de esta parte del ciclo tebano con sus antecedentes, puede verse Ruiz de Elvira, 1995, pp. 190-204.

³ “El argumento aún está vigente, pero sobre todo su estructura está en casi toda la producción cinematográfica, a partir de los años treinta, por lo menos” (Cano 1999: 38). También la vemos en óperas, como la que compuso I. Stravinski con libreto de Jean Cocteau, titulada *Oedipus Rex*, estrenada en 1927.

⁴ En *La semilla inmortal*, Jordi Balló y Xavier Pérez dedican un capítulo entero (1997, pp. 249-261) a rastrear el mito de Edipo en grandes películas del siglo XX, más o menos explícitas, desde *Edipo re* (1967) de P. P. Passolini hasta *Recuerda* (1945) de A. Hitchcock, pasando por tantas otras en las que el contexto y la puesta en escena podrían encubrir de tal modo el contenido que no se identificasen a primera vista los mitemas clásicos; menos evidentes, pero reconocibles, están en *Poderosa Afrodita* (1995) de W. Allen (Cano, 1999, pp. 47-50).

⁵ Hay varios ensayos sobre la película, pero se fijan en otros conceptos, como el de García-Ramos, 2013 pp. 36-43. Ni siquiera comentarios como los de la página digital Espinof, cuyo título es “*Incendies*, una tragedia griega en un mundo en constante conflicto” [consultado por última vez, 27 de enero de 2023], nos aproximan al mito o mitos que aquí comentamos. La mayoría de las críticas que hemos podido leer, y han sido muchas, se centran en el conflicto religioso entre cristianos y musulmanes, en el laberinto político entre derechas e izquierdas, en la historia reciente del Líbano, o en comentarios puramente cinematográficos, como la valiente puesta en escena, etc. Creo que en este sentido la mirada al mundo clásico que aquí vamos a hacer puede ayudar a comprender mejor la película, con un guion impecable, manejado de forma magistral por D. Villeneuve. A lo largo del artículo hemos evitado comentarios ya realizados en otras publicaciones.

⁶ Es evidente que se trata de una versión actual, no de la representación minuciosa de la obra de Sófocles hoy, por lo que ni el lector ni el espectador deben buscar una trama o unos escenarios que reproduzcan exactamente la obra de teatro. Esa es la fuerza de las versiones actuales, que nos permiten rastrear y reconocer en otros contextos mitemas y tramas conocidos. Por ello, nadie se extraña —por ejemplo— cuando lee que *El rey león* es una versión animada de un guion basado en el *Hamlet* shakesperiano, que a su vez se apoya en *La Orestíada* de Esquilo, presentando unos mismos mitemas y la venganza como telón de fondo.

que no siga leyendo y la vea antes de continuar este artículo. No voy a hacer una explicación de la película, evidentemente, sino una reflexión por escrito con el mito de Edipo y otros mitos clásicos como telón de fondo.

Incendies es un filme que dirigió Denis Villeneuve⁷⁸ en 2010, a quien se debe también el guion, basado en la obra de teatro *La mujer que cantaba* del libanés Wajdi Mouawad, adaptada con gran acierto. Fue elegida para el óscar a la mejor película de habla no inglesa en su edición de 2011, premio que no llegó a obtener. Tiene un metraje de 130 minutos y es una coproducción canadiense-libanesa.

Tras una breve introducción en la que vemos —muy lentamente⁸⁹ y con música de fondo de Radiohead, tema *You and whose army*— cómo unos milicianos cortan el pelo casi al cero a los niños de un orfanato a los que van a convertir en jóvenes soldados, se nos presenta un cambio brusco. En este breve prólogo la cámara va acercándose lentamente hacia un niño, que será —a pesar de grandes ausencias en el recorrido de la película— el eje vertebrador de toda la historia. La cámara enfoca y se detiene en uno de sus pies, portador de una señal, que el espectador observa ajeno a la importancia que más tarde le será revelada.

Narración segmentada y entrelazada

A partir de este preámbulo la película comienza a recorrer dos itinerarios paralelos, exactamente igual que la obra *Edipo rey*. La acción se divide en siete escenas, introducida cada una de ellas por un rótulo orientador, que nos indica un espacio geográfico (*Daresh, Deressa, Kfar Ryat*) o bien un personaje (*Les jumeaux, Nawal, Nihad, Chamsedinne*). El número es significativo, no sólo por el simbolismo del siete en la antigüedad⁹, sino porque Sófocles subdividió la acción narrativa de *Edipo rey* en catorce escenas o unidades conceptuales, siete de avance temporal hacia adelante (del presente al futuro, ejecutadas sobre el escenario) y siete con un sentido retrospectivo y lineal en su cronología (del

⁷⁸ Director y guionista canadiense (Quebec 1967), autor de películas tan vigorosas en la narración como *Prisoners* (2013), *Enemy* (2013), *Sicario* (2015), *La llegada* (2016), *Blade Runner 2049* (2017) o *Dune 1* (2021).

⁸⁸ Este inicio puede desanimar a más de un espectador pensando que se trata de una película excesivamente lenta. El ritmo de la narración es de una gran energía, con algunos paréntesis que sirven para relajar determinados clímax emocionales.

⁹ El siete, número que indica siempre totalidad y plenitud, preside tantas realidades de las distintas culturas en la antigüedad, como la judía (empezando por la semana, la *menoráh* o candelabro de siete brazos, el jubileo cada 50 años = 7 semanas de años, etc.), la griega (Siete sabios de Grecia; *Thebae heptapilae*, etc.), la latina (el *septimontium*, o ciudad de las siete colinas; *Septentrio*; etc.); y otras civilizaciones del Mediterráneo (las siete bocas de la desembocadura del Nilo, etc.).

expedientes se remontan a su padre y a su abuelo, diga que “aquí, por ejemplo, está el testamento de un hombre que tuvo vidas paralelas. Tres mujeres a la vez, sin que las demás lo supieran. Tuvo ocho hijos, pero de las tres”. Y es que el guion va dejando continuas pistas al espectador para que vaya uniendo hechos de los personajes con otros del mundo externo.

Volviendo al testamento, su lectura causa total desconcierto en los dos hermanos, que reaccionan de forma muy distinta. Simon quiere enterrarla según prescriben las costumbres y tradiciones, pensando que a su madre se le ha ido la cabeza al redactar estas prescripciones, mientras que Jeanne quiere cumplir las mandas que la madre ha dejado dispuestas, ya que es su última voluntad. Se percibe ya desde este inicio la distinta actitud que tienen los dos hermanos, evocándonos a Antígona¹³ e Ismene a la hora de enterrar a Polinices, su hermano muerto en el intento de conquistar Tebas, pero condenado por el regente Creonte a no recibir honras fúnebres bajo pena de muerte para quien lo intente. Jeanne es una luchadora que desea saber la verdad, mientras que Simon no quiere enfrentarse a ella.

Para poder cumplir ese viaje al pasado, Villeneuve va introduciendo en la película sucesivas escenas retrospectivas¹⁴, que nos llevan de Canadá al Líbano; y del Líbano de 2010, en el que se desarrolla la acción presente, al de 1969, inicio del conflicto armado y de la trama; y posteriormente de este al de 1992, verdadero punto intermedio tanto en la cronología como en la acción. En estos saltos retrospectivos se nos informa que Nawal provenía de una familia cristiana residente en el Líbano de 1969, que se enamora de un refugiado palestino; esta relación desemboca en un embarazo no deseado. Estamos aquí ante otro mitema clásico, ‘el amor prohibido’, representado en la mitología clásica por la historia de Píramo y Tisbe¹⁵, es decir, dos jóvenes que se enamoran y a quienes sus respectivas familias¹⁶ no permiten avanzar en la relación; este mitema se hizo célebre mucho más tarde con Romeo y

¹³ *Antígona* de Sófocles, estrenada en el año 446 a. C. en Atenas, describe la valiente actitud de Antígona para ofrecer honras fúnebres a su hermano, en contra de la ley dictada por Creonte. Un conflicto, como viera Hegel, entre la ley positiva y la ley natural, que ha dado mucho juego en la historia de la literatura y el cine; véase Balló – Pérez (1997) 104-114.

¹⁴ El gran parecido físico de las dos actrices, la que encarna a la madre (Lubna Azabal) y la que representa a la hija (Mélessa Désormeaux-Poulin), en el recorrido por los mismos escenarios libaneses, puede despistar al comienzo al espectador. De hecho, hace un fundido en el que tras mostrarnos a la madre dormida en el autocar, aparecerá la hija en un viaje paralelo en el presente.

¹⁵ Este mito de origen oriental, situado en Babilonia y cuya acción se desenvuelve junto al sepulcro de Nino, mítico fundador de la ciudad, fue desarrollado por primera vez por Ovidio en las *Metamorfosis* (IV, 56-166), al que siguió brevemente Higino en sus *Fábulas* (242 y 243).

¹⁶ Este mitema ha dado gran juego a lo largo de la historia de la literatura y del cine. Ese amor imposible puede darse por un odio secular entre dos familias, como en *Romeo y Julieta*; pero también por pertenecer a una etnia

Julieta. “Has mancillado el honor de nuestra familia. Nos has hundido, nos has manchado” le gritará la abuela a Nawal.

La reacción no se hace esperar; un hermano de Nawal asesina a su amante de un disparo en la cabeza y desea matarla a ella¹⁷, porque lo considera un crimen de honor, pero su abuela lo impide haciéndole prometer a ella que abandonará la aldea después del nacimiento de su bebé y comenzará una nueva vida en la ciudad de Daresh, junto a su tío. Al nacer el niño, la abuela tatúa al bebé con tres puntos en el talón derecho, que servirán más tarde para la anagnórisis del personaje. El lector de Sófocles reconocerá aquí ya inmediatamente al “pies hinchados”¹⁸, que fue llevado por un criado del rey Layo al campo para evitar que hiciera daño a la ciudad y al rey, y le perforó los pies dejándolo sobre un árbol para que las fieras no le hiciesen daño. En este caso es la abuela quien lo saca de la casa y lo lleva a un orfanato, porque —como en otro tiempo Edipo— representa una amenaza para la familia.

Y si Edipo mata a su padre a los 17 años sin saberlo, aquí su presencia en el vientre materno es ya la causa de la muerte de su padre; como en la tragedia griega, aquí tampoco es consciente de ello. Su madre, al ver cómo se lo llevan, promete: “hijo mío, algún día te encontraré”. Esta firme decisión le hará recorrer un país en guerra; le hará iniciar un itinerario personal en que pondrá su deseo de madre por encima de su propia seguridad (impresionante la escena en que quiere atravesar el puente que separa el norte del sur, para dirigirse al sur ella sola, cuando es una multitud la que desea hacer el camino inverso: entrar en el norte pacificado viniendo de un sur revuelto). Lo que ella no sabe es la cruel forma que le tiene reservado el *Fatum*, el destino —siempre la presencia del destino en este mito y esta historia— para ese encuentro.

La búsqueda de la propia identidad

Y comienza la búsqueda de uno mismo, de las raíces, del linaje familiar, del padre y hermanos desconocidos. Éste es quizás el primer mitema de *Edipo rey*, la búsqueda de sus antepasados, la indagación de la identidad de los padres

o cultura distinta (neoyorkinos y portorriqueños en *West Side Story*, 1961 y 2021), un color distinto, una clase social desigual (*Titanic*, 1997), etc. Véase del Hoyo 2022, pp. 267-273.

¹⁷ Podríamos descubrir en esta guerra civil del Líbano un paralelismo con el final del ciclo tebano, es decir, la historia narrada por Esquilo en *Siete contra Tebas*, la de la lucha y muerte de hermanos contra hermanos, una vez que Edipo se ha exiliado.

¹⁸ Es lo que significa literalmente ‘Edipo’. Sobre los nombres parlantes en el mito, puede verse Ruipérez Sánchez (2006).

biológicos¹⁹, aunque en la película sea un familiar el que indague. Para ello, Edipo acudirá al oráculo de Delfos, y desde allí emprenderá una nueva vida, aunque el destino le lleve justamente al punto del que quiere huir. También Jeanne emprende la búsqueda de su padre y hermano. No es baladí, desde luego, que ella sea profesora de matemáticas en la Universidad de Quebec y que se le presente ahora un difícil problema, que es encontrar a su padre y a su hermano. El enigma que se le plantea nos recuerda directamente a la Esfinge que —apostada a la salida de Tebas— proponía enigmas a quienes entraban y salían de la ciudad²⁰. Aunque Jeanne no sabe por dónde empezar, no tiene más remedio que llevar a cabo la investigación. Su profesor de matemáticas —grandiosos todos los personajes secundarios en la película— le dirá al ver que está descorazonada: “Tienes que averiguar lo que pasó o tu espíritu jamás hallará la paz, y sin paz no es posible hacer matemáticas”, y le aconsejará por dónde empezar la indagación: “jamás se empieza por la variable desconocida”.

Esta investigación se hará fundamentalmente por medio de entrevistas y diálogos con aquellos que conocieron al enigmático personaje que ahora están buscando; interlocutores que pueden ser una persona (el carcelero²¹, la enfermera que trabajaba en 1990 en la cárcel, el hombre de la guerra, etc.) o todo un grupo humano (el grupo de mujeres que recibe y despide de mala manera a Jeanne), que recuerda los diálogos del protagonista de la tragedia griega con el coro; de hecho, aquel té que Jeanne se toma en la aldea y cómo es invitada a abandonar la reunión y la ciudad, se convierte en una escena puramente coral, donde queda subrayado el contraste entre la inocencia de Jeanne y las formas poco amables del coro²² de mujeres, todas hablando al mismo tiempo. Souha, la anciana, que conoce el pasado de la familia de Jeanne y a quien todas las demás dirigen la mirada, situada en el centro de la sala, actúa como un auténtico corifeo, “la familia Marwan fue golpeada por

¹⁹ Mitema y mito que reviven con fuerza en nuestros días con la adopción de hijos. ¿Cuándo debe saber un hijo adoptivo quiénes son realmente sus padres biológicos? ¿Deben ocultar los padres esta información, como lo hicieron en el mito Pólipo y Peribea? ¿Hasta cuándo?

²⁰ Los enigmas de la Esfinge eran auténticas metáforas poéticas (López Eire & Velasco, 2012, p. 527).

²¹ Es muy significativa la frase que éste le dice a Jeanne: “A veces es mejor quizás no saberlo todo”, en sutil paralelismo con la de Tiresias a Edipo en su tenso diálogo: “No sigas investigando, no sea que tus males sean mayores”. Como en otro tiempo Tiresias, también él da largas a Jeanne no queriendo responderle y aduciendo que él sólo es “el guardián del colegio”.

²² D. Villeneuve logra crear una escena de gran tensión emocional, con una atmósfera que se va haciendo por momentos irrespirable, merced al idioma que todas hablan pero Jeanne no comprende, el árabe. Lo que parecía un recibimiento hospitalario, propio de una comunidad islámica, compartiendo el té, se convierte en un momento de gran violencia psicológica, acentuado precisamente porque Jeanne ignora lo que están diciendo de su madre; esa tensión se rompe cuando Samia, la única joven de todas las mujeres presentes que sabe francés, se lo traduzca.

musulmanas con el fin de vengarse de los cristianos; quiere que sufran como ella ha sufrido la muerte de su amado. Ojo por ojo y diente por diente. Comete así un asesinato a plena luz del día: mata a un líder nacionalista cristiano. Esta desmesura²⁵, casi podríamos decir *hybris*, la condena a una cárcel de seguridad situada al sur del país. En su estancia en la cárcel de Kfar Ryat será violada por un joven adiestrado para la guerra, Abou Tareq. Será su hijo, aunque ni ella ni él lo saben. Se cumple aquí ese desconocimiento de los actos por parte de los protagonistas, que tan esencial es en el desarrollo de los mitos clásicos, y los dos crímenes se suceden en el mismo orden que en la tragedia sofoclea: asesinato e incesto. Más tarde, se nos informará que Abou Tareq “quería encontrar a su madre; y la buscó por todas partes”. Ironías del destino, la encontró donde menos pensaba. “Canta ahora” le dirá a “la mujer que canta”, tras haberla violado. Higino en sus *Fabulae* insistirá por dos veces en que Edipo mató a su padre y se acostó con su madre *inscius* (*fáb.* LXVII), es decir, “sin saberlo”²⁶. De ese modo, los mitógrafos clásicos parecen querer exculpar a Edipo de los dos grandes crímenes de la antigüedad que él ha cometido: parricidio e incesto, los dos que privan al griego de descansar en el más allá en la isla de los Bienaventurados, y le condenan directamente a morar en el Tártaro.

La luz

En la penúltima escena de la película Simon va a entrevistarse con Chamseddine, un jefe de la guerra en el Líbano, un verdadero capo que aparece rodeado de una gran aureola y de muchos guardaespaldas. Por ello, para que no vea Simon los diversos vericuetos por donde es conducido hasta su encuentro, ni con quién va a entrevistarse, es llevado por seguridad con los ojos vendados. Resulta interesante este punto, que podría pasar desapercibido a quien no conozca el mito original de Edipo. Esa ceguera para ver la realidad que ha ocurrido dentro de la familia, nos recuerda la ceguera a la que se va a someter Edipo en cuanto conozca la verdad²⁷.

²⁵ Una de las máximas delficas era precisamente “nada en demasía” (*medèn ágan*).

²⁶ Hablando de Edipo comenta Pedro L. Cano: “Se concibe la tragedia como algo que aqueja no ya a los culpables, sino también a los inocentes, tal vez por algún designio divino que sólo los dioses conocen. Se da la paradoja del castigo al inocente, sin que nadie ponga en duda la justicia de los dioses” (Cano, 1999, p. 39).

²⁷ En efecto, cuando Creonte regresa de Delfos y le dice a Edipo que el oráculo ha dictaminado que la causa de la peste en Tebas es que en la ciudad vive el asesino del rey Layo, Edipo promete que investigará quién es (“yo lo volveré a sacar a la luz desde el principio”, *Edipo Rey* 132), y cuando lo haya encontrado, deberá exiliarse de la ciudad y además ciego.

En el impresionante diálogo agónico que nos introduce Sófocles en su obra entre Edipo y Tiresias (vv. 298-463), vemos perfectamente la importancia del tema de la luz. Tiresias, el adivino ciego tebano, el *vidente*, que paradójicamente²⁸ no ve el presente, aunque sí puede ver el pasado y el futuro; por eso le dirá a Edipo: “No quieras seguir investigando” y “¡qué terrible es tener clarividencia cuando no aprovecha al que la tiene!” (vv. 316-317). Sin embargo, Edipo, que ve el presente y que se atreve a gritarle a Tiresias en un famoso verso: “Oh, tú, que eres ciego en cuanto a los ojos, en cuanto a la mente y a los oídos”²⁹, no puede ver el pasado ni el futuro. No sabe³⁰ qué ocurrió ni adónde le lleva el destino. Cuando se haga la luz en la conciencia de Edipo y “vea”, es decir, descubra que él fue el culpable de la muerte de su padre, se sacará los ojos, y pasará a ser *invidente*. La ceguera con la que ha vivido quedará patente en *Incendies* incluso cinematográficamente por la venda que lleva Simon. Solo en el momento de quitársela, Simon captará y comprenderá la realidad.

Acto seguido, tiene lugar la que probablemente sea la escena más dura y simbólica de toda la película. Sentados en la cama de la habitación del hotel, Simon —con la mirada perdida y en estado de shock— le preguntará a su hermana (no olvidemos que ella es profesora de matemáticas) si $1 + 1$ pueden ser igual a 1. Tras un instante de tenso silencio, ella comprende y un estremecimiento recorre todo su cuerpo.

Aparte de los mitemas propios de Edipo, hay continuos guiños a otros mitos. Es muy significativo que a los mellizos, que se convierten en un estorbo dentro de la estructura social carcelaria, quieran hacerlos desaparecer nada más nacer ahogándolos en un río; y significativo es, de la misma manera, que sean finalmente salvados de perecer ahogados, recogiendo de las aguas³¹, todo lo cual nos evoca la historia de Rómulo y Remo. Para mayor paralelismo con el mito, pensemos que estos gemelos han sido fruto de una violación y que el violador es llamado “el señor de la guerra”, lo cual parece perfectamente

²⁸ En la mitología con frecuencia los videntes son invidentes físicamente, como Fineo, de donde la paradoja.

²⁹ Un célebre trímetro yámbico que en griego tiene una aliteración de 9 taus (*Edipo Rey* 371).

³⁰ Aquí está la paradoja de su propio nombre. Vernant – Vidal-Naquet, 1987, p. 115 sugieren que Edipo puede significar “el de pies hinchados”, pero también podría subyacer un “yo sé el enigma del pie” (*oída + poús*). ‘El que supo’ acertar el enigma ante la Esfinge, ahora ‘no sabe’ qué ocurrió en el pasado ni quién es el asesino.

³¹ Querer eliminar en las aguas al héroe que estorba o que puede ser una amenaza es motivo recurrente en la mitología; como lo es su casual salvación por un personaje secundario. En la cultura hebrea Moisés, salvado de las aguas del Nilo por la hermana del faraón (*Éxodo* 2, 5-7). En la griega Perseo, arrojado con su madre Dánae al mar y salvado por un pescador llamado Dictis (Higino, *Fáb.* LXIII). En la latina Rómulo y Remo, encontrados por el pastor Fáustulo (Plutarco, *Vidas Paralelas. Rómulo* I, 3, 4). En el mundo medieval Amadís de Gaula, llamado Doncel del Mar, después de ser recogido en el mar, adonde llega en un arcón.

diseñado por el guionista evocando a Marte como dios de la guerra violando a la vestal Rea Silvia³².

Digamos finalmente que el agua es un elemento esencial dentro de la película, que muchas veces sirve para cambiar de escena, como un interludio, o para indicarnos que algo muy importante va a ocurrir. La piscina es el lugar de la anagnórisis, donde Nawal entra en shock³³. Y si Yocasta, madre de Edipo, se suicida al saber quién es realmente el padre de sus hijos, es decir, su propio hijo; Nawal cae tan enferma que ya no se recuperará y morirá muy pronto, no sin antes dictar el testamento. Pero me parece esencial el momento en que los mellizos acaban de descubrir quién es su padre. Detrás de la alegría de la enfermera por reconocer a los gemelos que salvó (enésima anagnórisis de la trama), a los que se esfuerza por abrazar desde su cama, se esconde el dramático descubrimiento de que ellos son fruto de una violación. Pues bien, la siguiente escena nos muestra cómo se arrojan los dos a una piscina y comienzan a nadar muy rápidamente —descargando su tensión emocional— en direcciones contrarias para terminar abrazados en la orilla, que recuerda su evolución y movimientos en el líquido amniótico antes de nacer, puesto que las dos escenas se superponen sin solución de continuidad. Es decir, en la búsqueda del pasado, han llegado al momento en que fueron concebidos en el vientre de su madre y han descubierto quién los engendró y de qué manera³⁴.

El fin de la película reconcilia al espectador con la historia. Como en una tragedia griega, un *agón* (lucha interior de sentimientos) inicial lleva al *máthos* (conocimiento de la realidad), del que se pasa al *páthos* (sufrimiento), y a través de este se llega a la *kátharsis* (purificación), siguiendo la estructura aristotélica marcada en la *Poética*³⁵. Tras la tensión vivida, ahora por fin el espectador descansa y sobreviene una purificación y una relajación de todo el suspense que ha supuesto el drama. Todo vuelve a su sitio; ahora todo está ya en orden. Los mellizos encuentran a su padre y hermano; le entregan las cartas; su madre ha buscado a su hijo hasta que al final de la película le dice

³² Plutarco, *Vidas Paralelas. Rómulo* I, 3, 4.

³³ Para algunos comentaristas de la película, resulta totalmente rocambolesco que Abou Tareq termine sus días en Canadá, y en la misma piscina a la que iba su madre a bañarse. Pero igual que Edipo debe exiliarse de Tebas y acaba sus días en Colono, Abou Tareq, que cambia de nuevo su nombre, es invitado a ir a Canadá. El destino, siempre presente, le lleva al mismo lugar que su madre; del mismo modo que el destino dirigió misteriosamente a Edipo a Tebas tras la consulta al oráculo delfico. Se trata de estructuras circulares, de modo que se termina por donde se había comenzado.

³⁴ Esta escena es considerada sobranter y de relleno por algunos críticos, erróneamente por lo que acabamos de comentar.

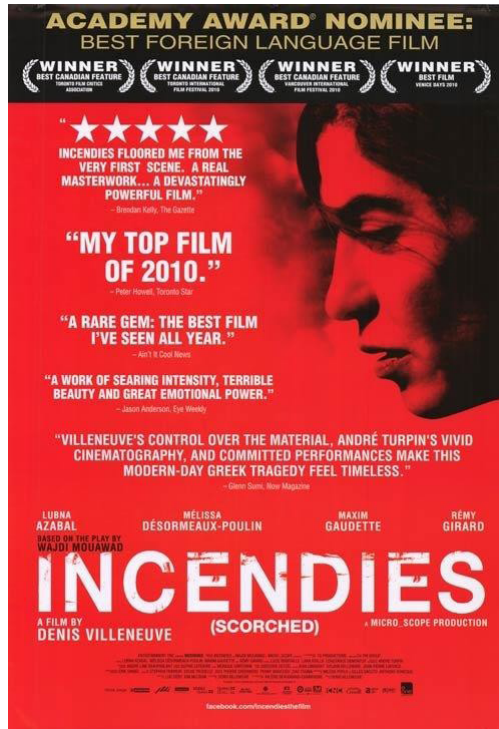
³⁵ Si Aristóteles indica que “la tragedia ha de imitar las acciones que inspiren temor o compasión” (*Poética* XIII, 1452b), no cabe duda de que los protagonistas de la película la inspiran.

en la carta: “Ocurra lo que ocurra, siempre te querré. Te he buscado durante toda la vida y te he encontrado. Te he visto y me has parecido hermoso”. La película se distancia del final trágico de los mitos y ofrece un final esperanzador en la carta dirigida al hijo: “Nuestra vida empieza con una promesa: romper el hilo de la ira”.

Última escena. El notario les da a los hijos una última carta; la madre es enterrada dignamente, con una cruz y un nombre que la identifica (recordemos que en la escena inicial, cuando el notario les lee el testamento, les da también a los hijos un sobre cerrado con sus recuerdos: el pasaporte y un crucifijo, objetos que se convierten en señas de identidad de la madre). La naturaleza, violentada por el asesinato y el incesto, no ofrece ya más castigos al hombre (del Hoyo, 2018, p. 277), sino que recobra ahora su equilibrio gracias al perdón.

Conclusión

Tras ver mitemas tan claros como la fuerza inexorable del destino, que va guiando a los protagonistas aunque sea por caminos tortuosos (impresionante la imagen final de la carretera serpenteante en Líbano, metáfora de toda la búsqueda), y que lleva al hijo-padre hasta Canadá, donde es reencontrado; el incesto; la ceguera para ver el pasado; el *agón* de la protagonista, remarcado en la escena en que traiciona a su pueblo matando al líder cristiano; la búsqueda de la propia identidad; la ignorancia de lo que se está haciendo en las acciones más crueles; la mirada retrospectiva como técnica para descubrir el propio yo; los encuentros con personas que nos van desvelando poco a poco un pasado que no debe saberse ni pronunciarse; las sucesivas anagnórisis por medio de señales previas, ¿podría alguien dudar de que estamos ante una nueva tragedia griega sofoclea? O, mejor dicho, ¿no deberíamos decir que estamos ante un conflicto actual con todo el toque y sabor de una tragedia griega clásica?



Bibliografía

Fuentes clásicas

- Aristóteles, *Poética*. (2020). [trad. A. Villar]. Madrid: Ed. Alianza.
- Cicerón, *Filípicas*. (1990) [trad. Juan B. Calvo]. Barcelona, Ed. Planeta.
- Higino, *Fábulas*. (2009). [trad. J. del Hoyo y J. M. García Ruiz]. Madrid: Ed. Gredos.
- Homero, *Iliada*. (1986). [trad. E. Crespo]. Madrid: Ed. Gredos.
- Homero, *Odisea*. (1990). [trad. J. M.ª Pabón]. Madrid: Ed. Gredos.
- Píndaro, *Olímpicas*. (1911). [trad. A. Ortega]. Madrid: Ed. Gredos.
- Plutarco, *Vidas paralelas*. (1981). [trad. A. Pérez]. Madrid: Ed. Gredos.
- Sófocles, *Antígona*. *Edipo rey*, *Electra* (1975). [trad. L. Gil]. Barcelona: Ed. Labor.

Fuentes secundarias

- Balló, J. & Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Cano, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- García-Ramos, T. (2013). La violencia simbólica en la película *Incendies*: ¿Inces-ties o Incen-dios?, *El artista*, 10, 36-43.

- del Hoyo, J. (2018). *Sterilitas et penuria frugum*. A propósito de una expresión de Higino. In L. Conti et alii (ed.), *Phílos hetairoi. Homenaje al profesor Luis M. Macía* (pp. 273-279). Madrid: UAM.
- del Hoyo, J. (2022). *Aspectos de la muerte en la Antigüedad clásica*. Sevilla: Aula Magna – McGraw-Hill.
- Knox, B. (1956), The Date of the *Oedipus Tyrannus* of Sophocles. *American Journal of Philology*, 77, 133-147.
- López Eire, A., & Velasco López, M.^a H. (2012). *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*. Madrid: Arco/libros.
- Ruipérez Sánchez, M. (2006). *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore*. Madrid: Alianza.
- Ruiz de Elvira, A. (1995). *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. (1987). Ambigüedad e inversión sobre la estructura enigmática del Edipo Rey. In *Mito y tragedia en la Grecia antigua I* (pp. 101-133). Madrid: Taurus

CURIOSAS COINCIDÊNCIAS ENTRE HORÁCIO E O CHINÊS DU FU (SÉC. VIII D.C.) 1. O ELOGIO DA MODERAÇÃO

Coincidences between Horace and
Chinese poet Du FU (8th century AD)

1. The praise of moderation

CARLOS ASCENSO ANDRÉ

Universidade de Coimbra e
Universidade Politécnica de Macau
caa@fl.uc.pt
ORCID: 0000-0003-3390-1406

ZHANG YUNFENG

Universidade Politécnica de Macau
zhangyunfeng@mpu.edu.mo
ORCID: 0000-0002-9995-8432

Resumo: É, no mínimo, altamente improvável que à China imperial do séc. VIII tenham chegado ecos, ainda que difusos, da literatura latina de oito séculos antes. Eventuais semelhanças entre autores das duas literaturas deverão, portanto, ser tidas na conta de coincidências. Ainda que de coincidências se trate, no entanto, o facto não deixa de ser interessante.

É o que sucede com algumas semelhanças entre temas da obra de Du Fu, poeta chinês do séc. VIII, e Horácio, poeta latino do séc. I a.C.: a celebração das estações do ano, em especial o outono e a primavera, o elogio da moderação, bem ao jeito da *aurea mediocritas*, os quadros de natureza, o desprendimento de bens materiais, tudo isso aproxima dois poetas de tão diferentes culturas e de tempos históricos tão diversos.

O presente artigo pretende refletir sobre esta proximidade temática, com recurso a passos dos dois poetas, ainda que, repita-se, se trate de coincidências, numa abordagem que não é usual no estudo de ambas as literaturas.

Nesta primeira parte será abordada a semelhança no tratamento da *aurea mediocritas*, da moderação, do desprendimento de bens materiais.

Palavras chave: Poesia latina; poesia chinesa; Horácio; Du Fu.

Abstract: It is, to say the least, unlikely that in 8th century imperial China there were echoes, albeit diffuse, of Latin literature of eight centuries earlier.

Eventual similarities between authors of both literatures shall therefore be considered as coincidences. Even if it is a matter of coincidences, however, the fact is still interesting.

This is what happens in what concerns some similarities between subjects in the work of Du Fu, a Chinese poet from the 8th century and Horace, Latin poet of the 1st century BC: the celebration of the seasons, especially autumn and spring, the praise of moderation, in the style of *aurea mediocritas*, the paintings of nature, the detachment of material goods, all this brings together these two poets from such different cultures and from such different historical times.

The present article intends to reflect on this thematic proximity, using the steps of the two poets, even if these are coincidences; an approach that is not usual in the study of both literatures.

In this first part, the similarity *aurea mediocritas*, moderation, the detachment of material goods will be analyzed.

Keywords: Latin poetry; Chinese poetry; Horace; Du Fu.

Quem se detiver a contemplar, com olhar distante e imparcial (o que, em boa verdade, não é possível) a história cultural da humanidade, ou, para ser mais preciso, as histórias culturais dos povos da humanidade, não deixará de surpreender-se com alguns momentos de coincidência entre elas. Falamos de momentos de coincidência e não de pontos de contacto; de facto, se recuarmos no tempo, até há muitos séculos atrás, temos por certo que os pontos de contacto entre as várias áreas do mundo povoado seriam inexistentes.

Uma dessas curiosas coincidências tem a ver com dois dos maiores vultos da cultura das civilizações a que pertencem, Confúcio e Sócrates, respetivamente o pensador mais marcante da história da China e o pai, por assim dizer, da filosofia ocidental. Raramente se atenta no facto de terem sido quase contemporâneos – Confúcio viveu entre os séculos VI e V a. C. (551 a 479) e Sócrates no séc. V (470-399). É, digamos, materialmente impossível que o segundo tenha ouvido falar do primeiro. Mas quem lê as bases da filosofia socrática, que nos chegaram através dos seus discípulos, dado que ele nada escreveu, e quem lê os *Analectos* de Confúcio, igualmente coligidos e organizados pelos seus discípulos muitos anos depois da sua morte, não deixa de atentar na recorrente semelhança e mesmo convergência entre os princípios filosóficos e os ensinamentos de um e de outro. E, no entanto, o filósofo grego, um pouco mais recente, por certo nunca ouviu sequer falar do sábio chinês.

Sem se conhecerem, eles são dois dos quatro que Simon Leys considera «os pais espirituais da humanidade – Buda, Confúcio, Sócrates, Cristo», o último bem mais recente, claro, que os três primeiros (Leys, 2005, p. 247).

O desafio que nos propomos aqui é verificar se uma tal coincidência de pontos de vista entre os dois grandes pensadores, o chinês e o do mundo greco-romano, pode também verificar-se no que respeita à literatura.

Escolhemos, para tanto, dois grandes poetas de inequívoco renome e reconhecida qualidade, um de Roma, outro da China imperial: Horácio e Du Fu.

Horácio viveu no séc. I a. C. e DU Fu no séc. VIII d. C. Apesar de oito séculos os separarem, não é crível que o segundo alguma vez tenha ouvido falar no primeiro, muito menos que tenha tido acesso, por pontual que fosse, à sua obra. Por esse tempo, ao que se sabe, seriam nulos os contactos entre o império chinês, então sob o domínio da dinastia Tang, e o mundo que nascera da desagregação do romano.

Eventuais aproximações, portanto, entre a obra de um e outro poeta não ficarão a dever-se a quaisquer manifestações de intertextualidade, a qual não seria possível em caso algum. Quando muito, estaremos perante coincidências, curiosas, é certo, mas apenas coincidências. As palavras de Michel Schneider, afinal, apesar de inseridas em obra que pretende refletir sobre a influência e o plágio, podem ter um alcance bem mais vasto: «les mots ne sont à personne et sont de toujours; les pensées sont de chacun et toujours neuves» (Schneider, 1985, p. 77). Será como admitir a existência de um arquitexto que vai muito além dos textos conhecidos. Schneider fala em palimpsesto, conceito que não pode aplicar-se neste caso, claro.

Não se pretende aqui ir tão longe. O objetivo deste trabalho, ainda um tanto liminar, é tão somente chamar a atenção para a curiosa coincidência entre dois poetas, de épocas e de geografias tão diferentes.

Dado ser menos conhecido dos estudiosos da cultura clássica, justifica-se a apresentação, ainda que sumária, de alguns dados biográficos de Du Fu, um dos nomes mais representativos, sublinhe-se de novo, da poesia chinesa, a par, talvez, de Li Bai, seu contemporâneo. Digamos que Du Fu estará para a literatura chinesa como Shakespeare para a inglesa ou Dante para a italiana (Xiaofei Tian, 2020, p. 1) ou, podemos acrescentar, Camões para a portuguesa, por exemplo.

Du Fu nasceu em Gongxian, na província de Henan, em 712, e viveu uma vida mais ou menos errante. Chegou a exercer cargos de menor importância na administração pública imperial, não obstante ter reprovado por duas vezes nos exames de acesso a essa carreira. Viajou entre Jiangsu, Zhejiang,

Hebei. Se considerarmos a vasta área de cada uma das províncias chinesas (algumas delas muitas vezes maiores do que Portugal ou os Países Baixos, por exemplo), facilmente nos damos conta da dimensão da sua vida errante. Em Hebei cruzou-se com Li Bai, outro dos grandes poetas da literatura chinesa. Surpreendido, não raro, no entrecruzar de caminhos das guerras intestinas em que era fértil a China imperial desse tempo, ora serviu o poder, ora foi feito prisioneiro. Veio a morrer em Tanzhou, na província de Hunan, em 770.¹

Não terão sido, por certo, pequenas e escassas semelhanças biográficas a determinar alguma convergência temática entre os dois poetas. A verdade, porém, é que essa convergência existe.

Atentemos em alguns temas privilegiados da poética de Horácio: a *aurea mediocritas* e o apreço pela vida simples, com o consequente alheamento face a poder e riquezas; a efemeridade da vida; as estações do ano, assumidas sempre como sinal claro desse fluxo temporal.

Começemos pela celebração da vida modesta e desprendida de bens e riquezas, tema recorrente na obra horaciana, com um destaque muito particular para as odes 2.10, 2.18, 2.3, 1.7, 2.15, 3.1 e 2.11, bem significativas neste domínio.

Para melhor se compreender o que pretende mostrar-se, procede-se a uma apreciação, ainda que breve, de todas essas odes, para depois as confrontar com o tratamento de idênticos temas na obra poética de Du Fu.²

Em 2.10, sublinha-se a excessiva e desnecessária (além de perigosa) exposição de uma vida ambiciosa; contrapõe-se, por isso, a vantagem de contentar-se com pouco: nem buscar as aventuras da navegação, muito menos escolher rota próxima da costa, de baixios perigosos e traiçoeiros: *neque altum / semper urgendo neque [...] nimium premendo / litus iniquum* («nem buscando a todo o tempo o alto mar, nem se achegando em demasia à costa traiçoeira»). É que a sorte é instável, pelo que é mais avisado estar sempre atento à mudança da fortuna, seja para pior, seja para melhor:

*Sperat infestis, metuit secundis
alteram sortem bene praeparatum
pectus.*

Espera, nos dias adversos, e receia, nos dias melhores,
uma sorte contrária o coração bem
robustecido.

¹ Biografia sumária que reúne elementos proporcionados por: Abreu (2015); Xiaofei (2020); Ji Hao (2017).

² No que respeita às odes de Horácio, seguiram-se de perto os comentários de Commager (1966), de Quinn (1980) e de Lourenço (2023); segue-se este último quanto à fixação do texto. A tradução é de C. A. André.

É assim que se cultiva a *aurea mediocritas*, a «áurea mediania», expressão consagrada justamente nesta ode.

A ideia repete-se em 2.18, assumida a moderação como norma de vida. Por isso ela lhe dita as regras do seu fazer poético, contrário a excessos ou exuberâncias (marfim, tetos de ouro, púrpuras exóticas, colunas de mármore), antes assumindo a vida modesta como código de conduta (feliz com o seu modesto quintal). À recusa da riqueza e magnificência contrapõe, pois, o poeta o desejo de optar pela simplicidade de vida. Errado está quem age de modo diverso, afiança, tanto mais que riqueza e pobreza virão a acabar, afinal, por unir-se, sem qualquer distinção, na morte, onde todos são iguais:

*Aequa tellus
pauperi recluditur
regumque pueris.*

Igual é a terra
que cobre os filhos do pobre
e os dos reis.

Todas estas ideias se enlaçam, em bem construída harmonia, em 2.3, marcada por algum espírito epicurista, que abre com um apelo à moderação – conservar o ânimo sereno nos bons e nos maus momentos:

*Aequam memento rebus in arduis
servare mentem, non secus in bonis
ab insolenti temperatam
laetitia.*

Lembra-te de, em tempo agreste, manter sereno
o ânimo e, em tempo propício,
não menos equilibrado e livre de
desmesurada alegria.

Para tanto, há que desfrutar das coisas mais aprazíveis da vida: um bom vinho, a sombra hospitaleira das árvores frondosas, o gosto da contemplação da água a saltitar nas curvas dos riachos. Assim se colhe o tempo: flores, perfumes, vinhos, tudo isso ajuda a viver, sem pressas, a idade que vai passando... até que chegue a hora final.

O momento derradeiro, a morte, é uma presença constante na poesia de Horácio, como uma lembrança e um alerta. É a hora em que tudo se iguala, em que a grandeza se torna vã, em que os projetos imponentes redundam em frustração:

a última viagem é uma viagem solitária e tudo quanto a ambição amealhou virá a ficar nas mãos dos herdeiros.

*Cedes coemptis saltibus et domo
uillaque, flauos quam Tiberis lauit,
cedes et exstructis in altum
diuitiis potietur heres.*

Deixarás os campos que amealhaste e a casa
e a quinta banhada pela corrente de ouro do Tibre,
deixarás, ainda, as riquezas que no alto
edificaste; delas há de um herdeiro tomar posse.

Na morte não há distinção de nascimento, nem de fortuna, nem de percurso, pois ela a todos nivela por igual.

Não se pense, porém, que estes são versos de tristeza; a lição que deles se desprende, eivada de sabedoria, é apenas melancólica: conhecedor do que o espera, deve o homem saber cultivar a justa medida – menor será o tombo e mais confortável o resultado.

Não muito diferentes são os conselhos deixados em 1.7: recusar a grandeza e a ambição, preferir os sons da natureza e suas sombras, cultivar o prazer das pequenas coisas e deliciar-se com o doce prazer do vinho: *tu sapiens finire memento tristicium uitaeque labores molli, Plance, mero* («com sabedoria, lembra-te de pôr fim à tristeza e às canseiras da vida na doçura do vinho»).

O mesmo se passa em 2.15, com idêntico apelo a fruir os prazeres da vida, a sentir os odores e perfumes da natureza; e também, agora de uma forma quase solene, em 3.1, onde proclama logo a abrir: *Odi profanum uulgus* – «odeio a gente profana».

É aí que insiste com particular clareza na ideia de que a morte a todos trata por igual: *aequa lege Necessitas sortitur insignis et imos*, («com lei igual o Fado tira à sorte os notáveis e os de baixa condição»).

É que, logo acrescenta, em jeito de prova, *somnus agrestium lenis uirorum non humilis domos fastidit umbrosamque ripam* («o sono tranquilo não aborrece as humildes choupanas dos homens rudes e as margens frondosas»); precisamente o oposto do que acontece com aqueles que vivem uma vida de cansaço e de preocupações, sempre temerosos de perderem as suas riquezas, seja por causas naturais, seja por força da insegurança que flagela os bens que acumularam.

E em 2.11 lembra que não dura sempre a beleza das flores nem é constante o brilho formoso da lua e também que a juventude é um tempo que «foge às arrecuas» (*fugit retro*), como lembra ainda que, quando os cabelos embranquecerem, rapidamente se desvanecem amores lascivos e sono fácil. A sugestão vem logo depois sem ambiguidades: gozar a sombra das árvores, perfumar o cabelo, beber, desfrutar o amor.

Em boa verdade, deixava a sùmula dessa lição de vida já na ode 1.11, tão breve e tão cheia de significado. É aí que podemos encontrar a célebre e imorredoura máxima horaciana *carpe diem*, que tanta gente traduziu e interpretou em errada lição hedonista («aproveita o dia»), quando o significado é bem diferente: «colhe o dia».

Aqui se condensa um dos temas mais recorrentes na poesia de Horácio: a fugacidade do tempo, a urgência de viver o presente e de plenamente o fruir. Por ser impossível prever o dia de amanhã, sempre incerto, jamais saberemos se o tempo que vivemos, se o dia que vivemos, é o último. A tal incerteza responde Horácio com uma melancolia serena, onde se contém a afirmação dos pequenos prazeres do quotidiano. Ou seja, ao contrário do que muita gente erradamente supõe, *carpe diem* não é a defesa de um qualquer hedonismo desmedido ou destemperado, que a poesia horaciana jamais sustenta, mas significa tão somente o apego ao fluir sereno da vida, «sem desassossegos grandes», como diria vinte séculos depois o heterónimo pessoano Ricardo Reis.

Carpe diem é, pois, um convite a «colher» (o verdadeiro sentido do imperativo *carpe*), ou antes a aprender a “colher” o tempo, a «colher» cada dia no seu dia, o que implica não adiar o tempo e suas escolhas, mas também não o antecipar ou precipitar. Colher, em suma, cada tempo no tempo que é o seu.

São apenas oito versos, de que vale a pena transcrever, pelo seu alcance e significado, os últimos cinco.

*Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum, sapias, uina liques et spatio breui
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida
aetas. Carpe diem quam minimum credula postero.*

Quer muitos sejam os invernos que Júpiter te concedeu, quer seja o último este que, agora, faz esmorecer, ante a firmeza dos penedos, o mar Tirreno, busca a sabedoria, escande o vinho e, em breve espaço, corta esperanças longas. Enquanto falamos, esvai-se, invejoso, o tempo. Colhe o dia, quão menos confiada possível no amanhã.

O poeta chinês Du Fu é igualmente sensível a esta temática, de uma forma não menos recorrente e que se aproxima, em muitos aspetos, das opções horácianas acabadas de enumerar.

Como no início se disse, é altamente improvável para não dizer praticamente impossível, que ecos da poesia latina, nomeadamente de Horácio, tenham chegado à longínqua China, numa época em que os contactos entre as duas civilizações eram inexistentes. Seria, pois, inadequado tentar encontrar correspondências ao nível vocabular entre os dois poetas. Não pode haver aqui lugar, portanto, a qualquer «crítica de fontes»; e mesmo os critérios da literatura comparada seriam, talvez, pouco aplicáveis, tamanha é a diferença entre as duas línguas e as duas culturas. Por esse motivo, optou-se pelo processo que já decorre dos parágrafos anteriores: apresentar brevemente, como foi feito, a presença do tema na poesia de Horácio e, depois, proceder a idêntico trabalho na poesia de Du Fu, cotejando uma com a outra. Como se verá, as coincidências são múltiplas e, por vezes, muito curiosas, a documentar a universalidade dos temas em questão. Além do mais, é nuclear na cultura chinesa um princípio bem caro a Horácio: «o conceito chave da civilização chinesa é o de *harmonia*; quer se trate de ordenar as relações dos homens entre si, ou de pôr o indivíduo em sintonia com os ritmos do universo, esta mesma preocupação de harmonia anima tanto a sabedoria confuciana como a mística tauista» (Leys, 2005, p. 181).

Também Du Fu, perante as contrariedades do quotidiano que lhe desassossegam a alma e os «cem cuidados» que o perturbam, prefere alhear-se das preocupações e tudo ignorar. Pouco lhe importa o «desassossego», os tais «cem cuidados» (百慮)³, como pouco lhe importa que seja demasiado impetuosa a corrente do rio, a ponto de o fazer transbordar das margens e ameaçar as colheitas; bom remédio será, à maneira do poeta latino, buscar conforto numa taça de vinho (Du Fu, 2015, pp. 262-263):

蕭蕭北風勁
撫事煎百慮
賴知禾黍收
已覺糟床註
如今足斟酌
且用慰遲暮

³ O texto chinês não possui qualquer carácter para a tradução "desassossego", de Graça Abreu. Mas a palavra portuguesa exprime bem o chinês 百慮 (cem cuidados).

Assobia, sopra forte o vento norte,
o desassossego, cem cuidados perturbam meu pensar.
Que importa se é boa a colheita do sorgo
ou se as águas do rio ultrapassam as margens?
Hoje tenho vinho suficiente para encher a taça e beber,
para o conforto da minha alma envelhecida.⁴

Noutro ponto, tal como Horácio manifestava um confessado e inequívoco desprezo pela grandeza, pela ambição e pela acumulação de riquezas que é característico de uma e outra, também Du Fu não aspira à abundância ou honrarias, satisfeito o bastante com quanto possui, por pouco que seja. Mais vale a vida de formiga, que se basta com o seu caminhar na terra e os buracos onde vive o seu quotidiano, assegura em interessante metáfora, do que ambicionar a grandeza das baleias, tanto mais que elas próprias vivem no mar em simplicidade. O importante é menosprezar os favores dos poderosos (獨恥事幹謁) e viver a dureza do trabalho, mesmo que isso leve a desfalecer na poeira dos caminhos (Du Fu, 2015, pp. 176, 181):

顧惟螻蟻輩
但自求其穴
胡為慕大鯨
以茲悟生理
獨恥事幹謁
兀兀遂至今
忍為塵埃沒

Basta olhar para um ninho de formigas,
estão satisfeitas com os seus buracos na terra.
Porquê invejar baleias que, simples, gostam de nadar na imensidão
do mar?

Cada um deve entender a essência do seu ser
e desdenhar dos favores dos poderosos,
melhor o trabalho árduo, até desfalecer um dia na poeira dos caminhos.

Prefere, por isso, a tranquilidade reconfortante do campo, os seus «tons suaves» (野潤), as «cores do pôr do sol» (煙光). Du Fu, ao longo da sua existência, foi um permanente viandante, sempre em trânsito de um lugar para outro no vasto território do império. Nessa condição, ou seja, em viagem, é aí,

⁴ Todas as citações da obra de Du Fu provêm da edição indicada na bibliografia final, da responsabilidade de António Graça Abreu (2015). As traduções são igualmente do mesmo autor.

no campo, que se atenua e desvanece a sua tristeza, pelo que não existe lugar algum mais propício para o repouso, convicção expressa de forma assertiva em pergunta retórica: (舍此復何之) (Du Fu, 2015, pp. 276-277):

野潤煙光薄
沙暄日色遲
客愁全為減
舍此復何之

Os tons suaves do campo, o leve fulgor da névoa,
na areia mole, as cores do sol ao entardecer.
Dissipa-se a tristeza do homem em viagem,
que melhor lugar p'ra descansar?

É no campo, portanto, no sossego da vida campesina, onde a serenidade é dominante, que pode encontrar-se o sítio ideal para viver. Ali, perto de um rio, abrigado pela serenidade de um bosque (林), ou pela placidez de um lago (塘) situa-se o espaço onde verdadeiramente dá gosto morar e passar a existência. Viver aí, longe das muralhas da cidade, alheio à sua confusão e ao seu tumulto, é o caminho verdadeiro para alcançar a libertação de preocupações sempre dispensáveis.

E surge, uma vez mais, uma afirmação recorrente em Du Fu, que espelha bem a cultura chinesa e o sentido chinês de felicidade: a proximidade das águas do rio propicia o desvanecer da tristeza, quando o viajante se deixa inebriar pela natureza e pela paisagem. Um pequeno junco a vogar rio fora para longe (para mil léguas, diz o poeta – 萬裏) é quanto basta para alcançar paz, serenidade e, portanto, uma existência feliz. Horácio não dizia de outro modo, salvaguardadas as especificidades da paisagem chinesa e de cada uma das culturas (Du Fu, 2015, pp. 262-263):

菑居
 浣花流水水西頭
 主人為菑林塘幽
 已知出郭少塵事
 更有澄江銷客愁
 無數蜻蜓齊上下一雙鸕鶿對沈浮
 東行萬裏堪乘興
 須向山陰上小舟

Em busca de um lugar para habitar

Na margem oeste, junto ao rio que humedece as flores,
um amigo encontrou a serenidade de um bosque, a placidez
de um lago.

Eu sei, para além das muralhas da cidade,
quase nenhuns problemas com as poeiras da corte.
As águas límpidas do rio dissipam tristezas do viajante,
libelinhas aos milhares sobem e descem no lago.
dois patos-mandarim irradiando luz, nadam, mergulham.
A leste, desejo navegar por mil léguas,
vogando até Shanyin no meu pequeno junco.

Particularmente significativo neste confronto entre a *aurea mediocritas* horaciana, associada ao desprezo das riquezas e à fugacidade da vida, e idênticos sentimentos e sua expressão temática em Du Fu, é um poema um tanto mais longo, composto, a ajuizar pelo título, em momento de espírito toldado pelo vinho. O evoluir do texto, onde prevalecem uma arquitetura claramente pensada, uma lucidez acutilante e uma linha de pensamento sem fissuras, parece desmentir o título.

A proximidade com algumas das odes horacianas acima sumariamente abordadas é não apenas manifesta como também, por vezes, surpreendente. São notórias as diferenças, como é óbvio, resultantes da distinção entre a cultura chinesa e a cultura romana (e as culturas ocidentais em geral). É essa distinção que determina passos muito peculiares do poema, como é o caso dos versos iniciais, onde se define a relação entre a classe alta da hierarquia social, a que o poeta manifestamente não pertence (nem ele nem o suposto amigo, destinatário do poema): entre uns e outros há o conforto, de um lado, e o desconforto de «padecer o frio» (獨冷), do outro, há a vida nas grandes mansões (甲第), onde abundam iguarias (厭梁肉) e a sobrevivência se alcança apenas com uma malga de arroz (飯不足).

É o resultado da opção pela filosofia (道), o que pode pressupor «pouca ambição»⁵, não obstante o talento que o eleva acima de patamares dos letrados tradicionais. Mas assim se garante o «respeito» (德尊) e a fama «para além dos séculos» (名垂萬古), o que faz lembrar uma outra ode horaciana (3.30): *Exegi monumentum aere perennius* («Construí um monumento mais duradouro que o bronze»).

⁵ A expressão "pouca ambição" é uma interpretação do tradutor, sem correspondência direta no texto chinês.

Vem depois a afirmação da condição pessoal, não já do suposto amigo, mas do próprio sujeito lírico: «sou um rústico» (野客); um rústico que com pouco se contenta, pois lhe bastam as cinco colheres de arroz por dia que obtém do celeiro imperial, a que junta um bem mais precioso, a amizade. Pouco lhe importa «a pompa, o luxo, as cortesias» (忘形), pois um e outro se assumem como «gente simples, descuidada e livre» (爾汝).

Por conforto basta-lhes o prazer do vinho, de que não prescindem sempre que têm umas quantas moedas; então, diz, «enchemos, bebemos as taças até ao fim, no silêncio da noite da primavera» (清夜沈沈動春酌).

Na parte final do poema, os últimos dez versos transitam para um outro tema, que muito se aproxima daquele que é muito caro a Horácio e que se consubstancia na expressão *carpe diem*. De pouco importa o futuro que o destino nos guarda, pois o presente é a fome e a todos espera, no fim, uma vala qualquer:

焉知餓死填溝壑

Para quê pensar tanto no destino?

Sim, a fome, e por túmulo uma vala qualquer.

É preferível, assim, viver do pouco e sem ambição, lavrar a terra, cuidar de musgo e caminhos. É esse o rumo para que aponta Confúcio, de cujos ensinamentos Du Fu parece ser, em poesia, o mais significativo representante. A conclusão faz lembrar a de Horácio em 3.1, no passo já acima citado: *aequa lege Necessitas sortitur insignis et imos*, («com lei igual o Fado tira à sorte os notáveis e os de baixa condição»). Assim diz Du Fu:

孔丘盜跖俱塵埃

Sábio, saltador de estradas, todos regressam ao pó.

O desenlace é o mesmo a que o poeta nos vem desde longe habituando, neste caso mais até do que Horácio, já ele também um amante do bom vinho: bebamos, pois.

Será, porventura, um dos poemas de Du Fu mais representativos da proximidade aos temas horacianos. Texto, como se diz acima, de uma linha semântica notável e de uma organização interna primorosa, bem justifica o seu olhar de conjunto (Du Fu, 2015, pp. 170-173):

醉時歌

諸公袞袞登臺省

廣文先生官獨冷

甲第紛紛厭梁肉

廣文先生飯不足
 先生有道出羲皇
 先生有才過屈宋
 德尊一代常軼軻
 名垂萬古知何用
 杜陵野客更嗤
 被褐短窄鬢如絲
 日糴太倉五升米
 時赴鄭老同襟期
 得錢即相覓
 沽酒不復疑
 忘形到爾汝
 痛飲真吾師
 清夜沈沈動春酌
 燈前細雨檐花落
 但覺高歌有鬼神
 焉知餓死填溝壑
 相如逸才親滌器
 子雲識字終投閣
 先生早賦歸去來
 石田茅屋荒蒼苔
 儒術於我何有哉
 孔丘盜跖俱塵埃
 不須聞此意慘愴
 生前相遇且銜杯

Ébrio, uma canção

Muitos ascenderam ao topo da hierarquia,
 tu, meu amigo, continuas a padecer ao frio.
 Nas grandes mansões, empanturrados com iguarias,
 tu, meu amigo, mal consegues uma malga de arroz.
 A tua filosofia, um coração cristalino, pouca ambição,
 o teu talento, superior ao dos letrados do passado.
 Respeitado pela tua virtude, condenado, sem glória,
 a deixar o teu nome para além dos séculos.
 Sou um rústico que não é desta terra,
 de cabelos finos, motivo de mofa e zombaria.
 Quero arroz, vou ao celeiro imperial,

de Horácio) ou do outono (no de Du Fu) é um pretexto para lembrar que a vida é efêmera e retomar insistentemente a ideia da moderação, da sobriedade, da necessidade de viver e aproveitar o presente, de passar a vida no espírito da simplicidade, a horaciana *aurea mediocritas*, sem desmedidas ambições e sem apego a riquezas e honrarias.

Esse plano de leitura, que igualmente aproxima os dois poetas, de uma forma não menos visível, justifica também um olhar atento que alongaria excessivamente o presente texto e o espaço disponível. Fazê-lo aqui poderia levar a aligeirar a visão, com inevitável prejuízo do que se pretende apreciar. O assunto será, por isso, objeto de apreciação em novo artigo, que constituirá a segunda parte do trabalho e no qual serão expostas as necessárias conclusões.

Bibliografia

- Abreu, A. G. (vd. DU FU).
- Chou, E. S. (1995). *Reconsidering Tu Fu, literary greatness and cultural context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Commager, S. (1966). *The Odes of Horace. A Critical Study*. New Haven and London: Yale University Press, 3ª ed.
- Du Fu (2015). *Poemas de Du Fu*. Tradução, prefácio e notas de Abreu, A. G. Macau: Instituto Cultural do Governo da R. A. E. Macau.
- Ji Hao (2017). *The Reception of Du Fu and His Poetry in Imperial China*. Leiden – Boston: Brill.
- Leys, S. (2005). *Ensaio sobre a China*. Lisboa: Cotovia.
- Lourenço, F. (2023). *Horácio: poesia completa*. Tradução e comentários de... Lisboa: Quetzal.
- Perret, J. (1959). *Horace*. Paris: Hatier.
- Quinn, K. (1980). *Horace, The Odes*. London.
- Schneider, M. (1985). *Voleurs de mots*. Paris: Éditions Gallimard.
- Xiaofei, T. (2020). *Reading Du Fu: nine views*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

CURIOSAS COINCIDÊNCIAS ENTRE HORÁCIO E O CHINÊS DU FU (SÉC. VIII D.C.): 2. AS ESTAÇÕES DO ANO E A VIDA HUMANA

Coincidences between Horace and Chinese poet Du FU (8th century AD) 2. The seasons and human life

CARLOS ASCENSO ANDRÉ

Universidade de Coimbra
Universidade Politécnica de Macau
caa@fl.uc.pt
ORCID: 0000-0003-3390-1406

ZHANG YUNFENG

Universidade Politécnica de Macau
zhangyunfeng@mpu.edu.mo
ORCID: 0000-0002-9995-8432

Resumo: *Obs. Por uma questão de coerência, repete-se, quase ipsis uerbis, o resumo feito no primeiro artigo, com o mesmo título, visto serem os dois parte de uma reflexão conjunta.*

É quase impossível que à China imperial do séc. VIII chegassem ecos, ainda que difusos, da literatura latina de oito séculos antes. Eventuais semelhanças entre autores não passam, por isso, de coincidências. Mesmo assim, no entanto, o facto não deixa de ser interessante.

É o que sucede com algumas semelhanças entre a obra de Du Fu, poeta chinês do séc. VIII, e Horácio, poeta latino do séc. I a.C.: a celebração das estações do ano, em especial o outono e a primavera, o elogio da moderação, bem ao jeito da *aurea mediocritas*, as pinturas da natureza, o desprendimento de bens materiais, tudo isso aproxima dois poetas de tão diferentes culturas e de tempos históricos tão diversos.

O presente artigo pretende refletir sobre esta proximidade temática, com recurso a passos dos dois poetas, ainda que, repita-se, se trate de coincidências, numa abordagem que não é usual no estudo de ambas as literaturas.

Depois de, na primeira parte desta mesma reflexão, ter sido analisada a presença do tema da *aurea mediocritas*, da moderação, do desprendimento de bens materiais, nesta segunda parte estudar-se-á a proximidade entre os dois poetas no que respeita a outra área temática: as estações do ano e a sua relação com a vida humana.

Palavras chave: Literatura latina; literatura chinesa; Horácio; Du Fu.

Nesse trabalho inicial, prestou-se atenção a alguns temas privilegiados da poética de Horácio, centrados em volta da ideia de *aurea mediocritas*, do apreço pela vida simples, com o consequente alheamento face a poder e riquezas.

A curiosa aproximação entre Du Fu e o seu desconhecido Horácio não se circunscreve, no entanto, à celebração de uma existência moderada e também não apenas aos sucessivos ensinamentos sobre a fugacidade da vida, de que está repleta a sua obra poética. Dos demais temas diletos do Venusino há um outro a que também o grande poeta chinês parece ter aderido: as estações do ano, com destaque para a primavera. Além disso, não podemos deixar de ter em conta que «a China é uma visão do mundo, um modo de conceber as relações do homem com o universo, uma receita para a manutenção da ordem cósmica» (Leys, 2005, p. 181).

Deve ressaltar-se, a este respeito, que a cultura chinesa parece privilegiar duas estações, a primavera e o outono, em detrimento das outras duas, o verão e o inverno. Talvez por essa razão, estas duas últimas estão mais ou menos ausentes da poesia de Du Fu, ao contrário das duas restantes.

Dessas, a primeira foi a que decididamente mereceu a especial atenção de Horácio. As «odes da primavera», assim conhecidas, são facilmente individualizáveis no conjunto da sua obra. Destacam-se particularmente as odes 1.4, 4.7 e 4.12. Dentro do mesmo espírito, a elas pode juntar-se a ode 1.9, que celebra mais propriamente o inverno².

A primeira de todas elas, a ode 1.4, suscitou um fascínio especial ao longo dos séculos por parte da crítica e dos leitores de Horácio, porventura em razão da sua riqueza expressiva, em particular no domínio visual.

Combina, além disso, com rara beleza, o tema da chegada da estação primaveril com o ambiente mítico a que ela usualmente está associada: descreve-se o gradual desvanecer do inverno e, com ele, das neves que cobrem as serras, o lento arrastar dos barcos no regresso à faina, o gradual reverdecer dos campos, com o desaparecimento das geadas, tudo com enorme riqueza de pormenores que dão ao texto uma interessante e expressiva dimensão visual:

*Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni
trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni
nec prata canis albicant pruinis.*

² Na apreciação das odes horácianas, utilizaram-se em especial os comentários de Commager (1966), de Quinn (1980) e de Lourenço (2023), e segue-se este último quanto à fixação do texto. A tradução do latim é de C. A. André.

Dissolve-se a aspereza do inverno, à chegada suave da
primavera e do Favónio
e os engenhos arrastam os barcos enxutos,
e já não colhem prazer o gado dos estábulos e o camponês do borralho
nem os prados resplandecem de brancas geadas.

Em comunhão com este ambiente de euforia, pinta-se um quadro onde Vénus, a deusa da beleza (da exuberância da beleza) e do amor, juntamente com as Graças, dão ao conjunto um traço de sensualidade que contrasta claramente com um outro, o que remete para o fim do tempo de inverno: o recolher de Vulcano às forjas do Hades, onde se hão de preparar os raios para quando a invernia voltar de novo.

Também nesse ambiente, entretanto, não obstante ele convidar à alegria, ao entusiasmo, ao júbilo, ao desassossego dos sentidos, convém não perder de vista a necessidade da moderação e da serenidade, aquela harmonia sempre recorrente na obra do Venusino.

A vida floresce, é certo; mas isso não deve levar a esquecer a morte, sempre presente, pois ela pode surgir a qualquer momento sem aviso prévio, a fazer a sua ceifa sem distinção entre a plebe e as grandes mansões:

*Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris.*

A pálida Morte bate com passo igual às cabanas dos pobres
e às torres dos ricos.

Assim se conjugam dois temas importantes da obra horaciana: a primavera, por um lado, com a força da natureza, e, por outro lado, a moderação, o imprevisível fluxo temporal, a serenidade. Dito por outras palavras, ambas as linhas temáticas aqui se combinam e enlaçam: o apelo à consciência para que tenha presente o facto de ser inelutável o fluir do tempo e de a morte espreitar a qualquer momento, sem se fazer avisar, e também a afirmação segura de que isso não deve ser fonte de angústia, inquietação ou desconforto, antes deve constituir motivo para um estranho sentimento de tranquilidade, eivada, é certo, de melancolia.

Não muito distinta desta, é, já no último livro e logo desde os seus primeiros versos, a ode 4.7. Repare-se:

*Difugere niues, redeunt iam gramina campis,
arboribusque comae;
mutat terra uices et decrescentia
ripas flumina praetereunt.*

Fugiram as neves, volta já a relva aos campos
 e às árvores a folhagem;
 muda a terra o seu tempo, e os rios perdem força
 e correm dentro das margens.

A frase *mutat terra uices* («muda a terra o seu tempo») é a chave da grande diferença entre esta ode e a anterior e a chave também da sua interpretação. Ao contemplar a chegada da primavera, o desvanecer da neve, o reverdecer da paisagem, o homem é chamado a refletir sobre o devir cíclico das estações, em parte semelhante à sucessão das idades no ser humano: o ciclo primavera – verão – outono – inverno tem o seu paralelo no ciclo da vida humana, juventude – maturidade – declínio – velhice (e morte).

Os versos imediatos constituem a descrição um tanto pormenorizada desta eterna sucessão das estações, cada uma delas com sua marca específica e incontornável. Antes de tal descrição, porém, surge sempre o aviso, ou antes a lição, que o tempo nos traz, de que a esperança na imortalidade é um erro e um logro:

*Immortalia ne speres, monet annus et almus
 quae rapit hora diem.*

Não esperes a imortalidade, adverte o ano e a hora
 que arrebatam consigo o dia benfazejo.

Dito de outra forma, cada estação traz consigo a reparação dos males da que a precedeu, o que garante a continuação da vida e o retomar infinito de cada ciclo da natureza. Já a nós, seres humanos, quando chegar a hora, nada mais nos espera a não ser pó e sombra, que é aquilo em que nos tornamos («todos regressam ao pó» – 孔丘盜跖俱塵埃 – dirá Du Fu oito séculos mais tarde).

Repare-se que tais versos não refletem em si mesmos qualquer espécie de pessimismo: perante a transitoriedade da existência e a sua fugacidade e na incerteza do amanhã, porque a única certeza é a morte, o alerta é para a sabedoria de uma vida em moderação e sem excessivas ambições. A pergunta *quis scit an adiciant hodiernae crastina summae tempora di superi?* («Quem sabe se à soma dos dias de hoje hão de acrescentar amanhã os deuses do alto?») é, de alguma forma, a conclusão do poema, por ser em si própria uma lição de vida: riquezas e honrarias constituem um projeto inútil; a morte a todos virá a acolher por igual; além de que a morte é um caminho no qual não há retorno, porque somente na natureza o fim do inverno é o início de um ciclo renovado.

A terceira ode de primavera é um tanto mais hedonista, portanto num espírito menos consentâneo com as anteriores. Evoca o advento da nova estação, com o regresso do verde aos campos, o desaparecimento de neves e geadas, a chegada de brisas ligeiras e suaves e o desaparecimento dos vendavais, a acalmia das águas nos rios, os cantos das aves, regressadas de longa ausência, e também dos pastores, de retorno às pastagens com seus rebanhos.

É, por isso, um tempo que convida a desfrutar o prazer da bebida. A primavera traz a sede de vinhos especiosos, longo tempo guardados no fundo da adega, para os emparceirar com a alegria e a música. Uma soma, ainda que avultada, por uma taça de qualidade será um bom investimento.

Ao invés dos poemas anteriores, a ode que se segue nesta apreciação, a ode 1.9, celebra o inverno. Logo nos versos iniciais ressalta o forte poder imagético: no meio da planície ergue-se a montanha toda branca, surgem à vista as árvores na encosta vergadas sob o peso da neve, a superfície dos rios é uma camada não espessa de gelo, de superfície cortante:

*Vides ut alta stet niue candidum
Soracte nec iam sustineant onus
silvae laborantes geluque
flumina constiterint acuto?*

Vês como se ergue, coberto de um manto de neve, o resplandecente
Soracto, e não suportam já o peso
os bosques cansados, e os rios
sustêm a marcha, por força do gelo aguçado?

Trata-se, pois, de uma paisagem hostil e agreste, pouco apetecível e pouco amistosa, portanto, que convida a procurar recolhimento e sossego em lugar abrigado das intempéries. É também ou parece ser um dos momentos preferidos do poeta: ante a aspereza fria do inverno, recolhe-se ao interior de casa, por modesta que seja, ao calor reconfortante da lareira, lança nesta alguma lenha e desfruta do prazer de um bom vinho, envelhecido quatro anos.

*Dissolue frigus, ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
o Taliarche, merum diota.*

Faz desvanecer o frio; põe lenha abundante
na fogueira e, com largueza,

tira da ânfora sabina
vinho de quatro anos, ó Taliarco.

Deixa o resto ao cuidado dos deuses: *Permitte diuis cetera* («Deixa o demais aos deuses»). É esse o conselho que lhe dita a prudência e a moderação, assim cruzando o tema do tempo e das estações com o da *aurea mediocritas*, que lhe é tão caro e que já vimos em poemas tratados no artigo a que no início se faz referência e que deste constitui, por assim dizer, a primeira parte.

A verdade, diz, é que apenas os deuses podem levar de vencida, com o seu poder, ventos e tempestades. Assim se inicia, desta forma, a segunda parte do poema, com a afirmação da crença no poder protetor da divindade e com o reconhecimento da pequenez do homem.

A segunda parte, aliás, reafirma uma das máximas horacianas de enorme significado, com base num princípio que se não cansa de apregoar ao longo de toda a sua obra, o da fugacidade da vida. Estas são as palavras iniciais desse segundo momento, cruas e diretas, sem espaço ou margem para dúvidas: *quid sit futurum cras, fuge quaerere* («o que há de ser o amanhã, fuge de o perguntar»). É difícil ser mais claro: diante do futuro incerto, reage o poeta com a consciência da precariedade do presente; mas sem tristeza, antes com serenidade. Se assim é, se tão incerto é o futuro e tão efêmero o presente, será lucro o dia que ao de hoje se somar e é assim que tem de ser vivido.

*Quid sit futurum cras, fuge quaerere,
et quem Fors dierum cumque dabit, lucro
appone.*

O que há-de ser o amanhã, fuge de o perguntar,
e qualquer que seja o dia que a sorte te trouxer, tem-no
na conta de lucro.

É, afinal, o *carpe diem* («colhe o dia»), a famosa máxima epicurista expressa em outra ode já acima analisada e de presença constante no conjunto da obra de Horácio: fruir, embora sem excessos, os prazeres, seja do amor, seja do divertimento. Acabará por chegar, na hora certa, o tempo da velhice, dos cabelos embranquecidos, o passo lento e vagaroso da idade.

Oito séculos depois, em outra geografia, outra civilização, outra cultura, outro ambiente, encontramos uma curiosa convergência temática com o poeta latino por parte do poeta chinês Du Fu, sem que ele tivesse alguma notícia desse poeta de Roma.

A celebração da primavera é nele uma constante, quase sempre associada ao vinho, como também acontecia em Horácio. É o tempo «da harmonia com todas as coisas», o tempo das flores, rubras e brancas nas margens dos rios, cujas águas correm entre bambus «serenos» (Du Fu 2015, p. 379):

江深竹靜兩三家
多事紅花映白花
報答春光知有處
應須美酒送生涯

Profundas as águas do rio, os bambus serenos, duas ou três casas,
excitadas, flores rubras refletem-se em flores brancas.
Para agradecer à primavera tenho os artifícios
do bom vinho, para a harmonia com todas as coisas.³

Especial referência merece a presença do vinho, quase uma constante nos versos em que o poeta chinês celebra a primavera, como se dela e de sua celebração fosse indispensável ingrediente.

Essa é também a hora de festejar a amizade, por ser o tempo em que os amigos se visitam. A casa é humilde, as canecas vulgares, o caminho semeado das flores próprias da estação, dominada, como é normal na China, pela água da primavera. Na companhia do amigo e do vizinho, bebe-se, pois, sem medida (Du Fu, 2015, pp. 348-349).

Surpreende, neste domínio, um poema onde são manifestas as coincidências com Horácio. A surpresa não resulta de tais coincidências, resulta, isso sim, do título, que enquadra aparentemente o momento do poema: 題張氏隱居 («No ermitério do senhor Zhang»). A primavera é, portanto, associada à vida contemplativa e de solidão de um eremita, decerto para sublinhar a beleza da vida solitária, o prazer que dela advém ante a contemplação da natureza, o elogio da moderação que lhe está associada.

É uma experiência de primavera na montanha, espaço de solidão e de silêncio, apenas entrecortado pelo som do machado nas árvores.

Subsistem ainda neve e gelo, vindos do inverno que há muito pouco se terá findado, e o frio que se faz sentir na ravina, não obstante o solo que teima em mostrar-se em meio do bosque, entre as portas de pedra da serra, cenário evocado com forte sugestão visual, muito típica da poesia chinesa, cuja aproximação à pintura

³ Todas as citações da obra de Du Fu provêm da edição indicada na bibliografia final, da responsabilidade de António Graça Abreu. As traduções são igualmente do mesmo autor.

é uma marca específica, mas que igualmente coincide com a poesia horaciana, como se viu (Du Fu, 2015, pp. 100-101):

石門斜日到林丘

No bosque, na colina, o sol desliza entre portas de pedra.

A tranquilidade e a beleza da noite naquele espaço são de tal ordem que facilmente os bens do mundo, da cidade, são votados ao esquecimento, com menosprezo de perfumes, do ouro, da prata:

不貪夜識金銀氣

À noite, não te importam perfumes de ouro e prata.

A conclusão, nos dois últimos versos, é particularmente sugestiva, repositório de toda a emoção do conjunto, com tónica na solidão que domina o poema:

乘興杳然迷出處
對君疑是泛虛舟

Não sei como libertar a emoção que está em mim,
diante de ti pergunto se viajo num barco, no vazio.

Particularmente significativos da coincidência temática entre ambos os autores são dois poemas reunidos sob o título conjunto 曲江 («Na curva do rio»), cada um deles com a referência à primavera logo no verso inaugural (Du Fu, 2015, pp. 238-239).

O segundo detém-se mais no tema do vinho que, como temos visto, é recorrente em Du Fu, muito mais do que em Horácio, onde também é elemento frequente, e numa dimensão que neste não era usual, uma vez que remete para o seu consumo em demasia, para a embriaguez, impossível no poeta latino, sempre avesso a excessos: «bêbado como um cacho»; (盡醉), «dívidas de vinho» (酒債).

Onde o texto se aproxima de Horácio é já no final, no penúltimo verso, que evoca a fugacidade da vida, de uma forma não muito diversa daquela que nele encontrávamos:

傳語風光共流轉

As pessoas dizem: sopra o vento, a vida passa.

Já no primeiro dos textos desse conjunto é com o outro tema horaciano, a *aurea mediocritas*, que se cruza a primavera, igualmente evocada logo no verso inicial.

A lembrar a efemeridade da vida, tudo é volátil, tudo se esvai: as «pétalas de flor voando» (花飛), e também os seus «pedacinhos coloridos flutuando ao vento» (風飄). A evidência de que a primavera é breve, o que o deixa entristecido (neste caso ao contrário do que sucedia com Horácio), surge a seus olhos cansados, nessa contemplação da natureza:

且看欲盡花經眼

Cansado, murcham as flores diante dos meus olhos.

Avista um unicórnio por cima de um túmulo, o que lhe traz à lembrança a morte, companheira inseparável das estações do ano, sabemos-lo desde o poeta latino. E logo recupera a serenidade e conclui com uma lição que faz lembrar Horácio, que nos vem acompanhando nesta leitura: mais vale esquecer as grandezas, os títulos, as honrarias, que de nula utilidade são na vida.

O texto, o último que se apresenta aqui de entre os poemas de primavera, merece bem que o vejamos na sua versão integral, de resto curta:

一片花飛減卻春
風飄萬點正愁人
且看欲盡花經眼
莫厭傷多酒入唇
江上小堂巢翡翠
苑邊高冢臥麒麟
細推物理須行樂
何用浮名絆此身。

Por cada pétala de flor voando, a primavera mais breve,
entristeço, dez mil pedacinhos coloridos flutuando ao vento.
Cansado, murcham as flores diante dos meus olhos,
insatisfeito, vinho e mais vinho humedece os meus lábios.
Os pássaros fazem ninho nos recantos do rio,
na margem, por cima de um túmulo, jaz um unicórnio.
Bem melhor seguir, despreocupado, a voz da natureza,
para quê na vida o logro dos títulos vazios?

À semelhança de Horácio, Du Fu tem também consciência do fluir das estações e da efemeridade de tudo quanto trazem e que com o desvanecer de cada uma delas se esvai também: as flores das amoreiras se não forem colhidas no tempo certo, o trigo dourado, tudo o que vem com a primavera desaparece à chegada do verão.

Flui o tempo e nada deixa em nossas vidas, reconhece. Resta buscar a serenidade e o prazer num bom vinho, perfumado e com sabor a mel (Du Fu, 2015, p. 381):

舍西柔桑葉可拈
江畔細麥復纖纖
人生幾何春已夏
不放香醪如蜜甜

A oeste do meu lar, folhas de amoreira prontas para colher,
junto ao rio, trigo dourado, liso como seda.
Quando a primavera se transmuta em verão, que resta
em nossas vidas?
Melhor é um bom vinho, perfumado, doce como mel.

A Du Fu, porém, mais atenção e tempo merece o outono do que aparentemente a primavera. Bem mais, sem dúvida, do que as outras duas estações. Como acima se disse já, a cultura chinesa parece atribuir mais importância à primavera e ao outono do que ao verão e ao inverno; nenhuma festa existe a celebrar a chegada destas duas; já a primavera é celebrada com o Ano Novo Lunar, em sucessivos dias festivos; e o mesmo sucede com a chegada iminente do outono, as festas do Meio Outono, assim chamadas, conhecidas por uma iguaria que apenas nelas se consome, o Bolo da Lua.

A chegada do outono faz acudir à lembrança do poeta a fluidez do tempo, sempre efêmero, e que a nós, humanos, nos recorda que somos igualmente fugazes, como levem penugem de cardos, conforme diz em poema dedicado ao grande poeta e seu amigo Li Bai (Du Fu, 2015, p. 121):

秋來相顧尚飄蓬
O outono chega, passeamos os olhos um no outro,
Somos a penugem esvoaçante de cardos selvagens.

É a estação dos excessos, das intempéries que desabam sobre a terra com força inclemente, como se todas as tempestades se reunissem numa só nuvem espessa a flagelar o mundo (Du Fu, 2015, pp. 164-165):

闌風長雨秋紛紛
四海八荒同一雲

O turbilhão da chuva, o vento do fim do outono,
quatro mares, cinco desertos, todos juntos numa nuvem.

As águas são barrentas, a penúria apodera-se dos campos que vão ficando improdutivos, as esposas dos camponeses desesperam por falta de sustento, a carestia domina por toda a parte.

Confundem-se a estação do ano e a idade do poeta, ambos prisioneiros irremediavelmente do outono.

São resplandecentes, apesar de tudo, as cores do amanhecer, quando o sol desponta por detrás das montanhas já cobertas de gelo. Mas é um tempo sem horizonte, como um rio perdido na noite enevoada e baça. Na sua velhice de outono, o poeta mais não é, afinal, do que uma semente perdida ao sabor do tempo, conclui no verso derradeiro, de rara beleza (Du Fu, 2015, pp. 332-333):

客亭

秋窗猶曙色
落木更天風
日出寒山外
江流宿霧中
聖朝無棄物
衰病已成翁
多少殘生事
飄零任轉蓬

No pavilhão do viajante

Na janela de outono, resplandecentes as cores da madrugada,
o vento, as folhas caindo.

O sol sai por detrás de montanhas geladas,
o rio perdido entre a neblina da noite.

Na corte, reverências aos homens de talento,
alquebrado, doente que acontecerá ainda a este velho?

Caminho ao acaso,
uma semente perdida ao sabor do tempo.

É isso mesmo essa estação, assegura no terceiro dos «suspiros à chuva de outono» (秋雨嘆): ficam dentro de casa os velhos, atrás do peso dos portões, a espiar os muros e o clima incerto. É tempo de crescerem as ervas daninhas, tempo de as crianças caminharem à chuva e ao vento.

É também o tempo em que se anuncia o frio que se avizinha, o que deixa transidos os gansos, incapazes de voar. No céu, não consegue avistar-se o sol, perdido o brilho.

Resta a esperança de que tudo passe, de que a sujidade se livre da água que a encharca, de que a terra fique, finalmente, enxuta. A pergunta retórica do final do poema é, afinal, a esperança de que o fluir das estações traga consigo a bonança e um tempo novo (Du Fu, 2015, pp. 166-167):

長安布衣誰比數
反鎖衡門守環堵
老夫不出長蓬蒿
稚子無憂走風雨
雨聲颼颼催早寒
胡雁翅濕高飛難
秋來未曾見白日
泥汙後土何時幹

Tanta gente vulgar na cidade de Chang'an,
fechada atrás de portões pesados, espiando os muros.
Velhos não saem de casa, ervas daninhas crescem,
despreocupados, meninos caminham ao vento, à chuva.
O ciciar da chuva preludia os primeiros frios,
os gansos, de asas molhadas, não conseguem voar alto.
Chega o outono, ninguém vê o sol branco no céu,
quando secará o lixo, a lama e teremos de novo a terra seca?

Esta é a estação em que mais se sente o também tão horaciano fluir dos dias, que correm a nossos olhos do mesmo modo que correm as águas do rio, frias, mas sempre límpidas, à medida que os campos em volta se vão povoando de tristeza. É assim que inicia o primeiro dos dois poemas intitulados «Outono no campo» – 秋野 (Du Fu, 360-361):

秋野日疏蕪
寒江動碧虛

Outono, os dias passam, os campos cada vez mais tristes,
correm as águas frias do rio, límpidas, cor de esmeralda.

Sente-se na paisagem que alastra progressivamente a natureza morta: os frutos maduros, os girassóis a secarem. Mas, como sucedia em Horácio, não é melancólico, muito menos pessimista o sentimento que se desprende desse retrato; o que ressalta é antes um apelo à serenidade, a «barca ancorada nas margens» e, como morada, «um lar numa aldeia». À semelhança do poeta latino, com pouco se basta; e o

pouco que tem pode, mesmo assim, reparti-lo com os seus parceiros da natureza, neste caso os peixes (Du Fu, 2015, pp. 360-361):

稀疏小紅翠
駐屐近微香

A comida do meu prato de velho,
para dividir com os peixes do rio.

No outono, como no inverno dos clássicos e da civilização ocidental de que são matriz, tudo vai morrendo: a sebe construída no tempo do viço desabou, as folhas da trepadeira ficam cada vez mais raras e cada vez mais finas, os ramos verdes da vinha acabam também por ir secando, apesar de algumas flores brancas que teimam em desabrochar. Voam para longe as andorinhas, em busca sabe-se lá de quê.

Aqui chegando, o poeta diverge de Horácio, o qual colhia do inverno e da sucessão das estações a lição de que assim se não passa com o ser humano, para quem não há o retorno cíclico da primavera. Vale a pena repetir aqui esse momento tão significativo da Ode 4.7 de Horácio:

*Immortalia ne speres, monet annus et
alium quae rapit hora diem.*

Não esperes a imortalidade, adverte o ano e a hora
que arrebatam consigo o dia benfazejo.

Para Du Fu, ao invés, olhar a paisagem decadente do outono deve fazer lembrar que «a vida dos homens recomeça sempre». Pode, em todo o caso, não se tratar de uma divergência: a vida dos homens recomeça sempre, sim, ainda que não com os mesmos homens que assistem à chegada desse mundo de «dissipação e frio». A ser assim, ambos dirão, afinal, o mesmo – tudo tem um recomeço, na vida humana, como na natureza. E, se a interpretação for essa (e é verosímil que seja), o pessimismo não pode ter aqui lugar. É essa a lição do poema «A sebe caída», em chinês 除架 (Du Fu, 2015, pp. 302-303):

除架
束薪已零落
瓠葉轉蕭疏
幸結白花了
寧辭青蔓除
秋蟲聲不去
暮雀意何如

寒事今牢落
人生亦有初

A sebe caída

Destruída a sebe que outrora construí,
as folhas de trepadeira cada vez mais finas.
Sorte por ter ainda flores brancas a desabrochar
e deixar secar os ramos verdes da vinha.
O zumbido dos insetos de outono não incomoda,
ao entardecer em que pensam as andorinhas?
Num mundo de dissipação e frio
a vida dos homens recomeça sempre.

Existe, portanto, um paralelo muito claro entre o outono de Du Fu e o inverno horaciano. Regressemos aos «Suspiros à chuva de outono» (秋雨嘆), cujo segundo poema mereceu atenção acima.

O primeiro desses poemas é um retrato impressionante de natureza morta, onde desponta, aqui e ali, a vida de uma flor: «as ervas apodrecem e morrem», ao mesmo tempo que espreitam, por debaixo da pedra dos degraus, as cores vivas das margaridas; e, escondidas pelo verde largo das árvores de folhagem persistente, rebentam teimosamente flores sem conto.

O clima é agreste, em consonância com o retrato de morte anunciado no verso inicial: o vento sopra frio e inclemente, com um gemido que flagela quem o sente e que faz com que a solidão pareça ainda mais assustadora.

O poeta, que tudo isto vive, hesita entre a tristeza e a esperança, entre a crença no renovar cíclico da natureza e um queixume teimoso – cabelos soltos ao vento, oferece o rosto ao afago da brisa... e chora (Du Fu, 2015, pp. 162-163):

雨中百草秋爛死
階下決明顏色鮮
著葉滿枝翠羽蓋
開花無數黃金錢
涼風蕭蕭吹汝急
恐汝後時難獨立
堂上書生空白頭
臨風三嗅馨香泣

Com a chuva de outono, as ervas apodrecem e morrem,
mas, sob os degraus, rutilantes as margaridas.
Grandes folhas verdes tapam os ramos, como penas,

abrem incontáveis flores, como moedas de ouro.
 Sopra cruel, contra mim, o gemido frio do vento,
 em breve, vai ser difícil permanecer sozinho.
 No alto, no pavilhão, o letrado despenteia os cabelos brancos,
 dá o rosto à brisa, aspira três perfumes e chora.

Concluamos estas reflexões com um pequeno poema particularmente sugestivo e que, como o anterior, aproxima grandemente o outono de Du Fu do inverno horaciano, o que confirma o que já atrás se disse: na cultura chinesa, o outono e a primavera ocupam um lugar muito especial, claramente mais significativo do que o verão e o inverno.

Neste poema, intitulado justamente «Meditações de outono» (秋興), sobressai desde os primeiros versos uma imagem bem próxima da do inverno na obra do poeta latino: a natureza morta, os ulmeiros de folhas queimadas pela geada, o frio a envolver no seu longo manto a montanha. Horácio, numa das suas odes de inverno, cantava assim:

*Vides ut alta stet nive candidum
 Soracte nec iam sustineant onus
 silvae laborantes...*

Vês como se ergue, coberto de um manto de neve, o resplandecente
 Soracto, e não suportam já o peso
 os bosques cansados...

Não é muito diferente Du Fu:

玉露雕傷楓樹林
 巫山巫峽氣蕭森

A geada branca queima as folhas dos ulmeiros,
 um ar frio e cruel envolve a montanha Wu.

Se em Horácio os rios «sustêm a marcha, por força do gelo aguçado» (*gelu flumina constiterint acuto*), no poeta chinês as ondas do rio «num turbilhão sobem até ao céu» (江間波浪兼天湧); num caso o que se sobreleva é o gelo, no outro a corrente tumultuosa. A isso se somam a força do vendaval, o negrume das nuvens.

Na segunda parte do poema, entretanto, altera-se o rumo. Onde Horácio concluía com a sua máxima de que é necessário colher o tempo que passa e não fazer planos em excesso para o futuro, por ser incerto, Du Fu pressente a tristeza que o tempo faz adivinhar: desabrocham dois crisântemos, flor que

simboliza a ligação entre a vida e a morte (e também a serenidade), assim se antecipando o pranto próprio da estação melancólica que vai avançando e cuja marca é a solidão. Mas nem mesmo assim deixa de notar-se algum paralelo com o poeta latino: Horácio recomendava que, perante o clima agreste, se procurasse o aconchego da casa e da lareira; Du Fu recomenda que se preparem as roupas de inverno para os dias menos agradáveis que aí vêm (Du Fu, 2015, pp. 420-421):

玉露雕傷楓樹林
巫山巫峽氣蕭森
江間波浪兼天湧
塞上風雲接地陰
叢菊兩開他日淚
孤舟一系故園心
寒衣處處催刀尺
白帝城高急暮砧

A geada branca queima as folhas dos ulmeiros,
um ar frio e cruel envolve a montanha Wu.
As ondas do rio, num turbilhão sobem até ao céu,
o vento, montes de nuvens da fronteira obscurecem a terra.
Desabrocham dois crisântemos antecipando o meu pranto,
uma barca solitária une-me à terra onde nasci.
É tempo de preparar, em todo o lado, as roupas de Inverno,
em Baidicheng, as lavadeiras apressam-se, batendo a roupa nas pedras.

Em jeito de conclusão

Distraídos pela concentração no que nos fica perto, habituamo-nos a ver diferenças, quando não a cavar abismos, onde, por vezes, as semelhanças e as proximidades abundam. Fica-nos longe a China imperial da dinastia Tang, como longe nos fica a imperial Roma, da dinastia de Augusto. E parecem igualmente bem longínquas entre si.

As literaturas de uma e outra, porém, nem sempre são tão distantes quanto poderia imaginar-se, a demonstrar que, não obstante as divergências culturais, há coincidências no modo como a poesia de uma e outra civilização olha a vida e a celebra.

Horácio é um nome tão significativo e relevante na poesia latina, um dos seus nomes maiores, quanto o é na poesia chinesa Du Fu, também ele uma das

suas destacadas figuras. Viveram tempos diversos em civilizações distintas, seguramente sem qualquer contacto entre elas, longe como estávamos da aldeia global em que veio a tornar-se o mundo.

Oito séculos os separam. Oito séculos que podem ser uma eternidade, visto que o segundo deles, o poeta chinês, não teve notícia, difusa que fosse, do poeta latino. Mas o modo de ambos olharem o mundo aproxima-se em muitos pontos. Conhecido, entre vários outros temas, como o poeta da *aurea mediocritas*, lição que tira da consciência de que a vida é efêmera, Horácio faz das consequências dessa sua visão do mundo e da vida uma das linhas dominantes da sua obra poética. É em razão disso que celebra e recomenda a moderação, é em razão disso que elege a natureza como sua fonte inspiradora. O devir do tempo, de que é simultaneamente resultado e símbolo o ciclo sucessivo das estações do ano, leva-o a refletir sobre uma realidade: a sequência das estações do ano tem o seu paralelo na vida humana, mas não o possui o eterno recomeço desse ciclo – depois do inverno do ser humano, a primavera não regressa de novo. Exprime-o em jeito de advertência, mas sem melancolia.

Du Fu, que jamais terá ouvido falar de Horácio e cujo pensamento filosófico, se assim podemos chamar-lhe, é de outra natureza, de matriz confuciana, encara a existência da mesma forma e faz evoluir a sua poesia por ideias não muito distintas: a fugacidade da existência, a efemeridade da vida, a moderação, e também, ainda que só por analogia a expressão possa utilizar-se, a *aurea mediocritas*.

Num e no outro as estações do ano são tema recorrente, com forte identidade de pontos de vista na celebração da primavera, se bem que com aproximação entre inverno (no caso do poeta latino) e outono (no do poeta chinês), por ser o outono que a cultura chinesa celebra e não a estação que lhe sucede. E o poeta chinês Du Fu igualmente é avesso a sentimentos de melancolia, ante a iminência da estação triste, como ante o pensamento da vizinhança da morte. Também aqui os dois percursos se assemelham.

Em ambos essa melancolia é superada por meio dos prazeres do vinho, com algum excesso no caso de Du Fu ou, no de Horácio, com a moderação que lhe é própria.

E até mesmo o realismo dos quadros – a água dos rios, a neve, a força do frio, as montanhas, entre outros elementos – aproxima as duas obras.

Não estamos perante influências, como seria estultice apontar-se aqui qualquer fenómeno de intertextualidade. Mas os estudos da cultura não deixarão de encontrar um interessante caminho de reflexão.

Se outra conclusão não for legítima, esta, pelo menos, será: a da estranha confluência de sensibilidades, separadas por milhares de quilómetros e por oito séculos. Também assim se pressente a universalidade da poesia.

Bibliografia

- Abreu, A. G. (vd. DU FU).
- Chou, E. Sh. (1995). *Reconsidering Tu Fu, literary greatness and cultural context*. Cambridge: Cambridge University Poetry.
- Commager, S. (1966). *The Odes of Horace. A Critical Study* (3.^a ed.). New Haven and London: Yale University Press.
- Du Fu (2015). *Poemas de Du Fu* (Tradução, prefácio e notas de A. G. Abreu). Macau: Instituto Cultural do Governo da R. A. E. Macau.
- Ji Hao (2017). *The Reception of Du Fu and His Poetry in Imperial China*. Leiden – Boston: Brill.
- Leys, S. (2005). *Ensaio sobre a China*. Lisboa: Cotovia.
- Lourenço, Frederico (2023). *Horácio: poesia completa* (Tradução e comentários de...). Lisboa: Quetzal.
- Perret, J. (1959). *Horace*. Paris: Hatier.
- Quinn, K. (1980). *Horace. The Odes*. London.
- Schneider, M. (1985). *Voleurs de mots*. Paris: Éditions Gallimard.

ENTRE AS HUMANIDADES DIGITAIS E A NOVA FILOLOGIA: AS *EPISTOLAE MEDICINALES* E OS *CONSILIA* DO HUMANISTA JORGE GODINES¹

Between Digital Humanities and New Philology: the *epistolae medicinales* and the *consilia* of the humanist Jorge Godines

EMÍLIA M. ROCHA DE OLIVEIRA

CLLC-UA

emilia.oliveira@ua.pt

ORCID: 0000-0002-8433-9129

ANTÓNIO MANUEL LOPES ANDRADE

CLLC-UA

aandrade@ua.pt

ORCID: 0000-0002-7456-6504

Resumo: As Humanidades Digitais, assim como a abordagem textual proposta pela Nova Filologia, trouxeram consigo mudanças profundas no modo como hoje se faz investigação em Humanidades e vieram permitir a conceção de projetos ambiciosos, que requerem equipas pluridisciplinares e internacionais. Assim, após uma reflexão sobre a génese e o âmbito das Humanidades Digitais e da Nova Filologia, apresentaremos uma seleção de projetos de investigação, nacionais e internacionais, exemplificativos da aplicação prática destes campos aos Estudos Linguísticos e Literários e à História, evidenciando o seu contributo para a preservação, análise e compreensão mais profunda de *corpora* vários. Dar-se-á particular ênfase a projetos que demonstram a aplicabilidade inovadora e profícua das Humanidades Digitais e da Nova Filologia ao estudo de *corpora* epistolares (com especial incidência em cartas médicas e *consilia*), ao proporcionarem um conhecimento circunstanciado e abrangente do conteúdo dos textos que os integram, elucidando aspetos cruciais como a identidade dos correspondentes, a natureza dos laços que os uniam, ou o contexto sociopolítico e cultural em que se moviam.

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/04188/2020 e DL57/2016/CP1482/CT0039 (<https://doi.org/10.54499/DL57/2016/CP1482/CT0039>).

Por último, à luz dos avanços realizados neste campo de estudo, apresentar-se-á a conceção de um novo projeto de investigação, centrado num conjunto inédito de *epistolae medicinales* e de *consilia* de Jorge Godines, um médico português do século XVI.

Palavras-chave: Humanidades Digitais; Nova Filologia; Jorge Godines; *epistolae medicinales*; *consilia*; Humanismo Renascentista Português.

Abstract: Digital Humanities, like the textual approach proposed by New Philology, have brought profound changes to how research in Humanities is conducted today and have enabled the conception of ambitious projects that require multidisciplinary and international teams. Thus, after reflecting on the genesis and scope of Digital Humanities and New Philology, we will present a selection of national and international research projects that exemplify the practical application of these fields to Linguistic and Literary Studies and History, highlighting their contribution to the preservation, analysis, and deeper understanding of various *corpora*. Particular emphasis will be given to projects that demonstrate the innovative and fruitful applicability of Digital Humanities and New Philology to the study of epistolary *corpora* (with special focus on medical letters and *consilia*), as they provide a detailed and comprehensive knowledge of the content of the texts that integrate them, elucidating crucial aspects such as the identity of the correspondents, the nature of the bonds that united them, or the socio-political and cultural context in which they moved. Finally, considering the advances made in this field of study, the conception of a new research project will be presented, centred on an unpublished set of *epistolae medicinales* and *consilia* by Jorge Godines, a 16th-century Portuguese physician.

Keywords: Digital Humanities; New Philology; Jorge Godines; *epistolae medicinales*; *consilia*; Portuguese Renaissance Humanism.

1. Humanidades Digitais: da génese à atualidade

No âmbito das Ciências Humanas e Sociais, emergiu nos últimos anos um novo campo de investigação, denominado Humanidades Digitais. Dedicado à conceção, análise e aplicação de ferramentas e de métodos digitais às Humanidades, estuda também o impacto da digitalização na sociedade contemporânea, refletindo a preocupação da comunidade académica em compreender as profundas transformações decorrentes da omnipresença das tecnologias digitais no quotidiano humano, que se manifesta tanto no domínio privado, em que as redes sociais vieram alterar substancialmente os paradigmas

de interação social e de construção da identidade, quanto na esfera laboral, através da implementação de ferramentas digitais que revolucionaram os processos de gestão e execução de tarefas. Face a este cenário de transformação inexorável e avassaladora, um número considerável de investigadores tem-se dedicado a examinar criticamente o modo como a digitalização influencia, ou condiciona, a perceção humana do mundo e os processos de construção e disseminação do conhecimento.

O relativamente recente universo das Humanidades Digitais tem sido objeto de ampla controvérsia. De facto, as duas últimas décadas foram particularmente fecundas na publicação de bibliografia sobre a designação², o estatuto³ e o

² A adoção do sintagma ‘Humanidades Digitais’ (*Digital Humanities*), que se consolidou no meio académico e científico a partir dos anos 2000, suplantando a designação ‘Computação nas Humanidades’ (*Humanities Computing*), predominante na década de 90 (Portela, 2018, p. 93), não foi isenta de controvérsia, “seja pela indefinição do campo de atuação teórico-metodológico ou pela ampla perspectiva de mobilização das ciências humanas e sociais para o uso de ferramentas digitais nos campos de investigação” (Holanda & Ximenes, 2022, p. 128). Unsworth, na conferência “A Master’s Degree in Digital Humanities: Part of the Media Studies Program”, proferida a 25 de maio de 2001 no Congresso das Ciências Sociais e Humanidades na Université Laval, no Quebec, justificou a escolha do nome *Digital Humanities* para o programa pioneiro nesta área, com o argumento de que a designação ‘Informática nas Humanidades’ (*Humanities Informatics*) apresentava uma conotação excessivamente tecnocrática, enquanto ‘Computação Digital’ (*Digital Computing*) sugeria uma mera função de apoio informático. Por seu turno, McCarty (2005, p. 2) manifesta preferência pela expressão ‘Computação nas Humanidades’ (*Humanities Computing*), apresentando três argumentos: o potencial oxímoro que suscita questionamentos sobre a relação entre os dois domínios; a primazia conferida às ‘Humanidades’, que, embora adjetivadas, mantém a sua posição nominal; e a concatenação de termos de origem latina segundo a estrutura sintática anglo-saxónica. Bernard Stiegler, na chamada de textos para o congresso “Entretiens du Nouveau Monde Industriel” de 2012, propõe a designação ‘Estudos Digitais’ (*Digital Studies*), visando ampliar o escopo da investigação neste campo, de modo a abranger o estudo das técnicas e tecnologias intelectuais em geral, considerando os seus efeitos sobre o conhecimento. Pannapacker (2013) sugere a possibilidade de se adotar a designação ‘Artes Liberais Digitais’ (*Digital Liberal Arts*), enquanto Alvarado (2013) critica o carácter elitista e pouco inclusivo do sintagma ‘Humanidades Digitais’, corroborando a perspectiva de Pannapacker sobre a necessidade de repensar a nomenclatura. Moretti (2016) assume uma posição mais incisiva, declarando que, apesar da falta de precisão semântica da expressão ‘Humanidades Digitais’, esta se disseminou amplamente, sendo utilizada inclusive por si próprio. Não obstante, reconhece que ‘Crítica Computacional’ constituiria uma designação mais rigorosa.

³ O estatuto das Humanidades Digitais como disciplina autónoma tem suscitado um intenso debate entre os académicos. Schreibman, Siemans & Unsworth (2004, p. xxiii) postulam que as Humanidades Digitais podem ser perspectivadas como uma disciplina por direito próprio. McCarty (2016), por seu turno, assinala que tal perspectiva emergiu apenas nos anos 2000. Svensson (2010) argumenta que a complexidade em defini-las como disciplina *per se* advém da sua natureza multidisciplinar e da heterogeneidade das práticas que lhe estão associadas. Não obstante a sua génese estar intrinsecamente associada à Computação nas Humanidades (*Humanities Computing*), as Humanidades Digitais incorporam elementos teóricos e metodológicos de diversas outras áreas disciplinares (Schreibman, Siemans & Unsworth (2004); Berry (2012); Gold (2012); Berry & Fagerjord (2017)). Esta hibridiz, segundo alguns académicos, compromete a sua definição e consolidação como disciplina autónoma. Luhmann & Burghardt (2022, p. 149) sugerem que o debate em torno da sua definição como disciplina decorre da relação que as Humanidades Digitais mantêm com as Ciências da Informação, com as quais partilham um conjunto de interesses na gestão da informação, modelagem de dados e constituição de bibliotecas. Os mesmos autores salientam que a ambiguidade conceptual das Humanidades Digitais leva alguns estudiosos, como Alvarado (2012) e Cordell (2016), a contestarem a sua classificação como disciplina autónoma, no presente e no futuro.

âmbito⁴ das Humanidades Digitais. De um modo geral, têm sido definidas como uma área de conhecimento interdisciplinar, alicerçada na interseção e articulação da investigação em Ciências Humanas com métodos e ferramentas de base tecnológica. Abrangendo uma variedade de disciplinas (e.g. Linguística, Literatura, Filosofia, História...) e uma ampla gama de atividades, que vão desde a digitalização e preservação de materiais culturais em suporte diverso até ao tratamento automático, interpretação e divulgação do património linguístico e literário, ou mesmo à conceção de ferramentas e plataformas digitais para fins de pesquisa, seleção, organização e disseminação de informação, as Humanidades Digitais exploram novas formas de compreensão, divulgação e interação com a ciência e a história humanas.

Não obstante o consenso generalizado de que as Humanidades Digitais emergem da confluência entre a computação e as Humanidades, consideram-nas os especialistas uma área disciplinar ou um domínio científico em permanente construção. O debate ininterrupto em torno da sua (in)definição revela, aliás, que o território continua em negociação⁵, não havendo uma conceção unívoca das Humanidades Digitais enquanto tal. Entre os cada vez mais numerosos especialistas e profissionais que empregam o termo, encontramos uma multiplicidade de definições, as quais dependem, fundamentalmente, das suas áreas de estudo e intervenção⁶. Muitos investigadores tendem a conceber as Humanidades Digitais como uma metodologia que transpõe para a prática tradicional das Humanidades as ferramentas e as potencialidades da computação. Já os cientistas da computação tendem a perspetivá-las como o estudo do impacto do formato eletrónico nas disciplinas em que é aplicado, bem como dos contributos que estas podem aportar ao nosso conhecimento da informática⁷.

A questão é, de facto, problemática. Se, para alguns autores, as Humanidades Digitais devem ser vistas como a aplicação de métodos computacionais à investigação em Humanidades, ou, dito de outro modo, a aplicação de métodos das Ciências Humanas ao estudo de objetos ou fenómenos digitais⁸, para

⁴ Sobre o escopo epistêmico das Humanidades Digitais, leiam-se, por exemplo, Schreibman, Siemans & Unsworth (2004); Svensson (2009); Berry (2012); Gold (2012); Warwick, Terras & Nyhan (2012); Gardiner & Musto (2015); Svensson & Goldberg (2015); Berry & Fagerjord (2017); Portela (2020). Sobre as Humanidades Digitais enquanto comunidade de práticas, em território nacional e internacional, leia-se Alves (2016a).

⁵ Svensson (2010).

⁶ Berry & Fagerjord, 2017, p. 4.

⁷ Gardiner & Musto, 2015, p. 3.

⁸ Warwick, Terras & Nyhan, 2012, pp. XIV-XV.

outros, que defendem uma perspectiva mais lata e inclusiva, as Humanidades Digitais questionam o significado de ser humano na era da informação em rede e de participar em comunidades de práticas fluidas, suscitando e dando resposta a questões de investigação que não podem ser circunscritas a um único género, meio, disciplina ou instituição⁹. Há ainda quem perspetive o campo como um conjunto partilhado de métodos, ferramentas e arquivos, transversal às Humanidades, sem um foco disciplinar próprio, para além da construção de melhores ferramentas e arquivos¹⁰.

As Humanidades Digitais são consideradas, por alguns estudiosos, uma disciplina autónoma, por outros, um domínio interdisciplinar, dada a sua estreita relação com áreas como a Linguística Computacional e as Ciências da Informação¹¹. A natureza interdisciplinar e heterogénea que caracteriza a investigação e as atividades desenvolvidas no âmbito das Humanidades Digitais tem conduzido alguns autores a defini-las metaforicamente como uma ‘grande tenda’ (*big tent*), capaz de acolher disciplinas várias e profissionais de proveniência diversa¹². Não obstante, este conceito tem sido alvo de críticas e rejeição por parte de outros estudiosos, ao argumentarem que transmite a noção falaciosa de que o território das Humanidades Digitais não conhece fronteiras disciplinares e estruturais, o que, em última análise, poderia comprometer a sua própria existência¹³. Neste contexto, Robertson (2016) estabelece algumas fronteiras, propondo que, ao invés de as concebermos como uma ‘imensa tenda’, as perspetivemos como uma casa com múltiplas divisões, oferecendo espaços distintos para diversas disciplinas, não como compartimentos estanques, mas como pontos de entrada e de passagem para espaços centrais, onde pessoas provenientes de diferentes disciplinas, trabalhando

⁹ Burdick, Drucker & Lunenfeld, 2012, p. vii. De acordo com estes autores, as Humanidades Digitais representam uma significativa expansão no âmbito das Humanidades. Argumentam que esta área de estudo proporciona uma abordagem global, trans-histórica e transmediática ao conhecimento e à produção de significado. Estes investigadores postulam que as Humanidades Digitais têm a capacidade de integrar os valores, as práticas representacionais e interpretativas, as estratégias de construção de significado, bem como as complexidades e ambiguidades inerentes à condição humana, em todos os domínios da experiência e do conhecimento do mundo. (loc. cit.) Esta perspetiva sugere que as Humanidades Digitais não se limitam a aplicar ferramentas tecnológicas às disciplinas humanísticas tradicionais, antes propõem uma reconfiguração em todos os domínios da experiência e do conhecimento do mundo.

¹⁰ Berry & Fagerjord, 2017, p. 33.

¹¹ Luhmann & Burghardt, 2022, p. 167.

¹² Svensson (2012); Terras (2013). Conforme recordam Luhmann & Burghardt, 2022, p. 168, n. 1, a expressão *Big Tent Digital Humanities* foi cunhada como tema oficial do colóquio internacional *Digital Humanities 2011*, na Universidade de Stanford. Leiam-se, a propósito, Jockers & Woryhey (2011); Pannapacker (2011a); Pannapacker (2011b).

¹³ A título de exemplo, veja-se Terras, 2013, p. 268. A autora questiona: “if everyone is a Digital Humanist, then no one is really a Digital Humanist. The field does not exist if it is all pervasive, too widely spread, or ill defined”.

linguística, por outro²⁰. A indexação dos escritos de Tomás de Aquino, desenvolvida por Busa com o apoio de Watson, veio demonstrar a utilidade dos computadores na pesquisa, seleção, arquivamento e recuperação de informação. A pesquisa e a contagem de palavras não foram um fim em si mesmas, mas um meio que permitiu a Busa interpretar a teologia e a filosofia moral de Aquino²¹. Subsequentemente a esta investigação, outros estudiosos procuraram explorar as virtualidades da computação no trabalho de erudição humanística. A partir de então, as esferas dos Estudos Humanísticos e da computação entrosaram-se, primeiramente, através da experimentação, mais tarde, mediante o esforço envidado na criação de uma infraestrutura sustentável para o trabalho académico nas Humanidades²².

As décadas de 70 e 80 são caracterizadas como um período de consolidação dos métodos de análise textual²³. Com o incremento das capacidades de armazenamento e processamento a partir de finais dos anos 70, os arquivos eletrónicos de texto e multimédia assumiram preponderância no campo²⁴. Já entre meados da década de 80 e o início dos anos 90, registaram-se avanços significativos na computação aplicada às Humanidades. Estes podem ser atribuídos, por um lado, à introdução de duas novas ferramentas tecnológicas – o computador pessoal (o chamado PC ou *personal computer*) e o correio eletrónico (*electronic mail*) – e, por outro, à disseminação da utilização de computadores e à necessidade de minimizar a duplicação de esforços²⁵.

²⁰ Svensson (2009).

²¹ Gardiner & Musto, 2015, p. 2.

²² Gardiner & Musto, 2015, p. 3.

²³ Hockey, 2004, p. 7: “If any single-word term can be used to describe this period, it would almost certainly be “consolidation.” More people were using methodologies developed during the early period. More electronic texts were being created and more projects using the same applications were started. Knowledge of what is possible had gradually spread through normal scholarly channels of communication, and more and more people had come across computers in their everyday life and had begun to think about what computers might do for their research and teaching”.

²⁴ Neste período, grupos de investigadores empreenderam iniciativas mais concertadas para criar repositórios textuais destinados à investigação. Merece particular destaque o *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG), iniciado na Universidade da Califórnia e dirigido durante um longo período por Theodore Brunner. Este angariou avultados fundos para apoiar a criação de uma “base de dados” abrangente de textos gregos antigos, compreendendo autores desde Homero até cerca de 600 d.C. Uma coleção complementar de latim clássico foi produzida posteriormente pelo Packard Humanities Institute; em conjunto com o TLG, proporcionou aos estudiosos de Estudos Clássicos um recurso de pesquisa sem paralelo noutras disciplinas (Hockey, 2004, pp. 8-9). Adicionalmente, o *Persus Project*, lançado em 1985, constituiu-se como uma biblioteca digital de textos antigos gregos e latinos, permitindo aos investigadores analisar e comparar vastos *corpora* de literatura clássica. Estas realizações estão na génese de um subcampo específico das Humanidades Digitais, denominado Clássicos Digitais (ou *Digital Classics*), focado na aplicação de tecnologias digitais ao estudo e à análise de textos da Antiguidade Greco-Latina.

²⁵ Hockey, 2004, p. 10.

O fenómeno de maior relevância na década de 90 foi, indubitavelmente, o surgimento da *Internet*, em particular, da *World Wide Web*. O *Mosaic*, primeiro navegador com interface gráfica, foi lançado em 1993. A *Internet* passou a ser parte integrante de toda a atividade académica. Este advento trouxe consigo os hipertextos, proporcionando aos utilizadores o acesso a uma vasta gama de recursos textuais, icónicos e sonoros. Consequentemente, emergiram as bibliotecas digitais, bem como novas modalidades de investigação e publicação colaborativas²⁶. No âmbito das atividades informáticas no domínio das Humanidades, merece particular destaque a *Text Encoding Initiative* (T.E.I.). Publicada em 1994, esta norma de codificação de textos em formato digital representa a primeira tentativa sistemática de categorizar e definir todas as características dos textos humanísticos relevantes para os académicos²⁷. A T.E.I. resultou de um consórcio entre associações científicas, bibliotecas e universidades, tendo sido concebida com o propósito de uniformizar a representação eletrónica destes textos. Não é ao acaso que a sua publicação coincidiu com o desenvolvimento de bibliotecas digitais de texto integral. Ao invés de criarem esquemas de marcação *ab initio*, os projetos de criação destes acervos optaram por explorar as potencialidades oferecidas pela T.E.I.²⁸.

A codificação textual assume tal relevância que alguns académicos postulam que qualquer abordagem às Humanidades Digitais que não contemple, ou denegue, o metódico e rigoroso processo de armazenamento, edição e publicação digital é fundamentalmente errónea²⁹. Ademais, argumentam que qualquer tentativa de delinear a evolução histórica das Humanidades Digitais que não tenha em consideração o contributo da linguagem de marcação T.E.I. resultará inevitavelmente numa representação distorcida ou truncada do desenvolvimento desta área de estudo³⁰.

Numa fase embrionária, a atividade no domínio das Humanidades Digitais centrava-se, efetivamente, na aplicação de métodos computacionais à análise textual. Com efeito, as Humanidades Digitais têm a sua génese na Computação nas Humanidades (*Humanities Computing*), área intrinsecamente ligada ao desenvolvimento de ferramentas computacionais e à conceção de arquivos e

²⁶ Hockey, 2004, pp. 3-15. Conforme afirma Hockey, 2004, p. 15, “The Internet also made it possible to carry out collaborative projects in a way that was never possible before. The simple ability for people in different places to contribute to the same document collections was a great advance on earlier methods of working”.

²⁷ Hockey, 2004, p. 12.

²⁸ Hockey, 2004, loc. cit.

²⁹ Cordell (2014).

³⁰ Berry & Fagerjord, 2017, p. 31.

bases de dados textuais³¹. Esta vertente tendia a centrar-se no apoio a projetos em Humanidades, traduzindo-se na aplicação de conhecimento e experiência técnicos, donde ser comum pensar-se que competia aos especialistas em Humanidades a conceção e direção científica do projeto, cabendo aos técnicos de Computação nas Humanidades a implementação do mesmo³².

Não raras vezes, também, as Humanidades Digitais têm sido objeto de crítica, devido à sua ênfase – considerada excessiva por alguns – na criação de ferramentas e métodos digitais, bem como pela sua propensão para o tecnicismo, em detrimento da sua orientação humanística. É neste contexto que diversos pensadores têm advogado a adoção de uma atitude mais crítica por parte das Humanidades Digitais. Argumenta-se que as mesmas, para além da capacidade técnica de conceberem ferramentas de investigação sofisticadas, devem ser capazes de desenvolver teorias e conceitos inovadores acerca do papel da computação e do digital na cultura³³. Adicionalmente, propõe-se que esta área empreenda uma reflexão sobre a interseção das Humanidades com a computação e que considere o digital como objeto de investigação *per se*, integrando-o na problemática dos Estudos Humanísticos na era digital³⁴.

A paulatina substituição da designação ‘Computação nas Humanidades’ por ‘Humanidades Digitais’ reflete a evolução significativa operada neste campo. A alteração indica que o labor das Humanidades em formato digital se foi tornando mais relevante do que o mero trabalho auxiliado por computadores. Esta área de conhecimento, que se expandiu consideravelmente nas últimas quatro décadas, é agora muito mais abrangente do que no passado, abarcando não apenas a modelação e análise computacional da informação relacionada com as Humanidades, mas também o estudo cultural das tecnologias digitais, explorando as suas potencialidades criativas e analisando o seu impacto social³⁵.

Conforme foi referido, não obstante humanistas e cientistas da computação terem perspetivas distintas sobre o escopo epistémico e o âmbito das Humanidades Digitais, não restam dúvidas de que o elemento digital está

³¹ Como afirmam Berry & Fagerjord, 2017, p. 32, a partir de 2001, a Computação nas Humanidades (*Humanities Computing*) passou a ser conhecida como Humanidades Digitais (*Digital Humanities*), termo relativamente recente que tem a sua origem na história mais antiga da computação nas Ciências Humanas.

³² Berry & Fagerjord, 2017, p. 25.

³³ Berry & Fagerjord, 2017, p. 38.

³⁴ Leia-se, a este propósito, Berry (2012); Berry (2014).

³⁵ Schreibman, Siemans & Unsworth, 2015, p. xvii. Por sugestão da editora, com o objetivo de reorientar a ênfase da ‘computação’ para o domínio das ‘humanidades’, os autores optaram por adotar neste volume de ensaios a nomenclatura ‘Humanidades Digitais’, para caracterizar o campo de estudos em que se insere a coletânea. (loc. cit.). Esta alteração terminológica reflete uma mudança conceptual significativa na forma como se percebe e se enquadra este emergente campo interdisciplinar

subjacente a todas as abordagens e propostas de definição³⁶. Independentemente da pluralidade de perspectivas e contributos para a discussão, as Humanidades Digitais estão, e sempre estarão, muito conotadas com uma “viragem computacional” nos Estudos Humanísticos³⁷ e, ao mesmo tempo, com uma “maneira digital” de fazer investigação em Humanidades³⁸. Efetivamente, entendidas como tal, trouxeram consigo uma série de contributos relevantes: a possibilidade de uma análise mais detalhada e de uma interpretação mais consistente de *corpora* vários, que permitem aos investigadores a identificação de tendências, padrões e correlações, nem sempre óbvias à luz de métodos de investigação convencionais; a digitalização e a disponibilização de obras, documentos e outros materiais relevantes, originalmente concebidos em formatos diversos, a um público mais amplo, que inclui quer especialistas (e.g. linguistas, historiadores, sociólogos), quer a comunidade em geral; a criação, gestão, disseminação e preservação de recursos digitais que fomentam e facilitam a investigação e o ensino nas Humanidades, tais como bibliotecas digitais, bases de dados e outros arquivos em linha; o desenvolvimento de ferramentas que permitem uma visualização mais clara e compreensível dos dados recolhidos; a promoção de uma conectividade mais célere e de uma colaboração mais efetiva entre investigadores de diferentes proveniências geográficas e científicas em projetos interdisciplinares, bem como uma partilha mais eficaz dos resultados obtidos; o estímulo à inovação científica e pedagógica, através do incentivo a abordagens mais experimentais e colaborativas nos Estudos Humanísticos; a reflexão sobre problemáticas contemporâneas, como o impacto das tecnologias na sociedade, a influência das redes sociais na cultura, a interação homem-máquina e o papel das Humanidades Digitais nos *curricula* académicos, entre outras; a democratização da cultura, ao proporcionarem o acesso de um público mais vasto à história e ao património, mediante a conceção de projetos interativos, exposições em linha, entre outras iniciativas.

³⁶ Gardiner & Musto, 2015, p. 4.

³⁷ Berry, 2011, p. 23: “The importance of understanding computational approaches is increasingly reflected across a number of disciplines, including the arts, humanities and social sciences, which use technologies to shift the critical ground of their concepts and theories – essentially a *computational turn*”. Leia-se também Hall (2012), que reflete sobre as razões que terão levado a esta viragem computacional (*turn toward computing*) no seio dos estudos humanísticos.

³⁸ Berry & Fagerjord, 2017, p. 3.

2. A Nova Filologia como novo paradigma do labor filológico

O advento das tecnologias digitais, aliado ao desenvolvimento de ferramentas de análise e de métodos concebidos no âmbito da Computação nas Humanidades, propiciou, no final do século XX, a emergência de um novo paradigma no domínio da investigação filológica. Conforme observam Holanda & Ximenes (2022) 125, “a filologia caminha *pari passu* às ações do ser humano e suas intervenções no mundo, sobretudo quando se trata de comunicação e linguagem, por isso adquire novos formatos, novos métodos e novos objetos de investigação, embora permaneça centrada no texto. Sendo assim, ainda que atravessada pelas recentes tecnologias, preserva em suas tarefas primordiais o desvelar de aspectos sociais, históricos, culturais e linguísticos, partindo do texto”³⁹.

Este novo paradigma do fazer filológico foi assinalado pela publicação, em fevereiro de 1990, de um número especial da revista *Speculum*⁴⁰, sob a coordenação de Stephen Nichols, intitulado “New Philology”. Segundo Cohen (2017), esta publicação introduziu a “revolução pós-estruturalista no estudo e na concetualização da chamada Idade Média”. De facto, no texto introdutório da revista, Nichols defende a materialidade dos textos medievais, argumentando que o estudo dos mesmos deveria considerar não apenas o seu conteúdo, mas também a sua forma física e material⁴¹. Ao mesmo tempo, enfatiza a importância de estudar as variantes de um mesmo texto, ao invés de se procurar chegar a uma versão “ideal”, considerando que a *variation* é característica essencial dos

³⁹ Na mesma linha de pensamento, defendem Marcotúlio, Lopes, Bastos & Oliveira (2018) que o filólogo é o investigador que estuda o texto levando em consideração o seu contexto socio-histórico de produção e circulação e que tem por função recuperar, preservar e fixar os textos que, posteriormente, poderão ser objeto de análises de natureza diversa.

⁴⁰ Publicada desde 1926 na Universidade de Chicago, esta revista é a mais antiga publicação periódica dedicada dos Estudos Medievais da América do Norte.

⁴¹ Nichols, 1990, p. 7: “It is that manuscript culture that the “new” philology sets out to explore in a postmodern return to the origins of medieval studies. If one considers only the dimensions of the medieval illuminated manuscript, it is evident that philological practices that have treated the manuscript from the perspective of text and language alone have seriously neglected the important supplements that were part and parcel of medieval text production: visual images and annotation of various forms (rubrics, “captions”, glosses, and interpolations). The medieval folio was not raw material for text editors and art historians working separately. It contained the work of different artists or artisans – poet, scribe, illuminator, rubricator, commentator – who projected collective social attitudes as well as interartistic rivalries onto the parchment. The manuscript folio contains different systems of representation: poetic or narrative text, the highly individual and distinctive scribal hand(s) that inscribe that text, illuminated images, coloured rubrications, and not infrequently glosses or commentaries in the margins or interpolated in the text. Each system is a unit independent of the others and yet calls attention to them; each tries to convey something about the other while to some extent substituting for it”.

textos medievais, que merece ser estudada e valorizada⁴². Postula ainda que os textos devem ser analisados no seu contexto histórico e cultural, levando em consideração as práticas de produção e recepção da época⁴³.

Observa Driscoll, 2010, p. 90 que este número especial da revista colheira inspiração no livro *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, de Bernard Cerquiglini⁴⁴, outro marco importante da história da Filologia, publicado no ano anterior. Nesta obra, o filólogo francês propalava uma abordagem inovadora aos textos medievais, argumentando que a variância (*variance*) constitui uma característica fundamental e representativa da literatura transmitida através de manuscritos⁴⁵. Ao mesmo tempo, enfatizava as virtudes interativas dos recursos informáticos, em particular, do monitor do computador, que respondiam de forma mais eficaz às necessidades de uma edição que levasse em conta essa variância característica do texto medieval⁴⁶. Até então, o labor filológico havia-se centrado no estudo crítico de textos antigos, com particular ênfase na “tentativa de reconstituição do texto original”, a partir da análise meticulosa dos manuscritos, da comparação de diferentes versões e da identificação e expurgo de “erros introduzidos pela transmissão, como o ‘método lachmaniano’, aplicado pela primeira vez por Gaston Paris, na edição da *Vie de Saint Alexis*, em 1872” ou, posteriormente, “com o ‘método bédierista’,

⁴² Nichols, 1990, p. 9: “If we accept the multiple forms in which our artifacts have been transmitted, we may recognize that medieval culture did not simply live with diversity, it cultivated it. The “new” philology of the last decade or more reminds us that, as medievalists, we need to embrace the consequences of that diversity, not simply to live with it, but to situate it squarely within our methodology”.

⁴³ Nichols (1990) 9: “What is “new” in the philology common to all the contributions may be found in their insistence that the language of texts be studied not simply as discursive phenomena but in the interaction of text language with the manuscript matrix and of both language and manuscript with the social context and networks they inscribe”.

⁴⁴ Cerquiglini (1989). Nichols (1990) cita por diversas vezes o trabalho do filólogo francês para corroborar a sua explanação sobre a “new philology”.

⁴⁵ Cerquiglini, 1989, pp. 111-112: “Or l’écriture médiévale ne produit pas des variantes, elle est variance. La réécriture incessante à laquelle est soumise la textualité médiévale, l’appropriation joyeuse dont elle est l’objet, nous invitent à faire une hypothèse forte: la variante n’est jamais ponctuelle. (...) La variance de l’œuvre médiévale est son caractère premier, altérité concrète de la mobilité discursive, figure d’un écrit prémoderne, auquel l’édition doit s’attacher prioritairement”.

⁴⁶ “Elle provient, à l’évidence, de l’outil informatique, qui peut être une aide précieuse, et digne de réflexion. La visualisation et la manipulation informatiques des données textuelles ont récemment progressé dans la technologie de l’écran, et dans sa gestion. Le progrès est tel que l’ordinateur, dans sa pratique la plus quotidienne, met en présence d’une forme de la matière écrite que l’on ne peut plus qualifier de livresque; nous parlerons de disposition *écranique*. L’écran qu’élaborent et raffinent toujours plus les techniciens est à la fois dialogique (il offre une interaction constante du consultant de la machine) et multidimensionnel (il permet la consultation conjointe, par fenêtrage, de données appartenant à des ensembles disjoints). Utilisant ces deux propriétés, on peut concevoir un type d’édition d’une œuvre médiévale, issue de cette réunion d’ensembles disjoints qu’est le codex, qui ne serait plus soumise à la structure bidimensionnelle et close de la page imprimée: une disquette accueille des masses textuelles variées, que le lecteur consulte en les faisant apparaître diversement sur un écran”. (pp. 112-113).

proposto por Bédier em 1928⁴⁷. Em contrapartida, a nova abordagem filológica passou a interessar-se pelas diferentes versões de um texto, reconhecendo como essencial para a compreensão do processo de transmissão e de potenciais intenções autorais a análise dessas mesmas variantes. Esta nova perspectiva enfatiza a importância do estudo e da edição dos textos com o auxílio de ferramentas informáticas, na forma como estes foram efetivamente transmitidos e recebidos ao longo do tempo. Em consequência, o manuscrito deixa de ser perspectivado como uma cópia, imperfeita por definição, para passar a ser entendido como uma receção positiva de um texto que ganha existência através das diferentes versões preservadas.

Volvida uma década, o autor reafirmaria esta perspectiva na comunicação intitulada “Une nouvelle philologie?”, apresentada no colóquio internacional decorrido em Budapeste (2000), subordinado ao tema aglutinador “Filologia na Era da *Internet*” (*Philology in the Internet Era*). Depois de apresentar o paradigma da filologia tradicional (*Le paradigme I, l’ancienne philologie*), Cerquiglini contrapõe um novo paradigma – *Le second paradigme, la nouvelle philologie* –, ancorado na Nova Crítica de Roland Barthes e Jacques Derrida (que preconiza uma abordagem mais filosófica e literária dos textos), mas também na informática contemporânea, que proporciona novas ferramentas de edição (computadores, Internet), bem como novos conceitos e ideias (hipertexto, texto maleável), que vinham alterar a perceção do filólogo sobre o texto e, ao mesmo tempo, punham termo ao monopólio do livro impresso⁴⁸. A variância continuava a ser considerada uma característica fundamental da literatura manuscrita, o manuscrito era valorizado como uma receção positiva do texto e este seria editado e estudado no seu contexto, integrado na materialidade do códex. Em síntese, o paradigma de filologia agora proposto era entendido como sendo mais adequado e pertinente para a compreensão e edição de textos medievais do que a abordagem anterior, tida como desatualizada e menos eficaz.

O foco sobre a variância textual e a ênfase na materialidade do texto medieval, ou na sua forma física (seja manuscrito ou códice), enquanto parte do processo de construção de significado, encontram-se igualmente plasmadas nos três princípios fundamentais da ‘new’ ou ‘*material philology*’,

⁴⁷ Banza, 2017, p. 17.

⁴⁸ Conforme afirma Cerquiglini (2000), é tripla a ação da informática: “Elle nous fournit tout d’abord, des instruments d’édition nouveaux (ordinateurs multimédias, réseau de l’internet, etc.); elle nous munit ensuite de concepts et d’idées (notion d’hypertexte, de texte malléable, de partage textuel) qui changent notre image du texte; elle marque enfin, et surtout, la fin du monopole livresque comme support de l’écrit”.

conforme delineados por Driscoll (2010) 90-91: 1) as obras literárias não existem independentemente dos seus elementos materiais, e a forma física do texto é parte integrante do seu significado, tornando-se, pois, pertinente considerar ‘a totalidade do livro’ e as relações entre o texto e elementos como a forma e a disposição, as iluminuras, as rubricas e outros elementos paratextuais, bem como os não menos importantes *marginalia*; 2) estes objetos físicos são o resultado de uma série de processos que envolvem um número potencialmente elevado de intervenientes, emergindo em contextos temporais, espaciais e funcionais específicos, todos eles condicionados por fatores sociais, económicos e intelectuais. Estes fatores influenciam a forma que o texto assume e, conseqüentemente, são também parte do seu significado; 3) estes objetos físicos persistem ao longo do tempo, sendo disseminados e consumidos de formas que são, de igual modo, social, económica e intelectualmente determinadas, das quais conservam vestígios.

Por conseguinte, o novo paradigma de labor filológico emerge, por um lado, de uma “base filosófico-teórica” e, por outro, de “uma base tecnológica propiciada pelos computadores, pelos CDs, pela *internet*, pelos *hyperlinks*”⁴⁹. Em contraste com os métodos predominantemente manuais da filologia tradicional, a Nova Filologia recorre a *software* e a outros recursos digitais que garantem a automatização de tarefas, a análise de grandes volumes de dados textuais com maior consistência, precisão e rapidez, bem como a identificação de padrões e relações entre textos que, nos moldes anteriores, se afiguravam de mais difícil concretização.

Outro aspeto distintivo desta nova abordagem filológica reside na sua natureza intrinsecamente interdisciplinar. A colaboração entre filólogos, linguistas, historiadores, especialistas da computação, entre outros, propicia uma compreensão mais profunda e abrangente dos textos e dos contextos em que o manuscrito foi produzido, copiado e lido.

Este movimento intelectual, que, como já referimos, surgiu no âmbito dos Estudos Medievais no final da década de 1980, ganhou um impulso significativo nos últimos anos com a digitalização, a ponto de o resultado do entrosamento de métodos da filologia tradicional com ferramentas e tecnologias digitais ser hoje conhecido, também, como ‘Filologia Computacional’, ‘Filologia Eletrónica’⁵⁰, ‘Filologia Digital’⁵¹ ou ‘Filologia Virtual’⁵². A incorporação desses recursos

⁴⁹ Queiroz, 2019, p. 637.

⁵⁰ Leiam-se Marcos Marín (2001); Crane, Bamman & Jones (2013).

⁵¹ Veja-se Banza (2023).

⁵² Leiam-se Monte & Paixão de Sousa (2017).

tecnológicos no labor filológico veio: 1) viabilizar a digitalização de textos e a criação de bibliotecas digitais que garantem a preservação e o acesso a um vasto acervo de *corpora* anteriormente disponíveis apenas em formato físico; 2) tornar menos penosa a análise textual, possibilitando uma identificação mais célere e eficaz de padrões linguísticos, de temas e de relações intertextuais; 3) auxiliar a elaboração de edições críticas de textos antigos, com base em múltiplas fontes e variantes; 4) facilitar o armazenamento e o processamento de volumes consideráveis de dados textuais, comumente designados ‘bases de dados’; 5) proporcionar a visualização de dados, através da elaboração de gráficos e de outros recursos visuais, cruciais para a exploração, interpretação e comunicação de informações relativas aos textos tratados.

3. Projetos de investigação científica em Humanidades sob o signo do digital

A interseção entre as Humanidades e o digital proporcionou novas abordagens e, simultaneamente, a adoção de novos métodos de investigação. O advento de uma multiplicidade de plataformas, aplicações, técnicas e ferramentas, todas elas desenvolvidas sob o signo do ‘digital’, tem vindo a alterar drasticamente a forma como estudiosos de Humanidades fazem investigação, como recolhem, organizam, analisam e interpretam informação e como divulgam os resultados alcançados⁵³. Estas mudanças profundas no modo como hoje se faz investigação em Humanidades vieram permitir a conceção de projetos ambiciosos, que requerem equipas pluridisciplinares numerosas, não raras vezes, um vasto leque de investigadores com competências e experiências simultaneamente diversas e complementares, motivados e capazes de dar resposta aos problemas que surgem no decurso da sua execução, não sendo incomum que filólogos, linguistas, estudiosos da Literatura e historiadores trabalhem em permanente articulação com especialistas e técnicos de Sistemas e Tecnologias de Informação.

No âmbito da investigação filológica, linguística e literária, e em tangência com as Humanidades Digitais, são múltiplos os caminhos que se abrem: 1) digitalização e transcrição de textos antigos ou modernos, mediante o recurso a tecnologias de reconhecimento automático de texto manuscrito, ou HTR (*Handwritten Text Recognition*), de reconhecimento ótico de caracteres, ou OCR (*Optical Character Recognition*) e de processamento de linguagem natural (PLN), que permitem o acesso alargado a essas fontes e facilitam a sua análise linguística e histórica; 2) reconstituição de textos corrompidos ou truncados,

⁵³ Gardiner & Musto, 2015, p. 3.

com base em padrões linguísticos e contextuais, com o auxílio de tecnologias de HTR, OCR e PLN; 3) edição digital de textos literários, históricos e filosóficos, incorporando anotações, comentários e recursos interativos que auxiliam o seu estudo; 4) análise de *corpora* vários, através da aplicação de ferramentas de mineração de texto e análise de dados que visam a identificação de padrões e tendências, como a frequência lexical, temas recorrentes, o estilo discursivo e a estrutura gramatical, contribuindo para uma melhor compreensão da autoria, do contexto histórico e das características técnico-formais dos textos analisados; 5) criação de repositórios digitais com vista à preservação e ao livre acesso a coleções literárias, históricas e filosóficas várias; 6) construção de bases de dados digitais que compilem e comparem diferentes traduções de uma mesma obra literária, considerando aspetos estilísticos, a fidelidade ao texto original e a receção crítica em distintos contextos culturais, permitindo perceber como diferentes tradutores abordam e interpretam o original; 7) estudo diacrónico das línguas, através da análise comparativa de textos de diferentes épocas, identificando mudanças fonéticas, morfológicas, sintáticas e semânticas; 8) análise de redes, com vista ao mapeamento e visualização de conexões entre autores, obras e temas em *corpora* vários, inscritos em determinado período de tempo ou espaço geográfico, para a identificação de influências literárias, intertextualidades e redes de partilha e circulação de conhecimento; 9) estudo da receção de textos, com o intuito de perceber que impacto cultural tiveram e de que modo foram recebidos e interpretados ao longo do tempo, mediante a análise de comentários, resenhas literárias, traduções, adaptações e releituras; 10) estudo da relação entre espaço e literatura, utilizando Sistemas de Informação Geográfica (SIG), traduzível na criação de mapas de locais mencionados em obras literárias e em análises espaciais de tendências literárias; 11) integração de múltiplos modos de expressão (texto, áudio, vídeo) em estudos literários, traduzível, por exemplo, em ensaios multimodais e documentários digitais sobre literatura.

Diante de tão amplo e heterogéneo conjunto de possibilidades, têm sido muitos os projetos desenvolvidos no espaço científico além e aquém-fronteiras no âmbito das Humanidades Digitais e da Nova Filologia. Não sendo nossa pretensão proceder a um levantamento exaustivo de tais empreendimentos, até porque a ocasião não no-lo permitiria, destacaremos alguns dos que mais têm contribuído, a nosso ver, para a afirmação das Humanidades Digitais em Portugal, nas áreas da Linguística, da Literatura e da História. Pioneiro foi o “CRPC – Corpus de Referência do Português Contemporâneo”, iniciado em 1988 pelo Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, sob a coordenação

de Amália Mendes, ao constituir “um vasto *corpus* electrónico da variedade europeia do Português e de outras variedades (Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Goa, Macau, Timor-Leste)”, que “abrange diferentes tipos de textos escritos (literário, jornalístico, técnico, etc.) e de registos orais (formal e informal)”⁵⁴. Merece igualmente destaque o “CIPM – Corpus Informatizado do Português Medieval”, desenvolvido, desde 1993, pelo Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa, sob a direção de Maria Francisca Xavier, e dedicado à “constituição e disponibilização de um *corpus* informatizado, o CIPM, e de estudos linguísticos para a constituição de uma Gramática, bem como de um Dicionário”⁵⁵. De referir é ainda o “DICIweb – Corpus Lexicográfico do Português”, um projeto coordenado por Telmo Verdelho, sediado no então Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e, mais tarde, no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Iniciado em 2000, focou-se no estudo de textos antigos, com particular ênfase em textos dicionarísticos (séculos XVI-XIX), “promovendo a sua edição e o tratamento em base de dados”⁵⁶. Igualmente notável é o projeto “Edição electrónica de Leal Conselheiro, de D. Duarte”, iniciado em 2008. Desenvolvido por duas equipas, uma na Universidade de Lisboa, coordenada por João Dionísio e por Pedro Estácio, a outra com sede na Universidade de Wisconsin-Madison, coordenada por Paloma Celis Carbajal, teve por principal objetivo “acolher uma edição crítica electrónica do *Leal Conselheiro*, que se pretende seja usada por professores, investigadores e estudantes universitários”⁵⁷. Esta edição eletrónica compreende um texto editado, notas sobre antropónimos e topónimos, um aparato crítico que inclui as leituras mais relevantes de editores anteriores e um fac-símile digital completo do manuscrito de Paris, o único com o texto completo do tratado moral escrito por D. Duarte no final da sua vida (1437-1438)⁵⁸.

Promovendo a investigação nos domínios da História e da Linguística, o projeto “iForal | Forais medievais portugueses: uma perspectiva histórica e linguística na era digital”, iniciado em 2021 e desenvolvido pelo Centro de História da Universidade de Lisboa, em parceria com o Centro de Linguística da mesma universidade, sob coordenação de Filipa Roldão, “visa o estudo histórico-linguístico das cartas de foral outorgadas pelo poder régio até 1279,

⁵⁴ <https://clul.ulisboa.pt/projeto/crpc-corpus-de-referencia-do-portugues-contemporaneo>.

⁵⁵ <http://cipm.fcsh.unl.pt>.

⁵⁶ <http://clp.dlc.ua.pt/Projecto.aspx>.

⁵⁷ <https://search.library.wisc.edu/digital/ALealConselheiro>.

⁵⁸ <https://search.library.wisc.edu/digital/AHFOYD64YMUPRD8L/fulltext>.

bem como os seus testemunhos latinos e vernaculares produzidos até ao final do século XV”. Mediante a aplicação dos mais recentes desenvolvimentos tecnológicos das Humanidades Digitais à paleografia e à edição crítica, a equipa multidisciplinar responsável por este projeto propõe-se promover “a salvaguarda de um dos mais antigos exemplos de património escrito dos poderes locais e também do Reino português”⁵⁹.

Também na área da História, convém salientar o projeto “Western Sephardic Diaspora Roadmap (WSD Roadmap)”⁶⁰, iniciado em janeiro de 2021 pelo Centro de Humanidades (CHAM) e pelo Laboratório de Humanidades Digitais (Lab_HD) do Instituto de História Contemporânea (IHC), ambos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), sob coordenação de Paula Ochôa e Daniel Alves. Este projeto, que conta com a participação de Carla Vieira como Investigadora Principal, “conjuga os estudos da diáspora sefardita ocidental com as metodologias das Humanidades Digitais e das Ciências da Informação”, visando “criar um portal *online*, de acesso aberto, que agrega descrições de coleções arquivísticas europeias e extraeuropeias com materiais de interesse para o estudo da diáspora sefardita e dos seus antecedentes”⁶¹. Igualmente digno de nota é o projeto exploratório subsidiado pela FCT “Transcrever os Processos da Inquisição Portuguesa (1536-1821) (TraPrInq)”, desenvolvido entre 2022 e 2023 no CHAM da FCSH-UNL, sob coordenação de Hervé Baudry, e cujo *output* maior foi um modelo de *Handwritten Text Recognition* (HTR) criado na plataforma de paleografia digital *Transkribus*, com o objetivo de permitir a leitura e “o acesso público a uma grande coleção de documentos históricos, os processos do tribunal da Inquisição portuguesa (1536-1821)”⁶².

Já no domínio dos Estudos Literários, merece destaque o projeto interdisciplinar e cooperativo “LITESCAPE.PT – Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental”, desenvolvido pelo IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, da FCSH-UNL, em parceria com o IHC, da mesma instituição, a *Fabula Urbis* e a Fundação Eça de Queiroz, sob coordenação de Ana Isabel Queiroz, entre 2010 e 2017, e de Daniel Alves e Natália Constâncio, desde 2018. Este projeto investiga a relação entre Literatura, paisagens nela representadas e ambiente, combinando “leitura de obras literárias de escritores dos séculos XIX e XX”, “seleção de excertos, classificação de acordo com um

⁵⁹ <https://iforal.hypotheses.org>.

⁶⁰ <https://projetos.dhlab.fcsh.unl.pt/s/wsdroadmap/page/homepage>.

⁶¹ Vieira & Paulino, 2023, pp. 89-90.

⁶² <https://traprinq.mozello.site.com>.

conjunto de descritores geográficos e de paisagem e registo numa base de dados partilhada por todos os membros da equipa de projeto”⁶³. Digno de nota é também o projeto “Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do *Livro do Desassossego*”, do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, iniciado em 2012, cujo objetivo foi a produção de um arquivo digital hipermédia dedicado ao *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares/Fernando Pessoa (LdoD)⁶⁴, coordenado por Manuel Portela, “um dos mais dinâmicos investigadores na incorporação do discurso sobre as Humanidades Digitais”⁶⁵. Dedicado ao estudo da obra de outro insigne autor português, é de salientar o projeto “Garrettonline”⁶⁶, do IELT, da FCSH-UNL, que “edita em ambiente digital”, desde 2013, sob coordenação de Sandra Boto, “o *Romanceiro* do escritor português Almeida Garrett”, relançando “o papel que cabe à edição filológica digital na difusão dos patrimónios literários”⁶⁷.

3.1. A aplicação de ferramentas e de métodos digitais ao estudo de *corpora* epistolares

O estudo de *corpora* epistolares, campo de particular relevância para o nosso estudo, beneficia substancialmente da aplicação de ferramentas e de métodos concebidos e adotados pelas Humanidades Digitais. Uma vez mais, é imenso o leque de possibilidades: 1) edição digital de correspondência privada ou oficial de autores com relevo histórico, literário e científico, que poderá envolver a transcrição, marcação e anotação de cartas, bem como a elaboração de metadados que facilitem a pesquisa e a navegação no *corpus*; 2) análise de redes de correspondência, recorrendo a técnicas de análise de redes que visam o mapeamento e a visualização de conexões entre remetentes e destinatários, a qual poderá, em última instância, dar a conhecer padrões de comunicação, redes de influência e interações sociais em contextos históricos ou literários específicos; 3) análise computacional de aspetos técnico-formais e estruturais de cartas, tais como a extensão, o vocabulário usado, o estilo do epistológrafo e as fórmulas de cortesia, com o propósito de identificar padrões do género epistolar e diferenças individuais estilísticas do autor; 4) reconstituição de correspondência fragmentada ou corrompida, através do recurso a algoritmos de reconstrução textual e com base em padrões linguísticos e contextuais; 5)

⁶³ <https://ielt.fcsh.unl.pt/paisagensliterarias>.

⁶⁴ <https://projetoldod.wordpress.com>.

⁶⁵ Alves (2016b) 94.

⁶⁶ <https://garrettonline.romanceiro.pt>.

⁶⁷ Boto, 2023, pp. 373.

criação de visualizações interativas com vista à exploração da interação social e dos padrões de comunicação em correspondência escrita, incluindo mapas de calor, para evidenciar tópicos frequentemente discutidos, gráficos de rede, para ilustrar conexões entre remetentes e destinatários, e cronogramas, para visualizar a frequência e a duração da correspondência ao longo do tempo.

Não se estranha, pois, que tenham surgido no decurso dos últimos anos, no espaço científico nacional e internacional, projetos de carácter assaz inovador no domínio da Epistolografia, no seio das Humanidades Digitais. Aquém-fronteiras, porventura, o exemplo mais significativo seja o projeto “P.S. Post Scriptum – Arquivo Digital de Escrita Quotidiana em Portugal e Espanha na Época Moderna”, do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Iniciado em 2012, sob coordenação de Rita Marquilhas, foca-se na “pesquisa sistemática, edição e estudo histórico-linguístico de cartas privadas”, maioritariamente inéditas, “escritas durante a Idade Moderna em Portugal e em Espanha”, apresentando-as “em dois formatos pesquisáveis: o da edição crítica digital e o do *corpus* linguisticamente anotado”⁶⁸.

Já no espaço além-fronteiras, merece particular atenção o “Electronic Enlightenment Project”, da Universidade de Oxford, cuja génese remonta a 1995, sob a égide de Robert McNamee. Abarcando, até ao momento, cerca de 80 000 cartas e documentos e identificando mais de 10 000 correspondentes, constitui o arquivo digital mais abrangente de correspondência editada desde o século XVII ao XIX, “linking people across Europe, the Americas and Asia”. Permite a pesquisa detalhada por autor, data e tema, facilitando sobremaneira o estudo das ideias e preocupações não apenas de intelectuais, políticos e diplomatas, mas também de açougueiros, donas de casa, serviços domésticos, comerciantes, entre outros⁶⁹.

De impressionante dimensão é igualmente a iniciativa “Mapping the Republic of Letters”, levada a cabo, desde 2008, pela Universidade de Stanford, em parceria com outras instituições. Focada no estudo da correspondência trocada entre intelectuais europeus durante os séculos XVII e XVIII (e.g. Galileu, D’Alembert ou Voltaire), recorre a ferramentas sofisticadas e interativas de visualização de dados, com o propósito de mapear as redes sociais e de conhecimento estabelecidas, as quais, de outro modo, seriam mais difíceis de

⁶⁸ <http://teitok.clul.ul.pt/postscriptum/index.php>. De acordo com Gonçalves & Banza (2013) 7, as Humanidades Digitais em território português lograram avanços substanciais graças a este e a outros dois projetos anteriormente referidos: o “CIPM – Corpus Informatizado do Português Medieval” e o “DICIweb – Corpus Lexicográfico do Português”.

⁶⁹ <https://www.e-enlightenment.com/index.html>.

identificar. Conforme esclarece a equipa de investigadores na página oficial do projeto, “it also aims to create a repository for metadata on early-modern scholarship, and guidelines for future data capture”⁷⁰.

Notável é também o projeto digital colaborativo e interdisciplinar denominado “Early Modern Letters Online (EMLO)”, cuja génese remonta a 2009 e que se encontra sediado na Universidade de Oxford. Visa constituir um abrangente catálogo de acesso aberto de cartas trocadas entre eruditos de proveniência diversa, no período compreendido entre 1550 e 1750. O EMLO disponibiliza metadados detalhados sobre cada missiva, facultando ainda o acesso a transcrições e reproduções digitais, quando disponíveis⁷¹.

Já o projeto “Frühneuzeitliche Ärztebriefe des deutschsprachigen Raums (1500-1700)”, sediado desde 2009 no Instituto de História da Medicina da Universidade de Würzburg, supervisionado pela Academia de Ciências e Humanidades da Baviera e sob a liderança de Michael Stolberg, estabeleceu o objetivo de catalogar a correspondência dos médicos com formação académica no mundo germanófono do período compreendido entre 1500 e 1700, de forma tão completa quanto possível, através de uma base de dados. A correspondência em questão, maioritariamente redigida em latim ou alemão, encontra-se à guarda de numerosos arquivos e bibliotecas na Alemanha e além-fronteiras. O *corpus* documental abarca epístolas académicas, *consilia* e cartas de pacientes, bem como correspondência privada com familiares e amigos, para além de intercâmbios epistolares com impressores, patronos e autoridades. Consequentemente, a panóplia de temas abordados é muito vasta, transcendendo largamente o domínio estritamente médico. Este catálogo digital, em constante expansão, constituirá um instrumento valioso para investigadores de todos os espetros das Humanidades, permitindo-lhes localizar, de entre dezenas de milhares de documentos, as cartas que versam determinados temas, obras, teorias, pessoas, instituições ou locais específicos. Presentemente, a base de dados incorpora mais de 52 000 cartas, tanto manuscritas como impressas, fornecendo indicações sobre o remetente, o destinatário, o local, a data, e a instituição depositária⁷².

Mais antigo, mas de relevância equiparável, é o projeto “Red CHARTA – Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos”. A sua génese remonta a um encontro científico realizado em 2005 na Universidade de

⁷⁰ <http://republicoffletters.stanford.edu/index.html>.

⁷¹ <https://www.culturesofknowledge.org/>. O catálogo propriamente dito pode ser consultado em <http://emlo.bodleian.ox.ac.uk/>.

⁷² <https://www.medizingeschichte.uni-wuerzburg.de/akademie/index.html>.

Deusto. Subsequentemente, a iniciativa foi desenvolvida na Universidade de Alcalá de Henares, a partir de 2006, sob coordenação de Pedro Sánchez-Prieto Borja, em parceria com outras instituições e norteador pelo objetivo da edição e análise linguística de textos arquivísticos redigidos em espanhol dos séculos XII a XIX, incluindo documentos da Europa, América e Ásia. A composição do *corpus* é bastante heterogênea, abarcando não apenas documentação oficial emanada da chancelaria, da administração civil, da administração da justiça e da Inquisição, bem como contratos de natureza comercial, mas também cartas privadas e, até, notas de banco e individuais⁷³.

Outro contributo relevante para o campo das Humanidades, na medida em que oferece novas perspetivas sobre a circulação do conhecimento e das ideias na Europa durante um período crucial para o desenvolvimento intelectual e cultural, é o projeto “Sharing Knowledge in Learned and Literary Networks – The Republic of Letters as a Pan-European Knowledge Society (SKILLNET)”, executado no período compreendido entre 2017 e 2022, na Universidade de Utrecht, sob coordenação de Dirk van Miert. Alicerçado num imenso conjunto de dados digitais sobre a correspondência trocada entre intelectuais e estudiosos europeus no intervalo de 1500 a 1800, sensivelmente, tem como objetivo dar a conhecer, através de meios eletrónicos, a estrutura social das extensas redes que compunham a República das Letras, assim como explorar, digitalmente, volumes substanciais de textos, com o intuito de detetar mudanças na forma como os cidadãos se relacionavam com o ideal de partilha de conhecimento e com os métodos que utilizavam para transmitir este ideal às gerações vindouras⁷⁴.

O “Clusius Correspondence: a Digital Edition-in-Progress” constitui um projeto de edição colaborativa da correspondência do botânico quinhentista Carolus Clusius (1526-1609). Resulta de uma parceria entre o Huygens Institute for the History of the Netherlands e a Clusius Community 2.0. A edição é produzida no *eLaborate*, uma ferramenta de edição colaborativa em linha concebida pelo Huygens ING, e conta com o saber de vários especialistas em História da Ciência, Botânica e Humanidades Digitais. A primeira versão (divulgada em dezembro de 2015), sob a direção de Esther van Gelder, compreende metadados relativos à totalidade das 1600 missivas identificadas, bem como digitalizações de 1170 cartas e transcrições em diferentes fases de conclusão de aproximadamente 1000 cartas⁷⁵.

⁷³ <https://www.redcharta.es>.

⁷⁴ <https://skillnet.nl>.

⁷⁵ <https://clusiuscorrespondence.huygens.knaw.nl>.

Ao longo dos últimos anos, estes e outros projetos que não cabe aqui explicar têm vindo a compilar, uniformizar e disponibilizar à comunidade científica coleções epistolares vastas, muito heterogéneas, dispersas por diferentes nações e instituições, apresentadas sob modelos e formatos variados e redigidas em diferentes línguas, através de bases de dados e serviços *Web*, facilitando e otimizando a consulta e a análise desses textos. A fim de proporcionar uma visão mais abrangente e integradora de todos esses textos epistolares, que se encontram distribuídos por bases de dados locais, a Universidade de Helsínquia, em parceria com o Helsinki Centre for Digital Humanities – HELDIG), concebeu o projeto “LetterSampo – Historical Letters on the Semantic Web”. O portal *LetterSampo* assenta em princípios de *Linked Open Data* (LOD), que visam a conexão e integração de informações provenientes de diferentes fontes, permitindo a construção de uma rede de dados epistolares interligados e oferecendo uma perspetiva mais completa e contextualizada do imenso conjunto de correspondência histórica digitalizada e dos metadados associados. No intuito de otimizar a pesquisa e o acesso às missivas (e aos metadados que lhes estão associados), o *LetterSampo* emprega tecnologia da Web semântica, oferecendo aos utilizadores a possibilidade de explorá-las a partir de diversos campos, tais como remetente, destinatário, data, local e conteúdo. Adicionalmente, a plataforma faculta a navegação pelas mais de 150 000 cartas coligidas, através de visualizações interativas, como mapas e gráficos⁷⁶.

3.2. Edição e estudo dos códices de *epistolae medicinales* e de *consilia* de Jorge Godines: um projeto em construção entre a Filologia e as Humanidades Digitais

Até há pouco tempo, não havia notícia, em Portugal, de qualquer obra que pudesse ser enquadrada no âmbito das *epistolae medicinales*, um novo género epistolográfico surgido na Escola Médica de Ferrara, pela mão do humanista Giovanni Manardo, no início da segunda década de Quinhentos, através do qual os médicos compilam e publicam missivas trocadas entre si, que têm um primeiro destinatário nomeado, mas que, no fundo, se dirigem a toda a comunidade científica com acesso ao texto manuscrito ou ao livro impresso⁷⁷. A descoberta recente de dois códices (um de cartas médicas e outro

⁷⁶ <https://lettersampo.demo.seco.cs.aalto.fi/en>.

⁷⁷ Sobre as características destes géneros do discurso médico erudito do Renascimento, vejam-se Pomata (1996); Pomata (2005); Maclean; (2008); Maclean (2009); Siraisi (2013); Divisová (2022).

de *consilia*) de Jorge Godines⁷⁸, um médico cortesão até agora completamente desconhecido, vem alterar esta realidade e obriga-nos a repensar a própria configuração, ação e dinâmica da comunidade erudita portuguesa, mormente a equacionar a existência de uma ativa rede humanística de médicos, cirurgiões, boticários e outros letrados, como se relacionavam entre si, como estavam perfeitamente a par do que se publicava no estrangeiro, como discutiam, na prática, não apenas temas diversos de Medicina e de matéria médica, como também outros assuntos, em alguns casos de forma inovadora e surpreendente, recorrendo à experiência, à observação e à informação privilegiada que era possível obter em Portugal sobre matérias do Velho e do Novo Mundo, mais facilmente acessíveis, direta ou indiretamente em Lisboa do que noutros pontos na Europa⁷⁹.

A ideia de que o interesse científico pela matéria médica e pela medicina (e pelo conhecimento em geral) por parte da comunidade letrada, no Portugal de Quinhentos, não esteve ao nível do que aconteceu noutros espaços europeus, não obstante parecer ter algum fundamento – se pensarmos que as obras mais relevantes nestas áreas foram dadas à estampa fora de Portugal, mesmo quando são da autoria de portugueses, como é o caso de Amato Lusitano –, é desmentida, agora, pelos volumes de cartas médicas e *consilia* de Jorge Godines, que, pela data em que foram compostos, pelo perfil e notoriedade dos correspondentes/destinatários e pelo relevo dos temas abordados, nos fazem acreditar, ao invés, numa situação bastante distinta⁸⁰.

O objetivo primeiro deste projeto em construção é proceder, precisamente, ao estudo e à edição digital destes dois códices manuscritos, cujos textos se encontram sobretudo em latim, mas também em português e castelhano. A partir da análise minuciosa de uma amostra representativa de textos, pretende-se dar a conhecer a riqueza inegável do seu conteúdo, mediante a disponibilização

⁷⁸ Biblioteca Nacional de Portugal, Cod. 7198; Biblioteca da Ajuda, Cod. 46-VIII-12.

⁷⁹ Sobre a importância da circulação dos manuscritos nos séculos XVI e XVII, veja-se Bouza (2001).

⁸⁰ O relevo da obra de Jorge Godines parece-nos inquestionável, como se demonstra nos diversos estudos que temos publicado: Martinho & Andrade (2022); Oliveira & Andrade (2023a); Oliveira & Andrade (2023b). Tomamos a liberdade de referir dois outros trabalhos aceites para publicação: Oliveira (2024). “*Essetne cristallus aqua congelata ex impenso frigore dicta glacies uel lapis concretus instar adamantis*: tradición clásica, humanismo y medicina a propósito de un *consilium* sobre el cristal de roca”, que será publicado no volume J. M^a Maestre Maestre, S. I. Ramos Maldonado, M. A. Díaz Gito *et alii*, *Elio Antonio de Nebrija. Humanismo y Poder*, Instituto de Estudios Humanísticos, Universidade de Lisboa, Universidad Nacional Autónoma de México, decorrente do congresso internacional ocorrido em julho de 2022, em Lebrija (Sevilha); Oliveira & Andrade (2024). “O volume inédito de *epistolae medicinales* de Jorge Godines: a carta dedicatória a D. João de Melo e Castro, bispo do Algarve”, a publicar no volume A. M. L. Andrade, S. A. Gomes & M. de F. Reis, *Diálogos Luso-Sefarditas II* (Suplemento n.º 7 da revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*). Aveiro, UA Editora – Universidade de Aveiro.

numa plataforma eletrônica de acesso aberto, a um só tempo, da transcrição paleográfica e de uma edição interpretativa e digital do *corpus*, acompanhada de uma versão portuguesa, no caso dos textos latinos, de comentários elucidativos do contexto histórico-cultural (de carácter biográfico, histórico e geográfico, entre outros), com recurso a marcação textual, e de uma reprodução digital dos textos originais. Com o intuito de proporcionar uma perspetiva integradora do conteúdo dos códices, prevê-se, também, a disponibilização na mesma plataforma digital de um quadro sinótico com informação detalhada sobre a totalidade dos textos contidos em ambos os códices de Jorge Godines (e.g. autor/destinatário, datação, descrição sumária do conteúdo, pessoas, factos e locais referidos, entre outros dados relevantes).

Ao invés de outros projetos de maior amplitude acima referenciados, seja por estarem centrados em textos produzidos numa determinada época, às vezes por mais do que um autor, nesta nossa proposta, o objeto de estudo está perfeitamente delimitado e identificado no conteúdo dos dois códices mencionados, sem prejuízo, naturalmente, de virem a surgir novas cartas de/ para Jorge Godines. Além disso, com exceção de duas cartas singulares da autoria de médicos portugueses reputados, os demais textos que integram os códices são da autoria do médico português, pelo que, regra geral, o *corpus* contempla apenas a correspondência enviada, e não a recebida, o que passou a ser comum apenas a partir da publicação das *epistolae medicales* de Pietro Andrea Mattioli (1561).

Assim, a consecução deste projeto assenta na constituição de uma equipa pluridisciplinar, com provas dadas nas áreas específicas de atuação, distribuída por quatro núcleos perfeitamente articulados no estudo dos textos: o núcleo da edição paleográfica, o núcleo da edição interpretativa e tradução, o núcleo da edição digital e o núcleo de suporte científico. Uma parte significativa dos membros da equipa, sobretudo do núcleo da edição interpretativa e tradução e do núcleo de apoio científico, adquiriu em conjunto, nos últimos anos, uma experiência e competência não despreciadas na execução de projetos de I&D financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, dedicados à edição, tradução e comentário de tratados latinos impressos de médicos humanistas como Amato Lusitano, Pietro Andrea Mattioli, Rodrigo de Castro e Garcia Lopes. Do mesmo modo, os membros dos núcleos da edição paleográfica e digital têm experiência de trabalho colaborativo, em cada uma dessas áreas, atestada pela publicação de estudos conjuntos e pela participação em projetos de I&D no âmbito das humanidades digitais (e.g. DICIweb e iForal). A solidez e a competência da equipa do projeto, reforçada pela experiência

comum adquirida em trabalhos anteriores ou em curso, permite antever um desempenho seguro na execução e na concatenação das diversas tarefas previstas. Um outro objetivo do projeto passa, também, pela integração de jovens investigadores em formação nas atividades a desenvolver nos núcleos das edições paleográfica, interpretativa e digital. Desse modo, articular-se-á harmoniosamente investigação e ensino e, ao mesmo tempo, promover-se-á a investigação de mestrandos e doutorandos nas áreas da paleografia (Universidade de São Paulo – FFLCH), dos estudos editoriais (Universidade de Aveiro – DLC) e da engenharia eletrónica (Universidade de Aveiro – DETI).

As *epistolae medicinales* e os *consilia* de Jorge Godines, de que não temos notícia de alguma vez terem sido impressos, vêm trazer novíssima luz sobre o Humanismo português, revelando a existência de uma comunidade letrada muito relevante e ativa, composta por médicos, cirurgiões, boticários, entre muitos outros amantes das *humaniores litterae*, interessada em conhecer e debater diversos temas relacionados com a Medicina, em geral, e com a matéria médica, em particular. A relevância destes textos, porém, vai para além disso, porquanto constituem verdadeiros testemunhos do pulsar da sociedade portuguesa, espelhando múltiplos aspetos do Portugal do século XVI, tanto sobre a atualidade e a qualidade do debate científico, como sobre os próprios pacientes e destinatários das cartas e dos *consilia*. Em última instância, a aplicação de tecnologias de *Linked Open Data* (LOD) na edição digital deste *corpus* permitirá a interligação e a incorporação em bases de dados externas de maior abrangência dos dados extraídos das cartas (como nomes de pessoas, lugares, eventos históricos, temas debatidos), o que contribuirá para a construção de uma rede de conhecimento que vai além do conteúdo das próprias cartas, potenciando, desse modo, o seu valor documental.

Em suma, a disponibilização da edição, tradução e comentário destes textos inéditos, aproveitando os inúmeros recursos e ferramentas colocados à nossa disposição pelas Humanidades Digitais, constituirá, assim o esperamos, um marco assinalável para o conhecimento do Portugal de Quinhentos, constituindo-se como fontes imprescindíveis em áreas tão distintas como os Estudos Linguísticos e Literários, a Paleografia, a História da Medicina e da Farmácia, a História da Ciência ou os Estudos Sefarditas.

Bibliografia

- Alvarado, R. C. (2012). The digital humanities situation. In M. K. Gold (Ed.), *Debates in the digital humanities* (pp. 50-55). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Alvarado, R. (2013, 19 de fevereiro). Start Calling it Digital Liberal Arts [Post em blogue]. Retirado de <https://transducer.ontoligent.com/?p=1013>
- Alves, D. (2016a). As Humanidades Digitais como uma comunidade de práticas dentro do formalismo acadêmico: dos exemplos internacionais ao caso português. *Ler história*, 69, 91-103. doi:10.4000/lerhistoria.2496
- Alves, D. (2016b). Humanidades Digitais e Investigação Histórica em Portugal: perspectiva e discurso (1979-2015). *Práticas da História*, 1(2), 89-116. Retirado de: <http://hdl.handle.net/10362/20952>
- Banza, A. P. (2017). Da antiga à nova Filologia: práticas de edição de textos modernos. In R. Trachsler, F. Duval & L. Leonardi (Eds.), *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 13: Philologie textuelle et éditoriale* (pp. 13-23). Nancy: ATILF. Retirado de: <https://web-data.atilf.fr/ressources/cilpr2013/actes/section-13/CILPR-2013-13-Banza.pdf>
- Banza, A. P. (2023). O texto desmaterializado: explorando os limites da Filologia Digital, *LaborHistórico* 9(1), e51304. doi: 10.24206/lh.v9i1
- Berry, D. M. (2011). *The Philosophy of Software: Code and Mediation in the Digital Age*. New York: Palgrave-Macmillan.
- Berry, D. M. (Ed.) (2012). *Understanding Digital Humanities*. London: Palgrave-Macmillan.
- Berry, D. M. (2014). *Critical Theory and the Digital*. London: Bloomsbury.
- Berry, D. M., & Fagerjord, A. (2017). *Digital humanities: knowledge and critique in a digital age*. Cambridge: Polity.
- Boto, S. (2023). O projeto Garretonline como protótipo editorial para o património poético português. In M. C. Carrington, A. M. L. Andrade & E. M. R. de Oliveira (Eds.), *Do manuscrito ao livro impresso e eletrónico III* (pp. 373-397). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Bouza, F. (2001). *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- Burdick, A., Drucker, J. & Lunenfeld, P. (2012). *Digital Humanities*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Burghardt, M. (2020, 15 de maio). Theorie und digital humanities – eine bestandsaufnahme [Post em blogue]. Retirado de: <https://dhtheorien.hypotheses.org/680>
- Carrington, M. C., Andrade, A. M. L., & Oliveira, E. M. R. (Eds.). *Do manuscrito ao livro impresso e eletrónico III*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cerquiglioni, B. (1989). *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: Seuil.
- Cerquiglioni, B. (2000, junho). *Une nouvelle philology?* Comunicação em conferência apresentada no colóquio internacional *Philology in the Internet Era*, Budapeste, Hungria. Retirado de: <https://magyar-irodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm>
- Cohen, M. (2017). The New, New, New Philology. *Electronic Book Review*, 02-05-2017. Retirado de: <https://electronicbookreview.com/essay/the-new-new-new-philology/>
- Cordell, R. (2014, 8 de maio). On Ignoring Encoding [Post em blogue]. Retirado de: <http://ryancordell.org/research/dh/on-ignoring-encoding>.

- Cordell, R. (2016). How not to teach digital humanities. In M. K. Gold & L. F. Klein (Eds.), *Debates in the digital humanities 2016* (pp. 459-474). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Crane, G., Bamman, D. & Jones, A. (2013). ePhilology: When the Books Talk to Their Readers. In R. Siemans & S. Schreibman (Eds.), *A Companion to Digital Literary Studies* (pp. 29-64). Oxford: Blackwell.
- Divisová, B. (2022). *Medical Case Studies (Consilia medica) of the Early Modern Period*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Driscoll, M. J. (2010). The Worlds on the Page: Thought on Philology, Old and New. In J. Quinn & E. Lethbridge (Eds.), *Creating the Medieval Saga: Versions, Variability and Editorial Interpretations of Old Norse Saga Literature* (pp. 87-104). Odense: University Press of Southern Denmark.
- Gardiner, E. & Musto, R. G. (2015). *The digital humanities: a primer for students and scholars*. New York: Cambridge University Press.
- Gold, M. K. (Ed.) (2012). *Debates in the digital humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gold, M. K. & Klein, L. F. (Eds.) (2016). *Debates in the digital humanities 2016*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gonçalves, M. F. & Banza, A. P. (Coord.) (2013), *Património Textual e Humanidades Digitais: Da Antiga à Nova Filologia*. Évora: CIDEHUS/ FCT.
- Hall, G. (2012). There are no digital humanities. In M. K. Gold (Ed.), *Debates in the digital humanities* (pp. 133-136). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hockey, S. (2004). The history of humanities computing. In S. Schreibman, R. Siemans & J. Unsworth (Eds.), *A Companion to Digital Humanities* (pp. 1-19). Oxford: Blackwell.
- Holanda, M. A. P. S. & Ximenes, E. E. (2022). O labor filológico e as Humanidades Digitais, *Revista do GELNE*, 24(1), 124-135.
- Jockers, M. & Woryhey, G. (2011). Introduction: Welcome to the Big Tent. In *Digital Humanities 2011. Conference Abstracts* (pp. VI-VII). Stanford: Stanford University. Retirado de: https://dh2011.stanford.edu/wp-content/uploads/2011/05/DH2011_BookOfAbs.pdf
- Kirschenbaum, M. G. (2010). What is digital humanities and what's it doing in English departments? *ADE Bulletin*, 150, 55-61.
- Luhmann, J. & Burghardt, M. (2021). Digital humanities – A discipline in its own right? An analysis of the role and position of digital humanities in the academic landscape, *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 73, 148-171. doi:10.1002/asi.24533
- Macleán I. (2008). The Medical Republic of Letters before the Thirty Years War, *Intellectual History Review*, 18, 15-30.
- Macleán, I. (2009). *Learning and the Market Place: Essays on the History of the Early Modern Book*. Leiden: Brill.
- Martinho, B. A. & Andrade, A. M. L. (2022). In Search of the Unicorn's Virtue in a Rhino Horn Cup: Consumption of Rhino Horns and the Production of Knowledge in Early Modern Lisbon, *Early Science and Medicine*, 27(6), 572-600.
- Mattioli, P. A. (1561). *Epistolarum medicinalium libri V*. Praga [Veneza]: in Officina Typographica Georgii Melantrichi ab Aventino.
- McCarthy, W. (2005). *Humanities Computing*. New York: Palgrave-Macmillan

- Marcos Marín, F. A. (2001). Filología Electrónica: sobre métodos. Catalogación y análisis como prerrequisitos de la edición crítica. In L. Funes & J. L. Moure (Eds.), *Studia Honorem Germán Orduna* (pp. 429-438). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Marcotúlio, L. L., Lopes, C. R. dos S., Bastos, M. J. da M. & Oliveira, T. L. de (2018). *Filologia, história e língua: olhares sobre o português medieval*. São Paulo: Parábola.
- McCarty, W. (2015). Becoming interdisciplinary. In S. Schreibman, R. Siemens, & J. Unsworth (Eds.), *A new companion to digital humanities* (pp. 69-83). Oxford: Wiley Blackwell.
- Monte, V. & Paixão de Sousa, M. C. (2017). Por uma filologia virtual: O caso das atas da câmara de São Paulo (1562-1596), *Revista da ABRALIN*, 16(1), 239-264. Retirado de: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1317>
- Nichols, S. G. (1990). Introduction: Philology in a Manuscript Culture, *Speculum*, 65(1), 1-10.
- Moretti, F. (2016). The digital in the humanities: an interview with Franco Moretti, interview by Dinsman, M. *Los Angeles Review of Books*, 02-03-2006. Retirado de: <https://lareviewofbooks.org/interview/the-digital-in-the-humanities-an-interview-with-franco-moretti>
- Oliveira, E. M. R. de & Andrade, A. M. L. (2023a). Uma recensão crítica quinhentista do livro de cartas médicas de Garcia Lopes. *Humanitas*, 82, 119-143.
- Oliveira, E. M. R. de & Andrade, A. M. L. (2023b). Ainda a propósito da recensão crítica quinhentista do livro de cartas médicas de Garcia Lopes. In M. C. Carrington, A. M. L. Andrade, & E. M. R. Oliveira (Eds.), *Do manuscrito ao livro impresso e eletrônico III* (pp. 127-164). Aveiro, Coimbra: UA Editora – Universidade de Aveiro, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Pannapacker, W. (2011a). “Big Tent Digital Humanities”, a View from the Edge, Part 1. *The Chronicle of Higher Education*, 31-07-2011. Retirado de: <http://chronicle.com/article/Big-Tent-Digital-Humanities/128434>
- Pannapacker, W. (2011b). “Big Tent Digital Humanities,” a View from the Edge, Part 2. *The Chronicle of Higher Education*, 18-09-2011. Retirado de: <http://chronicle.com/article/Big-Tent-Digital-Humanities/129036>
- Pannapacker, W. A. (2013). Stop Calling It ‘Digital Humanities’. And 9 Other Strategies to Help Liberal-Arts Colleges Join the Movement. *The Chronicle of Higher Education*, 18-02-2013. Retirado de: <http://chronicle.com/article/Stop-Calling-It-Digital/137325>
- Pomata, G. (1996). «Observatio» ovvero «historia» Note su empirismo e storia in età moderna. *Quaderni Storici*, 31, 173-198.
- Pomata, G. (2005). *Praxis Historialis: The Uses of Historia in Early Modern Medicine*, in G. Pomata & N. G. Sirais (Eds.), *Historia: Empiricism and Erudition in Early Modern Europe* (pp. 105-146). Cambridge: MIT Press.
- Portela, M. (2020). O que é a digitalização das humanidades? In F. Ribeiro, C. M. Gonçalves, C. Natário, J. Guimarães & R. C. Homem (Eds.), *As Letras entre a Tradição e a Inovação* (pp. 91-121). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Presner, T. (2010). Digital Humanities 2.0: A Report on Knowledge. <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=d96803c5657b3f849d3e2600a4a3efbd686d0780>
- Queiroz, M. C. N. de (2019). New Philology: Transformações Teóricas e Bases Materiais. In *Anais do XXIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Textos Completos, Tomo II (pp. 635-640). Rio de Janeiro: CIEFIL.

- Robertson, S. (2016). The differences between digital history and digital humanities. In M. K. Gold & L. F. Klein (Eds.), *Debates in the digital humanities 2016* (pp. 289-307). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Roth, C. (2019). Digital, digitized, and numerical humanities. *Digital Scholarship in the Humanities*, 34(3), 616-632.
- Schreibman, S., Siemens, R. & Unsworth, J. (Eds.) (2004). *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell.
- Schreibman, S., Siemens, R. & Unsworth, J. (Eds.) (2015). *A new companion to digital humanities*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Siraisi, N. G. (2013). *Communities of Learned Experience. Epistolary Medicine in the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Svensson, P. (2009). Humanities Computing as Digital Humanities. *Digital Humanities Quarterly*, 3(3). Retirado de: <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000065/000065.html>
- Svensson, P. (2010). The landscape of digital humanities. *Digital Humanities Quarterly*, 4(1). Retirado de: <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/000080/000080.html>
- Svensson, P. (2012). Beyond the Big Tent. In M. K. Gold (Ed.), *Debates in the digital humanities* (pp. 36-49). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Svensson, P. & Goldberg, D. T. (2015). *Between Humanities and the Digital*. Cambridge, MA: MIT Press. doi:10.7551/mitpress/9465.001.0001
- Terras, M. (2013). Peering inside the big tent. In M. Terras, J. Nyhan & E. Vanhoutte (Eds.), *Defining digital humanities: A reader* (pp. 263-270). Farnham: Ashgate.
- Unsworth, J. (2001, maio) *A Master's Degree in Digital Humanities: Part of the Media Studies Program*, Comunicação em conferência apresentada no Congress of the Social Sciences and Humanities, Université Laval, Quebec, Canadá. Retirado de: <https://johnunsworth.name/laval.html>
- Vieira, C. & Paulino, J. V. (2023). Western Sephardic Diaspora Roadmap: porquê e para quê um roteiro para o estudo da diáspora sefardita. In M. C. Carrington, A. M. L. Andrade & E. M. R. de Oliveira (Eds.), *Do manuscrito ao livro impresso e eletrónico III* (pp. 89-126). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Warwick, C., Terras, M. & Nyhan, J. (2012). *Digital Humanities in Practice*. London: Facet Publishing, UCL Digital Humanities Centre. doi.org/10.29085/9781856049054

RECENSÕES



Miguel Herrero de Jáuregui, *Catábasis: El viaje infernal en la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2023, 503 pp. [ISBN: 978-84-1148-208-0].

A recente publicação do classicista espanhol Miguel Herrero de Jáuregui, professor da Universidade Complutense de Madrid, intitulada *Catábasis: El viaje infernal en la Antigüedad*, constitui um valioso auxílio para investigadores dos diversos domínios do saber das humanidades. Segundo o autor, “este libro es resultado de una década de investigación sobre las poéticas del viaje al Hades” (p. 11), consideração que, por um lado, previne o leitor acerca da complexidade do tópico em apreço e, por outro, mostra que não se trata de um trabalho amador, mas, pelo contrário, um estudo aprofundado sobre um tema que, desde a Antiguidade, sempre despertou o interesse de poetas, historiadores, artistas plásticos, filósofos, etc. A descida ao reino dos mortos assume-se de facto como a aventura extrema por excelência e ninguém lhe foi ou é indiferente.

Em termos gráficos, a edição é de capa mole, a qual exhibe um detalhe da obra *Caronte y Psique*, de John Roddam Spencer Stanhope, que destaca o barqueiro dos infernos a retirar da boca de Psique o óbolo que a ele compete para poder embarcá-la rumo ao Hades. A opção por esse pormenor icónico parece-nos apropriada, isto porque a representação de Caronte a recolher o óbolo é uma imagem familiar ao consumidor contemporâneo. Assim, os paratextos do volume de Miguel Herrero de Jáuregui complementam-se: título e ilustração da capa resultam num convite aliciante – dirigido até ao leitor menos especializado – para uma viagem ao submundo através de um livro científico que integra, além do prefácio do autor e de uma secção destinada a notas, bibliografia, índices analítico e de passagens citadas, quinze capítulos, cada um dos quais com uma extensão variada no atinente ao número de páginas.

O primeiro capítulo intitula-se “Preparativos” e a sua função é a de precisamente preparar o leitor para a viagem que o autor o convida a fazer. É o momento de aludir às fontes literárias mais antigas, das quais se destaca a *Odisseia*, de modo a confirmar a importância que os “primeiros” poetas deram à catábase. Os nove capítulos que se seguem tratam, de forma bastante aprofundada e com fundamentação pertinente, aspetos vários, que vão desde o mundo dos mortos aos heróis que empreenderam a descida extrema, desde as doutrinas que nasceram e se desenvolveram a partir e em torno da experiência

catabática aos poetas que cantaram a viagem infernal nos diferentes géneros literários. Toda “essa viagem” se processa com rigor e cientificidade exímios. O autor apoia-se sempre em fontes literárias e historiográficas para sustentar as linhas hermenêuticas que apresenta, sem descurar das investigações que, até à data, foram sendo encetadas por outros classicistas e historiadores.

Os últimos cinco capítulos revestem-se de bastante originalidade, porque resultam de uma leitura interpretativa mais subjetiva da parte de Miguel Herrero de Jáuregui. Em particular, os capítulos décimo quarto e décimo quinto, intitulados respetivamente “Pasos en la sombra” e “Infiernos desde el cielo”, estruturam-se em considerações, fundamentadas e muito interessantes, acerca da pervivência da catábase, não só ao longo da Antiguidade, mas também nas épocas que lhe sucederam. No capítulo “Pasos en la sombra”, o autor reconhece que, com Virgílio, se chega ao fim da rota da exploração da viagem infernal no mundo antigo, mas é a partir da *Eneida* que se torna possível sistematizar os elementos caracterizadores da catábase enquanto itinerário extremo: a determinação, a firmeza e o zelo. Conhecedor dos modelos helénicos, a catábase que o poeta latino impõe ao protagonista da sua epopeia transforma-se num “paseo iniciático por su pasado y futuro” (p. 412) e não é tão-somente uma viagem ao reino dos mortos, através da qual o herói se supera a si próprio, em excelência e coragem.

Em “Infiernos desde el cielo”, o último capítulo da obra, o autor apresenta, em jeito de epílogo, uma série de considerações que transpõem as fronteiras da Antiguidade, mostrando como a catábase, tal como cantada e recriada pelos poetas greco-latinos, sempre desafiou e atraiu os escritores das eras posteriores, levando-os a reinterpretar a viagem infernal, em consonância com as ideologias dos respetivos tempos.

A obra de Miguel Herrero de Jáuregui demonstra, enfim, que o relato da viagem ou descida aos infernos é indubitavelmente um dos motivos mais difundidos na literatura, na arte, na cultura humana. Como se pode ler na nota da editora na contracapa do volume, *Catábasis: El viaje infernal en la Antigüedad*, “libro sólido y riguroso”, “es una obra que, fuera de su originalidad en el ámbito hispano, en el que viene a llenar un vacío, aporta en su transcurso cientos de datos y detalles preñados de sugerencias que difícilmente dejarán indiferentes a los interesados en la literatura, la filosofía o la religión de la Antigüedad”.

Rui Miguel Ventura do Couto Tavares de Faria

rui.mv.faria@uac.pt

ORCID: 0000-0002-0529-9107

DOI: doi.org/10.34624/agora.v0i26.38164

Helena González Vaquerizo, *La Grecia que duele: Poesía griega de la crisis*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2024, 221 pp. [ISBN: 978-84-1067-000-6].

Este volume adita ao *corpus* de estudos que reflete sobre o *topos* da crise na poesia contemporânea uma indispensável análise centrada na poesia de autoria grega e/ou em língua grega produzida no dealbar do século XXI, maioritariamente entre os anos 2009 e 2019. Trata-se, portanto, de uma viagem pela poesia grega que emergiu no contexto da crise financeira global de 2008, da crise migratória do Mediterrâneo de 2015 e de todas as crises declaradas e latentes que as primeiras espoletaram em solo grego, essencialmente durante a segunda década do século; de uma viagem pela poesia grega que “denuncia, entre otras causas, los experimentos de la crisis financiera que llevaron a los países del sur a cavarse sus propias tumbas, las desigualdades de género, la situación de las personas migrantes o la peligrosa idea de uma “Europa Fortaleza” que se afianza amenazante a medida que los riesgos globales aumentan” (pp. 195-196). E esta é uma viagem que, sem surpresa, convida à recuperação do fundador e fundeador legado literário da Grécia Clássica, mas que, a um tempo e surpreendentemente, desafia à desconstrução e atualização desta cartografia: “mitos y personajes secundarios (especialmente femeninos) y marginales cobran protagonismo y adquieren nuevos significados que no solo atañen a la Grecia moderna, sino a toda la cultura occidental” (p. 14).

A coletânea em apreço e que nos é proposta por Helena González Vaquerizo reúne quarenta vozes poéticas, de 20 homens e 20 mulheres: Katerina Anghelaki-Rooke, Dimitris Angelis, Zisis D. Aïnalis, Glykeria Basdeki, Evi Boukli, Kyriakos Charalampidis, Dimitris Charitos, Yannis Doukas, Yannis Efthymiadis, Nikos Erinakis, Lina Fytili, Stavroula Gatsou, Phoebe Giannisi, Anna Griva, Stathis Gourgouris, Katerina Iliopoulou, Panayotis Ioannidis, Adrienne Kalfopoulou, Jazra Khaleed, Kyoko Kishida, Dimitra Kotoula, Konstantina Koryvanti, Chloe Koutsoumbeli, Christodoulos Makris, Vasilis Manousakis, Lily Michaelides, Pavlina Pampoudi, Yannis Patilis, Titos Patrikios, Elena Penga, Stamatis Polenakis, Theodoros Rakopoulos, Lenia Safiropoulou, Christos Siorikis, Danai Sioziou, Yannis Stiggas, Apostolos Thivaïos, Maria Topali, Nikos Violaris e Arsinoe Vita. A seleção destes autores é acreditada pela inclusão dos seus poemas em recentes antologias bilingues inglês-grego ou com tradução inglesa, que foram tomadas como *corpora*: *Crisis: Greek poets on the crisis*, uma edição de Dinos Siotis publicada pela Smokestack Books (2014); *Futures: Poetry of the Greek crisis*, uma edição de Theodoros Chiotis

publicada pela Penned in the Margins (2015); *Austerity measures: The new Greek poetry*, uma edição de Karen van Dyck publicada pela Penguin (2016); *I woke up in a country: Greek poetry at the present time*, uma edição de Mania Meniti, Eirini Margariti e Fanis Papageorgiou editada pela Rosa Luxemburg Stiftung, Office in Greece (2019); *Treasures of the sand: Poetry of the Greek*, uma edição de Despoina Crist publicada pela Alfa-Omega (2019).

O livro principia com um prólogo que a autora intitulou ‘*El sueño de Atenea produce monstruos*’ e do qual se serve para apresentar o tema, explicitar a estrutura, justificar as opções, expor as motivações da escrita e, não menos importante, dar conta do seu filo-helenismo atemporal, que a impele a apreciar os autores clássicos como os neo-helénicos, em particular os poetas da crise, a quem a Grécia dói, porque a contemplaram decadente, verdadeiramente em ruínas. O prólogo convida, também, o leitor à abertura necessária para apreciar essa poesia grega da crise pelo que tem de belo e de monstruoso e para escutar o que tem a transmitir à Grécia e à Europa.

O cerne do volume está organizado em duas partes: a primeira parte, *Contextualización*, estende-se por cerca de 80 páginas, integrando esta produção poética, primeiro, na história geopolítica, económica e social do país e, depois, na história da literatura grega, mormente na produção poética do final do século XX e início do século XXI; a segunda parte, *Poesía*, ocupa quase 100 páginas, revelando uma seleção de poemas, na esfera de quatro *topoi* agregadores – os lotófagos, Penélope, a viagem e os mármore e ruínas –, e o seu comentário.

A *Contextualización*, detalhadamente, subdivide-se em cinco capítulos e cada um destes, em secções, cujos títulos procuram guiar o leitor através dos conteúdos explanados e estes alicerçar a compreensão da conjuntura subjacente à vivência e às percepções gregas na/da contemporaneidade e seus desafios: 1.1. *La historia del exceso – Las edades de Grecia, El camino hacia la independencia, Grandes ideas para un pequeño país, Las catástrofes del siglo XX, La transición a la democracia* – (pp. 23-37); 1.2. *La continuidad de la criptocolonia – La continuidad del pasado, ‘Desperté con esta cabeza de mármol’, El presente de la criptocolonia* – (pp. 41-52); 1.3. *La crisis y la deuda – Orígenes de la crisis, ‘No hay dos sin tres’: la troika y los rescates, ‘Crimen y castigo’, La deuda clásica* – (pp. 55-68); 1.4. *La nueva poesía griega – ¿Poesía de la crisis?, Ser o no ser uma ‘generación’, La ‘melancolía de la izquierda’, Young, gifted and Greek, El momento es ¡ahora!, Representantes* – (pp. 71-87); 1.5. *Las antologías – Siglo XX y comienzos del XXI, Antologías de la crisis, Otras publicaciones* – (pp. 91-99).

Poesía, de acordo com os *topoi* agregadores, espraia-se por quatro capítulos, seccionados também, demandando os significados desses ecos clássicos na Grécia contemporânea, posta em confronto com a crise financeira, o papel das mulheres, a crise migratória e a (re)construção da identidade nacional de um/num país em ruínas: 2.1. *En el país de los lotófagos – Lotófagos em crisis, (Lotófagos I y II), En el país de los lotófagos, ‘We are all Lotus-eaters’* – (pp. 105-118); 2.2. *Los papeles de Penélope – La rapsodia de Penélope, La tristeza de Penélope, El viaje de Penélope* – (pp. 121-141); 2.3. *Dondequiera que viaje – De la Catástrofe de Esmirna a la crisis de los refugiados, El mar Egeo florecido de cadáveres, El Amanecer Dorado de la civilización* – (pp. 147-166); 2.4. *Mármoles y ruinas – Vivir entre ruinas, Desenterrar la policromía, Epitafio de mármol* – (pp. 171-188).

A presença da poesia grega da crise transcende, neste volume, a parte dedicada à sua perquirição: do prólogo ao epílogo, passando por cada secção de cada capítulo, é sempre à poesia – às vezes, a mais do que um poema e a mais do que um poeta – que compete cada descerramento, é sempre a palavra poética que inaugura e que dá mote às palavras da autora. Cada composição surge qual originalmente publicada (em grego ou, ainda que em número assaz menos expressivo, em inglês) e ladeada por uma tradução para o castelhano, da lavra de Helena González Vaquerizo. Filóloga de formação e fortemente comprometida pela prática com o respeito pelas estruturas da língua de partida, a autora assume a proposta de apresentar traduções mais literais do que literárias, com o fito primordial de ampliar e difusão das obras citadas, trazendo-as à luz, e de ajudar na compreensão dos poemas originais, trazendo-lhes luz (p. 17).

Coroa a leitura um epílogo, *Un instante de luz*, que grava na memória do leitor, por um lado, a inequívoca compreensão de que a poesia grega da crise reinstala e convida a uma reinterpretação das propostas clássicas, por outro, o confessado vínculo umbilical da autora a essa Grécia, sempre matricial, mesmo na sua atualidade: “el viaje por la poesía griega contemporánea que hemos realizado en este libro nos ha llevado a recorrer caminos alternativos que invitan a repensar el helenismo y con él las raíces de la vieja Europa” (p. 196).

O volume encerra com uma bibliografia digna de nota (pp. 199-210), tripartida em fontes clássicas (*Fuentes Clásicas*, p. 199); fontes primárias (*Fuentes Primarias*, pp. 200-201) e fontes secundárias (*Fuentes Secundarias*, pp. 201-210). Helena González Vaquerizo teve o cuidado de incluir, ainda, uma biobibliografia condensada de cada um dos 40 poetas da crise selecionados, precedida de breve nota explicativa sobre a construção deste catálogo (*Poetas*,

pp. 211-221). Poderia, claro, enriquecer esta tão completa proposta a inclusão de índices remissivos complementares, notadamente, onomástico e bibliográfico, localizando autores convocados e obras citadas, e temático ou terminológico, listando e balizando temas e subtemas apresentados. Merece o último destaque o extraordinário cuidado havido no manuseio das línguas presentes, sobremaneira da língua grega.

Perlustrado o volume, congratulamo-nos com o notável resultado de aturada e rigorosa leitura da poesia grega contemporânea acicatada pela(s) crise(s), que responde magistralmente aos desafios dos estudos neo-helénicos, e saudamos a iniciativa de publicação.

Joana Catarina Mestre da Costa

joanamestrecoستا@ua.pt

ORCID: 0000-0001-8611-0267

DOI: doi.org/10.34624/agora.v0i26.38167

Maria Mafalda Viana, *Figuras do Mito*, Lisboa, Tinta-da-China, 2022, 279 pp. [ISBN: 978-989-671-670-7].

Figuras do Mito é o volume que reúne um conjunto de penetrantes, conquanto transversais, reflexões sobre figuras (e respetivas (re)configurações ou mesmo transfigurações) da mitologia clássica que Maria Mafalda Viana primeiro ideou para partilhar com o (grande) público por ocasião do homónimo ciclo de conferências apresentado, em Lisboa, no “Âmbito Cultural” do El Corte Inglés, em 2019 (ciclo que, ao longo destes anos, se tem oportuna e felizmente repetido, não sem que se reconfigurasse ele próprio também, e cujo seguimento mais recente coincidiu com uma apresentação em Gaia, entre maio e junho deste ano de 2024).

O “Âmbito Cultural” do El Corte Inglés, enquanto iniciativa de promoção cultural junto de públicos alargados (e, portanto, especializados ou não), convidou a filóloga a um discurso cientificamente comprometido, mas, a um tempo, despretenso e nítido, narrado e aliciante, ora espalhando-se em deliciosos detalhes (da Antiguidade, mas também da contemporaneidade) ora cingindo-se ao âmago, destacando-o. Este era, à partida, um desafio superado, dada a experiência acumulada de Maria Mafalda Viana com os ciclos de conferências da sua responsabilidade no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, e que remontam ao empreendimento “Literatura e Humanidades” de Vasco Graça Moura e a

2013 (especialmente, o segundo desses ciclos em que radica ancestralmente *Figuras do Mito*).

Desta sinergia, advinda, por um lado, da matriz e do matiz oral das conferências, por outro, desse público plural e vários dos ouvintes que elas tiveram, surge este livro filológica e discursivamente preciso, desafetado, encantatório, em que a autora, qual Ariadne, confia ao leitor esse fio que o há de guiar pelos meandros de um labirinto (não menos complexo e intricado que o cretense!) que é o da mitologia clássica. Nas suas *palavras prévias*, Maria Mafalda Viana clarifica ao leitor que não se fará um périplo por “toda a mitologia greco-latina”, da qual se apresentará “uma amostra da sua imensa teia complexa”(p. 8). Opção compreensível, tanto mais quando o índice permite logo perceber encontrar-se bem representada essa teia – da tradição cretense, com Ariadne, aos ciclos lendários tebano e troiano, com Édipo e Ulisses, respetivamente – e quando a reflexão que se deseja partilhar almeja a “reavivar na memória alguns traços que marcam a nossa identidade europeia de portugueses, particularmente visíveis na literatura e nas outras artes, mas também, em muitos casos, no nosso dia-a-dia”(p. 9).

O livro principia, pois, com *Algumas palavras prévias* da autora, das quais se serve para esclarecer a génese de *Figuras do Mito* e opções várias, de forma e de conteúdo, que a ele haviam de conduzir e, outrossim, para gratular as oportunas e tão necessárias iniciativas do âmbito das humanidades. Destas *palavras prévias*, irrompe Ariadne, revela-se à porta do labirinto cretense, senhora num tempo remoto de convivência entre micénicos e minoicos, mas que alcança tão além dele, chega até ao presente – não há como o leitor não se sentir guiado.

A *Introdução* divide-se em duas partes: uma primeira, titulada “*Abertura em Sophia*”, situa, inequivocamente, o leitor no presente, só para o desafiar a desfiar o passado, começando em Homero, fundador e percussor, (para o ler, transfigurado na sua limpidez, em tantos outros, em Virgílio, em Camões), começando pelo *mythos*, primordial, criador e *corporizador*, (para o ver transfigurar-se em *mito*); uma outra, titulada “*As Figuras do Mito*”, convida o leitor à abertura de espírito que lhe permita divisar cada *figura* nas suas múltiplas “modelações” (para que, logo, aponte o étimo da palavra), a partir de um original grego que se vai (re) configurando pelo contágio com a cultura latina, com o legado judaico-cristão, com a história europeia, com a civilização ocidental e, *pari passu*, modelando também uma cosmovisão.

O cerne do volume está organizado em seis capítulos, que apresentam e analisam as representações de algumas figuras em grande plano, destacando-as da teia, sem descartar a teia, e procurando esclarecer as interseções entre a

cronologia mitológica e a cronologia histórica: o primeiro capítulo, *Ariadne. O fio de Ariadne* (pp. 57-87), e o segundo, *Ariadne. Antes e depois de Catulo, (Virgílio) e Plutarco* (pp. 89-134), estendem-se, em conjunto, por 75 páginas, dedicadas à tradição cretense (e à sua receção de 3500 anos) centrada nas figurações de Ariadne (no fascínio e nas irresoluções que ainda impõem); o terceiro capítulo, *Ulisses. Um herói familiar* (pp. 135-167), e o quarto, *Ulisses. Partindo de Homero...* (pp. 169-201), tomam, ambos, 62 páginas, dando a primazia ao ciclo troiano através da figura de Ulisses (que se não desenreda da de Penélope, nem da nossa geografia, com a “ressonância” de *Vlixes em Olissipo (Vlissipo)*); o quinto capítulo, *Édipo. Édipo, Ulisses, Prometeu* (pp. 203-240), aduz, em 37 páginas, o ciclo tebano, destacando Édipo (das reconfigurações primevas às transfigurações mais recentes, sobretudo depois de Freud); o sexto e último capítulo, *Ninfas, nereides e o gigante Adamastor* (pp. 241-272), fechando o círculo, conduz o leitor, por 31 páginas, aos mitos originais e criadores, cosmogónicos e teogónicos, aquém do próprio ponto de partida, e às suas (re)leituras.

Enriquece esta viagem pelas *Figuras do Mito* a omnipresença de um cuidadoso labor filológico das fontes clássicas (sempre aduzidas, apresentadas em tradução), bem como da receção que delas houve na literatura portuguesa (sobretudo, embora não exclusiva) e, por vezes, até noutras expressões artísticas, como a pintura, a escultura, a música, o cinema, ou na filosofia (e, até, na psicologia).

Maria Mafalda Viana não apenas interpreta, como, efetivamente, convida e conduz o seu leitor até às fontes literárias, greco-latinas e modernas. Logo na introdução, lê-se Sophia, o *Antigo Testamento*, Vasco Graça Moura, Camões, Sófocles, Homero, Platão, Aristófanes, Virgílio, Dante. Em *Ariadne. O fio de Ariadne e Ariadne. Antes e depois de Catulo, (Virgílio) e Plutarco*, o leitor descobre Ovídio, Plutarco, David Mourão-Ferreira, Sophia, Vasco Graça Moura, Catulo, uma tabuinha de argila cretense, Homero, Frei Pantaleão de Aveiro, Virgílio, um mosaico romano numa tumba tunisina, Umberto Eco, Dante. Em *Ulisses. Um herói familiar e Ulisses. Partindo de Homero...*, a autora propõe perscrutar as palavras de Ovídio, Camões, Martim Codax, Homero, do *Antigo Testamento*, de Xenófanes, Vitorino Nemésio, Garret, Vasco Graça Moura. Já em *Édipo. Édipo, Ulisses, Prometeu*, apresenta-se o texto de Hesíodo, Virgílio, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Píndaro, da inscrição délfica, de Sófocles, Nietzsche, Aristóteles, Ésquilo. Finalmente, em *Ninfas, nereides e o gigante Adamastor*, o leitor encontra Camões, Dante, Catulo, Apolodoro, Sophia, o *Hino Homérico a Afrodite*, Hesíodo, Ovídio, Virgílio.

Todas estas leituras são convocadas para *Figuras do Mito* em citação direta, somando-lhes as fontes primárias em citação indireta (cujas coordenadas para

a localização dos excertos precisos comumente se encontram fixadas com escrupulosa exatidão) e os demais estudos mencionados pela autora, de John Chadwick a Frederico Lourenço, e dilata-se significativamente a galeria. Além disso, impressiona a amplitude das sugestões, acompanhando a extensão do público e as *nuances* variegadas do conhecimento que este detém, pelo que Kaváfis, James Joyce, João de Barros, Miguel Torga, Italo Calvino, Natália Correia convivem com Walter Benjamin ou com Hergé ou, ainda, com Rubens ou Vieira da Silva ou com Hofmannsthal ou Strauss ou com Tornatore e todos com Gilles Deleuze ou Eduardo Lourenço ou com Freud.

O volume encerra com as referências bibliográficas (pp. 273-276) – tripartidas em edições de texto grego e latino (pp. 273-274), edições de textos modernos (pp. 274-275) e outra bibliografia citada (pp. 275-276) –, agradecimentos (p. 277) e uma breve nota biográfica da autora (p. 279). Poderia, claro, enriquecer esta proposta a inclusão de índices remissivos complementares, notadamente, onomástico e bibliográfico, localizando autores convocados e obras citadas, e, eventualmente, de ilustrações, compilando e localizando a arte plástica aduzida. Ademais, a inclusão de uma nota explicitamente indicativa da opção da autora pela norma ortográfica precedente seria pertinente, dada a abrangência do público leitor. Merece o último destaque o tratar-se, efetivamente, de um livro “graficamente bonito”, como, certamente, começou por apresentá-lo Manuel Curado, na ocasião do lançamento, em Lisboa, no mês de maio de 2022.

Figuras do Mito mantém firme o propósito de partilhar com todos “a alegria do conhecimento” – expressão feliz de Vasco Graça Moura que a autora convoca para as palavras de abertura da obra (p. 8) e que, perlustrado o volume, percebemos terem nele absoluto cumprimento – e o seu propósito vê-se dilatado, agora, pela muito recente e tão pertinente inclusão deste livro no Plano Nacional de Leitura (datando do primeiro semestre de 2024). Pessoalmente, congratulamo-nos com esta leitura, tão rigorosa e esclarecedora quanto despojada e sedutora, que responde magistralmente aos desafios de um mundo arredado, mas sedento de literatura e de humanidade(s), ao oferecer, neste trânsito entre o mito e a história, uma bússola civilizacional ou um fio capaz de nos guiar neste labirinto. Muito saudamos, pois, tanto a iniciativa de publicação quanto o justo reconhecimento.

Joana Catarina Mestre da Costa

joanamestrecoستا@ua.pt

ORCID: 0000-0001-8611-0267

DOI: doi.org/10.34624/agora.v0i26.38170

Joan Pagès and Nereida Villagra (eds.), *Myths on the Margins of Homer: Prolegomena to the Mythographus Homericus*. Berlin/Boston, De Gruyter, 2022, 246 pp. [ISBN: 978-3-11-075115-4].

Os poemas homéricos constituem, desde a Antiguidade, uma fonte jorrante de informação, cujas repercussões envolvem vários domínios, do cultural ao literário, do arqueológico ao linguístico, do religioso ao patrimonial, entre outros. Não menos relevante é o conjunto de narrativas mitológicas que foram sendo transmitidas através dos tempos, recontadas repetidas vezes e moldadas em função das circunstâncias de cada época, a ponto de se terem tornado um autêntico repositório da nossa memória colectiva.

A *Iliada* e a *Odisseia* foram largamente comentadas sobretudo durante o período medieval e bizantino. Escólios com anotações exegeticas em torno de muitos dos episódios homéricos complementam as narrativas celebradas, esclarecendo, por exemplo, determinadas alusões míticas ou oferecendo a explicação etiológica de algum nome. O conjunto de escólios dispersos, presentes em vários manuscritos e papiros, é designado por *Mythographus Homericus* (MH) e constitui um tesouro de relíquias de valor incalculável ainda por explorar. Embora a existência dos escólios dos poemas homéricos seja há muito conhecida, a edição e o estudo destes materiais mitográficos ainda exigem investimento. O presente volume é um passo de extrema importância não só para chamar a atenção para a necessidade e urgência destas tarefas, como também no sentido de dar maior visibilidade a esta área dos Estudos Clássicos.

A publicação tem o título sugestivo de *Mitos nas Margens de Homero*, que evidencia a dependência do grande poeta arcaico, ao mesmo tempo que aponta, paradoxalmente, para a sua independência. A matéria mítica antiga é aposta à autoridade de Homero, como outra criação que dele emana, mas sem deixar de ter, ainda assim, uma existência autônoma. Estes ‘pedaços’ de mitos anotados nos espaços marginais dos textos homéricos vêm complementar e enriquecer o nosso conhecimento dos poemas e do universo mitológico que veiculam. Poderíamos, por isso, dizer que tais mitos não assumem uma importância marginal nos estudos homéricos, antes uma marginalidade deveras importante. Aliás, como informam os dois editores na Introdução, Homero é o único poeta antigo sobre quem se produziu um tal *corpus* de comentários mitográficos, não havendo evidências concretas

a respeito de uma produção exegetica semelhante para outros autores da Antiguidade (p. 10).

O encontro internacional *Mythographus Homericus 125 Years after Panzer: From Scholia to Papyri and to the Digital Era* reuniu um grupo de renomados especialistas sobre o MH na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, entre os dias 16 e 17 de Novembro de 2017. Com excepção do capítulo de Edmunds e do Posfácio assinado por Fowler, o presente volume publica os estudos apresentados e discutidos nesse encontro de Lisboa. No desejo expresso pelos editores, esta obra deve ser vista como um marco preparatório, que antecipa a tão aguardada edição do MH (p. 2), intenção essa que o subtítulo *Prolegomena to the Mythographus Homericus* deixa, desde logo, transparecer. O trabalho de edição do MH levanta naturalmente uma série de dificuldades, entre as quais se contam a autoria anónima, o estado fragmentário, as diferentes tipologias textuais (entre escólios e papiros) e os diferentes estágios de transmissão. Portanto, o MH não é senão uma colecção de fragmentos, que podem nunca ter existido como livro em termos sincrónicos (p. 8).

A indefinição do que é o MH bem como a sua natureza complexa suscitam precisamente perspectivas diversas, muitas até contrárias, entre os especialistas. É essa diversidade de opiniões que aqui se procura reflectir. Além da Introdução de Pagès e Villagra (pp. 1-13) e do Posfácio de Fowler (Afterword, pp. 217-225), o volume contém oito capítulos organizados em quatro partes temáticas. A Parte I é dedicada por inteiro ao contexto histórico e científico das origens do MH. Pàmias (pp. 17-27) centra-se no papel pioneiro de Johannes Panzer e na influência que o seu trabalho exerceu nos estudos que se lhe seguiram e que continua a exercer ainda na investigação hodierna. Dada a instabilidade da transmissão textual do *corpus*, Pàmias defende que a preparação da edição crítica do MH deverá ter em conta, antes de mais, os fundamentos teóricos lançados por Panzer há mais de um século.

Do contexto, na Parte I, passa-se para o texto propriamente dito, na Parte II. Montana e Montanari (pp. 31-56) discutem problemas referentes à transmissão medieval do MH, com ênfase na tradição textual dos escólios D e nos casos particulares do manuscrito Escorialense E⁴ e dos manuscritos pertencentes à família h. Partindo de uma série de questões sobre o carácter unitário do MH, da sua autoria, audiência e da (im)possibilidade de se reconstituir o arquétipo do MH, ficam patentes neste capítulo as sérias dificuldades subjacentes aos aspectos editoriais e textuais dos manuscritos da Idade Média, sujeitos a variação de diversa ordem, desde os reusos

culturais às características materiais. Pontani (pp. 57-71) dedica-se a alguns fragmentos do MH sobre a *Odisseia*. Para o efeito, analisa o papiro PSI 10, 1173, do século III, e o manuscrito Cambridge, Corpus Christi 81, de meados do século XV, propondo leituras comparadas entre os textos preservados em ambos os suportes. Na última parte deste capítulo, é considerada uma outra fonte, a tradução latina pelo humanista italiano Leôncio Pilato de alguns escólios da *Odisseia*, preservados no manuscrito Marc. gr. IX.29 – trata-se de um autógrafo produzido nos anos 60 do século XIV. Pontani estuda este manuscrito há mais de 15 anos e, graças ao minucioso trabalho de transcrição (da tradução e das notas marginais) levado a cabo por Valeria Mangraviti, é-lhe possível apresentar mais exemplos que mostram a utilidade do texto de Leôncio para a reconstrução dos fragmentos do MH.

Os dois capítulos que compõem a Parte III tomam o MH como uma obra mitográfica. Pagès (pp. 75-107) procura determinar o papel desempenhado pela etiologia no MH. Muitas das histórias míticas presentes nos escólios são explicações etiológicas relacionadas com palavras e nomes que surgem em Homero. Começando por relacionar *aetia* e mitos fundadores do ponto de vista mitográfico, Pagès selecciona para análise as seguintes histórias míticas dos escólios da *Ilíada*: Cila, Ténedo e Apolo Esminteu (*Il.* 1.38-39), Ceneu (*Il.* 1.264), Calicolone (*Il.* 20.53), Posídon Helicónio (*Il.* 20.403-404), Apolo Nómio (*Il.* 21.448) e Aquiles junto ao rio Esperqueio (23.144). “*Aetia* and foundation myths are related by the MH in the form of *historiae*”, e os exemplos analisados permitem mostrar os diferentes tipos de *aetia* que podem ser encontrados no *corpus* do MH, como fundações de cidades, santuários e rituais (pp. 101-102). Villagra (pp. 109-130), por sua vez, faz uma descrição panorâmica dos escólios da *Odisseia* presentes no MH e toma como estudo de caso a história de Melampo, cuja análise serve também para a discussão em torno do papel que o MH assume no âmbito das tradições mitográfica e literária. Melampo é o herói que consegue superar o desafio imposto por Neleu para dar a filha, a bela Pero, em casamento: conduzir o gado de Íficles de Fílace para Pilos. A história vem incluída no catálogo das mulheres, no episódio da *Nekya*, no canto 11 da *Odisseia*, a partir do verso 287. Villagra levanta hipóteses para procurar explicar as diferentes versões deste mito no MH, reconhecendo que qualquer tentativa de editar uma obra fragmentária e anónima encontrará obstáculos metodológicos (cf. p. 124).

A Parte IV coloca o MH em contexto, estabelecendo intertextualidades e paralelos no que ao estudo do mito diz respeito. Michels (pp. 133-156) discute as correspondências entre algumas histórias míticas do MH e da

Biblioteca de Apolodoro, um assunto que tem suscitado grande debate entre os críticos, sobretudo em questões de autenticidade e fiabilidade das versões. Smith (pp. 157-194) comenta e reavalia a tese de Alan Cameron (2004) sobre a existência hipotética de um *Mythographus Vergilianus*, que teria o MH como modelo. Com base na literatura exegética sobre Vergílio, Smith defende não haver evidências suficientes que possam comprovar a existência de tal obra, concluindo de forma categórica: “When we consider the evidence before us, neither Cameron’s overall proposal nor his specific arguments can be sustained” (p. 187). No último capítulo, Edmunds (pp. 195-213) trata do saque de Tróia por Héracles, examinando o contributo que o MH tem para o estudo deste mito. O ponto de partida para a análise é o escólio ao verso 20.145 da *Ilíada*, onde se refere a muralha do divino Héracles. A muralha, o monstro, o oráculo, os cavalos são tópicos presentes no escólio do MH, que entram igualmente na formação do mito, do folclore e da tradição épica em torno da figura de Héracles.

Por fim, no Afterword, Fowler toca vários aspectos que foram sendo abordados ao longo deste volume, começando por lembrar o trabalho seminal de Panzer na última década do século XIX e expressando um voto de confiança na edição anunciada: “we can be confident that the edition of Pagès and Villagra is forthcoming” (p. 217). Um conjunto de índices vem complementar e auxiliar a consulta desta publicação: *List of Tables and Figures* (p. VII), *List of Contributors* (pp. 227-229), *Index Nominorum et Rerum* (pp. 231-236) e *Index Locorum* (pp. 237-246). A coesão temática e estrutural é um dos méritos a destacar neste volume. Sob perspectivas diversas, ora discutindo aspectos contextuais, textuais e mitográficos, ora promovendo leituras comparadas com outras obras da tradição literária e mitográfica, cada um dos autores dos oito capítulos chama a atenção para os desafios de se editar o *corpus* volúvel, fragmentário e anónimo do MH. Lembrando as palavras de Smith, “the MH is an elusive text” (p. 187). Apesar das enormes dificuldades que o texto oferece, é com grande entusiasmo que se aguarda a edição do MH. Os contributos aqui reunidos, apresentados em jeito de *prolegomena*, são de utilidade inegável, proporcionando pistas e recomendações deveras oportunas para a realização de tal projecto editorial.

Rui Carlos Fonseca

rui.fonseca@staff.uma.pt

ORCID: 0000-0002-0016-0763

DOI: doi.org/10.34624/agora.v0i26.38173

Paula Morão & Cristina Pimentel (coords.), *A literatura clássica ou os clássicos na literatura. Presenças clássicas nas literaturas de Língua Portuguesa – Volume VI*. Lisboa/Famões, Centro de Estudos Clássicos/Edições Colibri, 2023, 428 pp. [ISBN: 978-989-566-307-1; DOI: <https://doi.org/10.51427/10451/60073>].

O volume em recensão, “o sexto da série em que se reúnem ensaios e testemunhos de autores em torno da pervivência dos clássicos gregos e latinos nas literaturas de língua portuguesa” (p. 7), e cuja coordenação científica se mantém a cargo de Paula Morão e Cristina Pimentel, colige textos apresentados no VI Colóquio Internacional *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura*, que teve lugar na Faculdade de Letras de Lisboa, entre os dias 31 de janeiro e 2 de fevereiro de 2022. Os ensaios, submetidos a uma rigorosa avaliação científica, dão conta da presença das matrizes clássicas nas literaturas de língua portuguesa, desde os autores quinhentistas até aos contemporâneos. Conforme enfatizam as coordenadoras científicas do volume no Prefácio, as análises empreendidas colocam em evidência dois aspetos essenciais: por um lado, “a leitura literária ao longo dos séculos, incluindo as leituras no original ou em traduções de obras latinas e gregas na nossa cultura”, a qual vem permitindo a *imitatio* e a citação de textos, temas e mitemas, “de acordo com o estabelecido para as aprendizagens escolares e livres”; por outro, que o amplo corpo de leituras e de práticas “abre para alargadas práticas genológicas, tanto na poesia como nos textos para teatro e na ficção narrativa” (pp. 7-8).

O volume, cuja edição ficou a cargo de Ricardo Nobre, Rui Carlos Fonseca e Joana Veiga, coloca à disposição do leitor não apenas um conjunto de 19 ensaios de notável rigor científico, cuja sequência se subordinou à ordem cronológica dos autores de expressão portuguesa revisitados, mas também os testemunhos de três autores portugueses da atualidade, nos quais são recuperados mitos, temas e motivos da Antiguidade Clássica em que os mesmos ancoram a sua obra, “mostrando como a contemporaneidade implica consciência histórica e leituras de formação que enriquecem o que hoje podemos ler” (p. 7).

Nos primeiros dois ensaios, aborda-se a influência e a receção de matrizes da Antiguidade Clássica em textos para teatro de autores do século XVI. No primeiro, “Anfitrião, hóspede do entremez” (pp. 11-25), José Camões, depois evocar as recriações e referências ao mito de Anfitrião na literatura portuguesa de Quinhentos, reflete sobre a reminiscência do mesmo nos entremezes do século XVII, em particular, no *Entremez do marido conhecido e desconhecido* e no *Entremez do sacristão feito Gil Lourenço*. No ensaio “Pervivência de Séneca

trágico na peça quinhentista *Farsa Penada*” (pp. 27-40), Ricardo Duarte aborda a influência das tragédias senequianas no conteúdo, na construção das personagens e no desenrolar da trama na peça renascentista de autoria desconhecida. A literatura quinhentista surge representada também pelo estudo de Ana Margarida Silva, “Dois tradutores de Horácio no século XVI: Jorge Fernandes e André Falcão de Resende” (pp. 41-57). A A. analisa as traduções da Ode III.24 de Horácio levadas a cabo pelos dois humanistas e que foram produzidas num contexto em que “a tradução de um texto antigo não era vista como um exercício menor”, antes como “uma atividade tão exímia quanto a criação de uma obra original”, na medida em que atualizava a mensagem para um novo contexto e constituía “um exercício de virtuosismo poético” (p. 42).

No que respeita à literatura do século XVII, suscitou o interesse do ensaísta André Simões “um peculiar conjunto de vinte e quatro elegias em língua latina” redigidas por um grupo de jesuítas, em que, a propósito da oferta de *trionfi* feitos de pasta de açúcar, se faz o encómio dos varões da Casa de Bragança, por volta da década de 1620: D. Teodósio II e os filhos D. João, D. Duarte e D. Alexandre (p. 61). Assim, em “Imagens clássicas na poesia do paço ducal de Vila Viçosa (1630)” (pp. 59-80), o A. salienta a associação, que decorre de uma intenção encomiástica, dos dedicatários dos poemas a figuras do poder do mundo clássico, como Alexandre, César, Minos, Ciro, Numa, Licurgo, Crespo e Latino. Por sua vez, Rui Carlos Fonseca, no ensaio ““porque as notórias Antiguidades são bases de histórias” – A tradição épica antiga no *Viriato Trágico* de Brás Garcia de Mascarenhas” (pp. 81-101), examina os contornos épicos do retrato literário do herói lusitano no poema épico composto no rescaldo da Restauração da Independência de 1640, como símbolo da resistência portuguesa contra a ocupação estrangeira e o grande restaurador da pátria e da liberdade.

O século XVIII surge representado pelo estudo “Os clássicos no poema heroico *Henriqueida* (1741) de D. Francisco Xavier de Meneses, com alusões inevitáveis ao Ciclope Camões” (pp. 103-130), no qual Gil Clemente Teixeira investiga a presença e a apropriação de autores, textos, temas e mitos gregos e latinos no poema épico setecentista composto pelo 4.º Conde de Ericeira e que tem por herói principal o conde D. Henrique.

Os dois ensaios seguintes versam a influência dos clássicos gregos e latinos na obra camiliana. O estudo de José Cândido de Oliveira Martins, “Para uma *gramática* do intertexto clássico na ficção camiliana: variedade, forma e função” (pp. 131-155), constitui uma aturada reflexão sobre o evidente, matizado e intenso diálogo do autor de Oitocentos com o universo das línguas e literaturas da tradição clássica, bem como sobre “a funcionalidade plural

desse intertexto clássico na composição e estrutura dos textos narrativos camilianos.” (p. 148). Já em “Camilo e os Clássicos: mais um casamento feliz” (pp. 157-175), Ana Paula Pinto empreende uma leitura simbólica de “citações e ecos clássicos greco-romanos, quer míticos, quer literários, quer históricos” (p. 159) na série ficcional *Doze Casamentos Felizes*, coleção de narrativas cuja unidade temática reside “no inusitado tópico da felicidade conjugal” (p. 158).

No atinente ao século XX e começos do presente século, são vários os ensaios sobre a recuperação de *topoi*, mitos e recursos de composição herdados da Antiguidade Clássica nas literaturas portuguesa e brasileira. Em ““Todos os caminhos levam a Roma”: a presença da Antiguidade Clássica em *A Casa Grande de Romarigães*” (pp. 177-199), Maria José Ferreira Lopes perlustra as várias tipologias de recursos ligados à herança clássica usados na saga familiar e histórica de Aquilino Ribeiro – desde o uso do latim às alusões mitológicas, culturais e históricas –, enfatizando o modo como o escritor “integrou e aproveitou esse património na construção do seu universo ficcional” (p. 198). No ensaio “As descendentes da *meretrix* em duas peças de Natália Correia” (pp. 201-212), Robin Driver propõe-se pensar a figura da prostituta na obra dramática da escritora açoriana, em particular, nas peças *A Pécora* e *O Encoberto*, “à luz da personagem-tipo da *meretrix* na comédia romana”. (p. 202). Por sua vez, Rita Patrício, no estudo “Os cavalos de Tróia de António Osório” (pp. 213-232), oferece-nos uma leitura do conjunto de poemas *A matéria volátil*, uma das partes de *A ignorância da morte* (1978). Partindo do exemplo do herói grego Ulisses enquanto “modo de enfrentar os mortos amados”, a ensaísta perscruta nesse *corpus* as “astúcias” envolvidas na peregrinação do sujeito poético “à morte de dois amores obstinados, pai e mãe” (p. 213). Em “O Dom da Metamorfose: A Presença de Ovídio na Poesia de António Franco Alexandre” (pp. 233-247), Ricardo Gil Soeiro propõe-se “compulsar uma tal arte metamórfica, equacionando, em particular, a obra *Aracne* (2004) e o modo fecundo como a presença tutelar de Ovídio se faz sentir na obra poética.” (p. 233). Patrícia Soares Martins, em “O tempo do Luto e da História na poesia de R. Lino” (pp. 249-259), chama a atenção do leitor para os ecos da figura do imperador romano e do *topos* literário associado a essa personagem no longo poema dramático *Palavras do Imperador Hadriano*, da autoria de R. Lino, publicado por vez primeira em 1984. José Ribeiro Ferreira debruça-se sobre “A receção da Antiguidade clássica nos últimos livros de Paulo Teixeira, em especial em *Orbe*” (pp. 261-285), propondo-se tratar aspetos da vivência e apropriação de dados greco-romanos mitológicos, históricos, arqueológicos e artísticos na obra do poeta publicada desde *Túmulos de heróis antigos* (1999)

até à atualidade. Com o ensaio “*Os Lusíadas e Uma Viagem à Índia: A ficção na construção de uma identidade coletiva*” (pp. 287-308), Isabel Garcez convida-nos a refletir sobre o diálogo do poema de Gonçalo M. Tavares, publicado em 2010, com a obra canónica de Camões, ao mimetizar a sua forma e parodiar grande parte do seu conteúdo, “por causa do significado que *Os Lusíadas* têm na construção da identidade coletiva portuguesa, para o questionar e para abrir uma nova possibilidade: Portugal enquanto parte integrante da Europa, a Europa enquanto identidade em construção, de novo.” (p. 290). Por sua vez, Mónica López Bages, em “Vigência da tragédia grega nos séculos XX e XXI: *Antígona*, de Salvador Espriu, e *Os Velhos Também Querem Viver*, de Gonçalo M. Tavares” (pp. 309-335), dissecar comparativamente o modo como os dois escritores do século XX, o primeiro, catalão, o segundo, português, recuperam a tragédia grega, escrevendo as suas tragédias a partir da reconstrução dos mitos gregos de Antígona e de Alceste, respetivamente, influenciados pelo “estouro de dois conflitos bélicos fratricidas de grande alcance, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Guerra da Bósnia, seguida do cerco de Sarajevo (1992-1996)” (pp. 309). Já Carlos Gontijo Rosa, no ensaio “Usos e desuso da mitologia grega na literatura contemporânea: o estatuto mítico do cérebro de Patrícia Portela” (pp. 337-357), esmiúça os diversos mitos gregos que se entrecruzam no romance *Odília ou a história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela*, com o objetivo de “compreender as múltiplas formas de aproximação da autora ao universo clássico” (p. 344). No estudo “O *kairos* de *Sessenta minutos* de Christina Ramalho” (pp. 359-386), Ana Rita Figueira debruça-se sobre os contornos da “reconfiguração múltipla” da palavra grega *kairos*, propondo-se observar ocorrências do vocábulo “na moldura das inquietações estéticas (*aisthetikai*) estruturantes do poema” da escritora brasileira (p. 359). Encerra o conjunto de estudos que compõem o volume o “ensaio panorâmico” de Paulo Alexandre Pereira (p. 7) – “Raptos: Ganimedes em alguma poesia portuguesa contemporânea” (pp. 387-407) –, que se ocupa “da movência literária da fábula mitológica de Ganimedes” na lírica portuguesa contemporânea. Perlustrando a produção poética de Jorge de Sena, Joaquim Manuel Magalhães, José António Almeida e João Miguel Fernandes Jorge, o A. propõe-se demonstrar que “não é apenas um, mas são diversos os raptos de Ganimedes na poesia portuguesa contemporânea.” (p. 393).

Seguem-se os Testemunhos de três talentosos poetas portugueses da atualidade, herdeiros assumidos da Antiguidade Clássica. João Moita, em “O Trágico – Sacrifício sem Recompensa” (pp. 411-415), recorda o seu primeiro contacto com a literatura e a cultura da Antiguidade Clássica, através da leitura

de uma tradução da tragédia sofocliana *O Rei Édipo* e, logo depois, de *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus, reconhecendo que a “influência da mundividência grega” nos seus poemas se traduz na vontade de “reclamar uma vivência mais trágica, mais grega, para o [seu] fundo judaico-cristão, confrontando o deus do perdão com a recusa do perdão” e, “em nome do desespero, assumir tragicamente o fardo da perdição.” (p. 414).

Igualmente de “um primeiro encantamento” pela literatura clássica nos dá conta o testemunho de Luís Filipe Castro Mendes. Em “Os clássicos na minha poesia” (pp. 417-420), ao evocar “a leitura, quando muito jovem, da ode de Leucónoe de Horácio, na belíssima tradução de David Mourão Ferreira”, o poeta admite que a impressão deixada em si da sua leitura juvenil “foi funda e ficou arreigada” (p. 417). Ademais, não obstante reconhecer a citação ou a incorporação de autores como Séneca ou Marcial nos seus poemas, considera que a referência clássica mais recorrente na sua poesia é a *Odisseia* de Homero. Diplomata de profissão, assume que a errância de Ulisses é glosada “como metáfora desta dialética de estranhamento e pertença” de que a sua vida foi feita e, mais do que isso, “é o próprio signo da poesia: um processo de estranhamento de identidades.” (pp. 418-419).

Por fim, com o testemunho “Os meus clássicos (enfim, alguns deles) – memória, homenagens, paradoxos” (pp. 421-428), reconhece Pedro Eiras que todos os seus textos “partem de outros textos, mais antigos” e que nunca escreveu “uma página, qualquer que seja, sem ter presente outra voz, uma mão anterior, o eco de uma escrita que pode distar meses ou anos, séculos ou milénios” (p. 421). Na impossibilidade de visitar todos os lugares da sua obra em que ecoam mitos e autores da Antiguidade Clássica, afirma o A. preferir deixar aos leitores as suas próprias leituras, “o desafio de uma hermenêutica que [preparou] minuciosamente” (p. 425).

Em conclusão, congratulamo-nos com a publicação desta impressionante coletânea de ensaios e testemunhos, que resultam de uma ampla e aturada reflexão sobre a receção da Antiguidade Clássica, na convicção de que promoverá novos estudos em torno da revisitação de temas, figuras e mitos clássicos greco-latinos em literaturas de expressão portuguesa.

Emília M. da Rocha Oliveira

emilia.oliveira@ua.pt

ORCID: 0000-0002-8433-9129

DOI: doi.org/10.34624/agora.v0i26.38176

Frederico Lourenço & Susana Marques (coords.), *Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fátima Silva* – Volume I. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022, 745 pp. [ISBN: 978-989-26-2144-9; ISBN Digital: 978-989-26-2145-6; DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2145-6>].

Consiste esta volumosa miscelânea na primeira parte de uma justa homenagem de amigos, colegas e discípulos à insigne Professora Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva, por ocasião da sua jubilação. Resultado da organização conjunta do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos e da Secção de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, o volume em recensão, de “feição multidisciplinar e internacional”, como salientam os seus coordenadores no Prefácio (p. 9), “reflete a abrangência que tem orientado a carreira académica da Doutora Maria de Fátima Silva”, que desenvolveu a sua investigação e exerceu o magistério na Universidade de Coimbra, da qual foi vice-reitora, mas também em várias outras universidades e escolas na Europa, nas Américas e em África.

A síntese de “Publicações de Maria de Fátima Sousa e Silva” (pp. 11-25) põe em evidência o percurso escolar e académico da homenageada (p. 11) e sublinha os objetos primeiros das suas leituras, pesquisas e publicações: a tradução (Traduções, pp. 11-13) e o estudo da Literatura Grega (Estudos de Literatura Grega, pp. 13-21), aos quais se vieram juntar os Estudos de Receção (pp. 21-25).

Ao elenco de publicações que patenteiam o currículo e a carreira excecionais da docente e investigadora, a quem muito devem os Estudos Clássicos, soma-se uma extensa *Tabula gratulatoria* (pp. 27-29) com os nomes de todos quantos quiseram expressar a sua consideração e amizade pela homenageada.

O livro compõe-se de 31 valiosíssimos estudos nas áreas das Literaturas Grega e Latina, Filosofia, Cultura, Arte, Linguística e Antiguidade Tardia, fruto do labor e dedicação de notáveis académicos que quiseram, com o seu saber, prestar homenagem a Maria de Fátima Silva.

Sendo, pois, temático o critério que preside à organização dos textos, integra o primeiro grupo, consagrado à Literatura Grega (pp. 31-338), o trabalho de Ana Paula Pinto e João Carlos Onofre Pinto, “A paleta homérica” (pp. 33-66). Partindo da “análise circunstanciada dos campos lexicais e semânticos associados às referências de cor”, os AA. propõem-se “tentar a revisitação do poeta – em diálogo com as grandes questões filosóficas e científicas à volta da cor e da visão.” (p. 34) No estudo “Hearts and Minds in Greek Tragedy: *Metanoia* in Text and Performance” (pp. 67-84), Lorna Hardwick, focando-

O artigo “Aristófanes e Platão: do poder das mulheres na *pólis*. Paródia e Utopia” (pp. 209-229), de Rui Tavares de Faria, pretende ser mais um contributo para a reflexão sobre as propostas apresentadas por Aristófanes, na comédia *Mulheres na assembleia*, e Platão, no Livro V da *República*, apresentando e aprofundando “linhas de comparação entre os dois autores”, de forma a “analisar, por um lado, a dimensão paródica subjacente à manutenção do poder da *pólis* nas mãos das mulheres e recordar, por outro, a natureza utópica do tratado platónico.” (pp. 209-210). Em “As palavras do mundo heroico na epopeia alexandrina” (pp. 231-247), Ana Alexandra Alves de Sousa examina “os epítetos dos sintagmas que introduzem o discurso dos Argonautas entre si e destes com os que governam as terras onde desembarcam”, considerando “a humildade e a tolerância como novos valores heroicos, que surgem em complementaridade com a ousadia e um juízo crítico sobre as situações.” (p. 231). Cláudia Cravo reflete sobre “A dívida de *A Feiticeira* de Teócrito ao fragmento PSI 1214 de Sófron” (pp. 249-258). Reunindo “os testemunhos concretos que envolvem esta problemática”, a A. expõe “as incertezas” que a “impedem de afirmar que as dezanove linhas do papiro de Oxirrincos (PSI 1214) pertencem, de facto, ao mimo que serviu de modelo ao poeta alexandrino.” (p. 249). No estudo “Ecos da Comédia Nova em Flávio Josefo (*AJ* 18.6.-80)” (pp. 259-282), Nuno Simões Rodrigues “analisa o episódio da matrona Paulina, em *AJ* 18.65-80, avaliando as suas potencialidades historiográficas, quer enquanto peça de possível ficção na obra de Josefo, quer enquanto exemplo da receção de influências greco-helenísticas nos textos do historiador.” Conclui o A. que “uma das principais influências no passo em análise é a Comédia Nova ática, nomeadamente a obra de Menandro.” (pp. 259-260). Já Adriano Milho Cordeiro investiga “O vinho como fonte de prazer e elixir de males, em três epístolas de Álcifron” (pp. 283-297), a saber: 4.8, 4.13 e 4.14. Considera o A. que “Cada carta é como uma peça de um ‘puzzle’ que encaixa na perfeição, brindando-nos com uma visão panorâmica, homogénea e bem estruturada de fragmentos da condição humana.” (pp. 283-284). Delfim F. Leão e Ália Rodrigues, em “Evolução no tempo e no espaço: Plutarco e a ação de Alexandre perante os bárbaros derrotados” (pp. 299-320), discutem “o retrato de Plutarco de um Alexandre *retórico* na oração epidíctica *Sobre a fortuna e virtude de Alexandre* e de um Alexandre *biográfico* na *Vida de Alexandre*.” Depois de examinarem o retrato de Alexandre “como uma ilustração do *nomothetes* platónico, os AA. discutem “a campanha pan-helénica que o tornou *hegemon* dos Helenos, analisando a forma como a política de Alexandre – ou a do Alexandre *retórico* figurado por Plutarco – evoluiu da oposição tradicional

caracterização moral e social.” (p. 435) A fechar esta secção, Aurora López e Andrés Pociña, no estudo “Visión de aspectos del teatro grecorromano em Apuleyo *Met.* X (pp. 463-480), analisam os três relatos que integram o livro X de *O burro de ouro* de Apuleio, “desde la perspectiva de su relación com el desarrollo histórico del teatro grecolatino, así como del conocimiento y manejo del mismo por parte de Apuleyo.” (p. 463).

Ao bloco atinente à Filosofia (pp. 481-516) pertence o texto de Javier Campos Daroca, “Aristóteles, Sócrates y los socráticos sobre la riqueza” (pp. 481-502), no qual o A. se propõe explorar a vertente socrática no pensamento económico aristotélico, que se reveste de grande atualidade, não obstante a posição crítica de Aristóteles em relação aos princípios éticos mais característicos de Sócrates. Já Luís António Umbelino, em “Um Ângulo Morto da Memória? Maine de Biran sobre a Reminiscência, a Memória e os seus Fantasmagoras” (pp. 503-516), indaga sobre “a conceção de memória proposta por Maine de Biran”, que, tal como Jano, tem duas faces: “uma obriga-nos a olhar para a delimitação da “interioridade consciente”, para o começo do *eu* apercetivo sem o qual, em rigor, nada se poderia afirmar recordado; a outra projeta o olhar para as regiões insólitas de uma espécie de memória fantasmagórica que, paradoxalmente, obriga a contemplar a face perturbadora e inconsciente da recapitulação de uma vida anónima em *mim sem mim*.” (p. 503).

O bloco temático seguinte, Cultura (pp. 517-555), inclui dois estudos. O primeiro, “Festa e Banquete: a fórmula ugarítica de assembleia dos deuses” (pp. 519-539), de José Augusto Ramos, apresenta-se como uma reflexão sobre o tópico da festa e do banquete na literatura mítico-teatral do Ciclo de Ba’al em Ugarit, quer enquanto “fórmula para designar a assembleia dos deuses”, quer “como metáfora para uma definição das divindades e da sua relação com o universo dos humanos.” (p. 519). O artigo de María Cecilia Colombani, “La fuerza a-cósmica. La amenaza de Tifón y el poder de Zeus” (pp. 541-555), constitui uma leitura da tifonomaquia “en términos políticos a partir de los juegos de poder que interactúan en el episodio.” Após tecer algumas considerações em torno do mito como operador de sentido, a A. trata a inscrição de Tifão no território de uma linhagem noturna, descreve a paisagem aterradora que a batalha implica e, por fim, analisa o modo como se opera a acumulação do poder do Crónida perante a derrota de Tifão no quadro de um esquema de representações de poder (p. 541).

Integram a secção reservada à Arte (pp. 557-647) três estudos. O primeiro, “Corpos atléticos gregos” (pp. 559-580), de Fábio de Souza Lessa, consiste numa reflexão sobre “modelos cénicos de figuração dos corpos dos atletas

nas imagens áticas em suporte cerâmico do período clássico (séculos V e IV a.C.).” Reconhecendo embora a existência de “um modelo hegemônico de figuração do corpo do atleta – aquele ao qual chamamos apolíneo”, o A. toma como objeto de estudo os corpos atléticos helénicos que se distanciam desse modelo idealizado, “revelando a sua pluralidade e a sua historicidade.” Em “O grande Serapeum de Alexandria: Esboço de reconstituição” (pp. 581-610), Rogério Sousa propõe-se cruzar os escassos dados arqueológicos relativos ao Serapeu alexandrino com as referências escritas ao templo, para ajudar a “compreender melhor o significado das suas estruturas, proporcionando-nos uma imagem mais completa sobre a sua configuração original.” (p. 581). Por fim, Vasco Gil Mantas, no artigo “De novo sobre o vaso de vidro de Odemira e o porto de *Puteoli* (Pozzuoli)” (pp. 611-647), estuda “as condições em que se achou o Vaso de Vidro de Odemira”, publica “uma fotografia inédita do mesmo” e analisa “a cena urbana do vaso à luz das últimas descobertas no porto italiano de *Puteoli*, onde estes *souvenirs* eram produzidos, e de outros vasos achados recentemente.” (p. 611).

Integram o penúltimo conjunto de estudos, dedicado à Linguística (pp. 649-695), dois textos sobre a aquisição linguística. Em “O lugar do *input* linguístico e metalinguístico em teorias de aquisição/aprendizagem de línguas não maternas. Implicações pedagógicas” (pp. 651-672), Cristina Martins examina as assunções de teorias explicativas da aquisição e aprendizagem de línguas não maternas, “na tentativa de identificar as suas implicações pedagógicas” e chamando a atenção para a particular relevância da “compatibilidade de cada teoria revista com práticas de ensino que se sustentam no recurso a *input* linguístico e metalinguístico.” (p. 651). Quanto a Maria Carmen de Frias e Gouveia, baseada na sua longa experiência de ensino do Português como língua estrangeira na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, mas também “em dados recolhidos nos textos que constam do acervo *Corpus de Produções Escritas de Aprendentes de PL2*, da mesma Faculdade” (pp. 673-674), propõe-se elencar, analisar e explicar os “Desvios linguísticos na aquisição do português por falantes estrangeiros: o caso particular dos aprendentes chineses” (pp. 673-695).

Encerra este primeiro volume de estudos oferecidos à Professora Doutora Maria de Fátima Silva a secção reservada à Antiguidade Tardia (pp. 697-745). Em “Basilio ante el Teatro. *Mimesis* y *Katharsis* Cristiana vs *Mimesis* y *Katharsis* Dramática” (pp. 699-718), Aurelio Pérez Jiménez, partindo de algumas reflexões sobre a importância do legado clássico para os três padres capadócijs, analisa as relações de Basílio de Cesareia com o drama antigo e

com o drama seu contemporâneo. Reflete ainda sobre o conceito cristão de *katharsis* e *mimesis*, em contraste com o drama na obra do padre capadócio (p. 699). Por fim, no estudo “*Paximathium*: traçando o caminho de uma tipologia de pão” (pp. 719-745), Paula Barata Dias, “através da análise dos testemunhos documentais gregos e latinos”, procura reconstituir a história do contexto cultural, económico e social da criação, divulgação e mobilidade do *paximathium* pelo espaço mediterrânico da Antiguidade Tardia e do mundo pós-romano (p. 719).

Em resumo, a organização primorosa, o indiscutível rigor científico e a abrangência temática dos estudos que compõem esta miscelânea fazem dela um valioso instrumento de reflexão sobre vertentes diversas das línguas, literaturas e culturas grega e latina, o qual muito honra o respeitável percurso académico da ilustre helenista Maria de Fátima Sousa e Silva.

Emília M. da Rocha Oliveira

emilia.oliveira@ua.pt

ORCID: 0000-0002-8433-9129

DOI: doi.org/10.34624/agora.v0i26.38182

Frederico Lourenço & Susana Marques (coords.), *Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fátima Silva* – Volume II. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022, 647 pp. [ISBN: 978-989-26-2144-9; ISBN Digital: 978-989-26-2145-6; DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2145-6>].

O volume em recensão, o segundo da *Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fátima Silva*, e cuja coordenação científica se mantém a cargo de Frederico Lourenço e Susana Marques, colige um impressionante conjunto de trinta textos oferecidos à insigne filóloga clássica por ocasião da sua jubilação.

O critério de organização continua a ser o temático. Assim, dedicado à Idade Média (pp. 9-42), o primeiro bloco de estudos abre com o texto “*Ὁ λόγος τῆς ἱστορίας*: Ana Comnena e a narração da história” (pp. 11-25), de Mário de Gouveia, em que o A. se propõe “apresentar um conjunto de reflexões sobre a escrita da história no Império Bizantino durante o século XII”, a partir da análise do prólogo de *Alexíada*, “um dos mais importantes testemunhos da literatura bizantina da época Comnena”, composto “com o intuito de nos contar as ações do imperador Aleixo I Comneno (1081-1118).” (pp. 12-13). Logo depois, em “A Corte de Avis e a europeização de Portugal: O Infante D. Pedro” (pp. 27-42)”, Nair de Castro Soares

reflete aturadamente sobre “a riqueza de pensamento e de ação de D. Pedro”, filho de D. João I e D. Filipa de Lencastre, “um verdadeiro homem da cultura do seu tempo, que se impõe ainda hoje como testemunho e referência de europeização e universalidade.” (pp. 40-41).

Segue-se um admirável conjunto de estudos que têm como pano de fundo o Humanismo (pp. 43-154). Aires Pereira do Couto, no texto subordinado ao tema “Reminiscências da *Arte Poética* Horaciana na obra do Humanista Inácio de Moraes” (pp. 45-64), dá a conhecer “as várias reminiscências horacianas e os seus ecos ao longo da obra de Inácio de Moraes”, mostrando “como este soube usá-las para dar maior brilho aos seus textos.” (p. 45). Luís Miguel Henriques examina “A etopeia ou a criação de carácter de um herói – D. João de Castro – de matizes clássicas na historiografia e na épica do século XVI” (pp. 65-86), identificando, sempre que possível, “a ascendência da historiografia clássica” (pp. 65-66). Em “Retórica em palco: o espaço performativo na agenda política da *Tragicomédia do rei Dom Manuel*” (pp. 87-99), Margarida Miranda estuda a *Tragicomédia do rei Dom Manuel*, ou *Tragicomédia da Descoberta e Conquista do Oriente*, do jesuíta António de Sousa, cuja representação foi preparada para receber a visita a Lisboa de Filipe III de Espanha, como “um exemplo de como o ‘lugar’ se converteu em personagem, para que o Reino defendesse com mais eficácia persuasiva os seus interesses” (p. 87) e desejos independentistas. Já Carlota Miranda Urbano, no estudo “Da utilidade e dignidade da Poesia: o discurso latino de Francisco de Mendonça SJ em louvor da poesia” (pp. 101-117), perlustra a *oratio In laudem poeticae*, parte integrante dos discursos que compõem o Livro VI, *Flores Eloquentiae*, do *Viridarium Sacrae ac Prophanae eruditionis* (Lyon, 1631), do célebre jesuíta. André Simões, no artigo ““Trionfi da tavola” e poemas açucarados no Paço Ducal de Vila Viçosa” (pp. 119-134), apresenta “parte de uma coleção de 24 poemas latinos compostos por jesuítas ligados ao Colégio de Évora, nos finais da década de 1620, em honra de D. João, duque de Barcelos, futuro D. João IV, seu pai D. Teodósio, duque de Bragança, e seus irmãos D. Duarte e D. Alexandre” (p. 119), identificados pelo A. no códice 51-IX-4, depositado na Biblioteca Nacional da Ajuda. Em “O culto de Rainha Santa Isabel em Aragão. *Historia, y Vida de Santa Isabel, Reyna de Portugal, y Infanta de Aragon* de Juan Carrillo – a influência de Pedro Perpinhão” (pp. 135-154), Helena Costa Toipa examina a influência da obra composta em meados do século XVI, em Coimbra, pelo padre jesuíta português – *Laudationis in Beatam Elisabetham Lusitaniae Reginam Orationes libri três* e *De Vita et Moribus Beatae Elisabethae Lusitaniae Reginae* – na composição da biografia da Rainha Santa Isabel levada a cabo pelo franciscano de Saragoça e publicada em 1616.

Compõe-se de dezanove estudos em torno da “Receção dos Clássicos” o bloco temático seguinte (pp. 155-583). No primeiro, “Sobrevidas Brasileiras de Orfeu” (pp. 157-176), Maria Aparecida Ribeiro propõe-se “mostrar as sobrevidas de Orfeu surgidas no Brasil durante os séculos XX e XXI”, a saber: “a peça de Vinicius de Moraes, o filme de Cacá Diegues, o samba-enredo do G.R.E.S. Unidos do Viradouro e o folheto de cordel de Apolônio Alves dos Santos.” (p. 157). Igualmente sobre a fortuna da figura mítica de Orfeu na arte e na literatura, o estudo de Rómulo Pianacci, “Seis autores em búsqueda de um personaje: El mito de Orfeo. Tradición y relecturas desde América Latina” (pp. 177-195), desenvolvido no âmbito do projeto *La Tradición Clásica en América Latina: Teatro y Cine*, da Universidad Nacional de Mar del Plata e da Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, rastreia os antecedentes da personagem na tradição clássica e analisa o texto dramático de Vinicius de Moraes, *Orfeo de la Concepción*. Em “Esponsais linguísticos: Machado e Rosa” (pp. 197-216), Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa procura conjugar dois autores tidos habitualmente como díspares”, unindo o conto “O cônego ou a metafísica do estilo”, de Machado de Assis, e um pequeno excerto de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Tomando como ponto de partida para a reflexão o artigo “Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides” (1985), de Maria de Fátima Sousa e Silva, a A. pretende “propor, em textos brasileiros, coincidências no uso de estratégias poéticas antigas.” (pp. 197-198). No ensaio “*Andam faunos pelos bosques*: erudição clássica num “faceto discorrer” sobre o “génio da espécie”” (pp. 217-248), Maria José Ferreira Lopes reflete sobre a “convergência da herança cultural pagã e cristã” na obra de Aquilino Ribeiro publicada em 1926 enquanto “tópico crucial na tentativa aquiliniana de conciliar Eros e Cristo” (p. 217). O trabalho de Lucía P. Romero Mariscal, “Horace and Ovid in Matthew Lewis’s *The Monk* (1796)” (pp. 249-273), consiste na primeira análise completa da receção de dois poemas na novela gótica de Matthew Lewis, *The Monk*, influenciados pela poesia latina augustana: a imitação prefacial da *Epístola* 1.20 de Horácio e o poema inserto “Love and Age”, que recupera um poema da *Anacreonteia*, expandindo-o consideravelmente através do uso de alguns passos célebres de Horácio, uma vez mais, e de Ovídio (p. 249). O estudo de Lucía P. Romero Mariscal, “Nathaniel Hawthorne, Narrative Empathy and the *Odyssey*: A Reading of “Wakefield” As an Empathic Exploration of a Modern Odyssey” (pp. 275-288), apresenta-se como uma nova leitura do relato de Nathaniel Hawthorne, “Wakefield”, com base nas abordagens metodológicas derivadas dos estudos de narratologia e, em particular, dos estudos de “empatia narrativa”, tal como a explica Keen. A A. foca-se nas diversas técnicas narrativas usadas pelo autor do conto para suscitar nos seus leitores uma resposta empática para com o

o segundo volume de *Índicos Índicios II: Meridião*, e “cuja personagem principal tem o nome Herculano”, entrelaçam-se os temas da mitologia greco-latina do *nostos* de Ulisses e dos “Doze Trabalhos de Hércules”, ao mesmo tempo que “a realidade geográfica, histórica e cultural moçambicana” surge mesclada “com a herança mítica da Antiguidade Clássica” (p. 407). Em “Reconstruyendo a Pericles. Fuentes griegas em *Pericles y Aspasia* de Millán Picouto” (pp. 433-460), María Teresa Amado Rodríguez investiga a recriação da figura do estadista ateniense durante o último ano da sua vida, que coincide com o início da guerra do Peloponeso, “tanto en su faceta pública como privada.” A A. propõe-se averiguar quais são e que tratamento dá o autor da tragédia às fontes gregas que documentam a realidade histórica sobre a qual se constrói o texto. No estudo “A retórica da palavra e do mito em cenário de guerra: Perdoar Helena, de Eurípides a José Tolentino Mendonça” (pp. 461-481), Martinho Soares procura “fazer uma análise histórico-literária da peça *Helena* de Eurípides e uma análise intertextual da peça *Perdoar Helena*, de José Tolentino Mendonça”, colocando em evidência “dois tópicos estruturantes comuns às duas obras: o seu carácter antibelicista e a influência do pensamento filosófico-sofístico.” (p. 461). O artigo “O regresso de Ulisses e a Multiplicidade de Calvino” (pp. 483-498), de Rita Marnoto, “trata o tema do regresso de Ulisses a Ítaca, considerando quer a obra de alguns/mas poetas portugueses/as contemporâneos/as, quer o episódio da *Commedia*, de Dante Alighieri. Desenvolve-se a partir do conceito de Multiplicidade, nos termos em que foi aprofundado por Italo Calvino.” (p. 483). Em “A poesia de Manuel Alegre: ecos do mito de Ulisses na contemporaneidade” (pp. 499-513), Susana Marques, reconhecendo que “a produção poética de Manuel Alegre recupera reiteradamente o mito de Ulisses para ‘dizer’ o tempo moderno e o percurso existencial do próprio autor”, procura “evidenciar afinidades e divergências entre o itinerário do poeta português e o do mítico herói de antanho, verificando que conexões se estabelecem entre as datas de redação das diversas composições e as distintas etapas da vida de Manuel Alegre.” (p. 499). No estudo “Ecos da Antiguidade na Poesia Portuguesa Contemporânea: Ulisses Plurais – memórias míticas” (pp. 515-536), Adriana Freire Nogueira examina a receção do mito do herói grego nos poemas “Ulisses”, de Jorge de Sousa Braga, “Ladainha de Ulisses”, de Nuno Júdice, e “O olhar de Ulisses”, de Bernardo Pinto de Almeida, os quais evocam memórias várias, “sejam da infância, musicais, cinematográficas, políticas ou religiosas”, assim como “a temática da “Segunda Odisseia”, em que Ulisses não se conforma com ser quem é e com o regresso a uma vida que já não é a sua, partindo para uma nova demanda identitária.” (p. 517). No artigo “Não sei se sem poemas há país. Notas sobre *Nada está escrito* de Manuel Alegre” (pp. 537-562), José Ribeiro Ferreira coloca em evidência o livro

de poesia do escritor português, marcado “pela amargura de um país que sofre e cujos poemas exprimem a ligação aos Poemas Homéricos, mas também a autores como Kavafis, numa interrogação permanente sobre o papel da cultura e dos valores humanos numa Europa consumida pela tirania económica.” No fecho deste bloco temático dedicado à receção dos Clássicos, Sandra Pereira Vinagre, com o ensaio “As mulheres Troianas da Síria” (pp. 563-583), empreende uma reflexão sobre a renovação da tragédia euripidiana *As Troianas* levada a cabo pelo dramaturgo sírio Omar Abusaada, no contexto Guerra civil na Síria e da subsequente “diáspora de todo um Povo”. Nesta recriação da peça de Eurípides, representada por atrizes sírias refugiadas, verifica-se um evidente paralelismo “entre os sofrimentos das troianas e os das mulheres sírias”, que vem confirmar “a intemporalidade e universalidade das questões colocadas nas tragédias”. (p. 563).

A derradeira secção da homenagem a Maria de Fátima Sousa e Silva congrega três estudos no âmbito da Literatura Contemporânea (pp. 585-647). No primeiro, ««Meter isto num romance»: José Saramago e a narrativização do espaço (pp. 585-599), Carlos Reis, desenvolvendo “uma análise “seletiva” que se enquadra numa tendência específica e relativamente recente dos atuais estudos narrativos”, procura “mostrar que a componente espacial de vários romances de José Saramago tende a narrativizar-se”, levando a que “as ações, os episódios históricos neles representados e as figuras que os vivem” incutam “dinamismo àquilo que deixa de ser um componente relativamente passivo (...) na construção do relato.” O A. começa por refletir, de forma muito sumária”, na ficção saramaguiana enquanto “*corpus* literário em que o espaço reiteradamente se afirma como decisivo elemento estruturante”, para, depois, centrando a sua análise na narrativização do espaço, proceder “a uma releitura de *Memorial do Convento* (1982)” (p. 585). O estudo de Maria António Hörster, “Sob o signo de Jerónimo de Mendonça e de Rainer Maria Rilke. História e poesia em *Jornada de África*, de Manuel Alegre” (pp. 601-622), indaga sobre “os grandes vetores intertextuais que travejam a narrativa” de estreia de Manuel Alegre, a saber: a crónica sebastica “Jornada de África”, de Jerónimo de Mendonça, e a balada *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, do escritor de expressão alemã Reiner Maria Rilke. Partindo do cotejo dos dois hipotextos, a A. avalia “a importância e as diversas funções que cada um desempenha na obra de Manuel Alegre, desde os aspetos estruturais, à dimensão simbólica e comentadora.” (p. 601). Por fim, debruça-se o estudo que encerra a coletânea – “Santo António na segunda década do século XXI. Representações literárias em português e alemão (pp. 623-647), de Fátima Gil – sobre “três obras recentes de temática antoniana: *Nos Passos de Santo António* (2016) e *Por Este Reino Acima* (2020), ambas de Gonçalo Cadilhe, e ainda *Der Mann, der Verlorenes wiederfindet*

(2017), de Michael Köhlmeier.” A partir da “análise das estratégias narrativas e das convenções genológicas a que ambos os escritores recorrem, e utilizando o modelo de estudo das personagens proposto por Jens Eder (2008, 2014)”, propõe-se a A. “avaliar os modos de construção da figura de Santo António e as imagens daí decorrentes”, acabando por concluir que, “embora diferentes objetivos originem diferentes configurações, as obras confluem na apresentação de uma personagem multifacetada, cuja complexidade pode inspirar os leitores do século XXI.” (p. 623).

Em suma, saudamos a publicação desta magnífica miscelânea de estudos, sob a chancela da prestigiada Imprensa da Universidade de Coimbra, na convicção de estarmos perante um instrumento de reflexão valioso, tanto pela profusão de temas, mitos e *topoi* examinados, quanto pelo rigor científico das análises empreendidas em homenagem à docente e investigadora Maria de Fátima Sousa e Silva, a quem muito devem os Estudos Clássicos.

Emília M. da Rocha Oliveira

emilia.oliveira@ua.pt

ORCID: 0000-0002-8433-9129

DOI: doi.org/10.34624/agora.v0i26.38185

Carlos Morais; Fiona Macintotosh; Maria de Fátima Silva; Maria das Graças Augusto; Tereza Virgínia Barbosa (eds.). (2023). *Greek Mythic Heroines in Brazilian Literature and Performance*. Series: Metaforms, Vol. 23. Leiden-Boston: Brill. 642 pp. [ISBN: 978-90-04-67847-7; 978-90-04-67846-0; DOI: https://doi.org/10.1163/9789004678477_002].

Neste recente volume 18 da coleção *Metaforms*, publicado sob a chancela da prestigiada editora Brill, procura-se demonstrar que os estudos de receção clássica sobre antigas heroínas míticas pode trazer uma nova luz sobre os mitos clássicos na literatura brasileira, e também no domínio da tradução e do contexto performativo. Composto por 26 estudos e dividido em duas partes, este livro apresenta-nos seis ensaios sobre a figura de Antígona, na Secção 1, sendo as restantes três secções da Parte 1 dedicadas a Medeia, a Electra, a Alceste e às Bacantes.

Na Parte 2, originalmente intitulada *Translating and Performing the Classics*, vários especialistas nessas áreas dos estudos de receção clássica discutem meticolosamente, nos dez capítulos que a compõem, diversas traduções, representações e apropriações dos mitos de Antígona, de Medeia e da *Oresteia*,

de Ésquilo, no âmbito da Literatura e de contextos performativos brasileiros contemporâneos.

Estamos perante um volume muito bem estruturado: encontramos, na abertura, uma Lista de Figuras, Notas bibliográficas dos autores dos estudos, e, a fechar, uma breve Conclusão, seguida de 37 páginas de uma bibliografia selecionada muito valiosa para o estudo dos temas abordados, além de dois Índices (um de fontes antigas, outro, de autores modernos e contemporâneos), de indiscutível utilidade para o leitor.

Dada a extensão desta coletânea, é impossível discutir todas as contribuições; em vez disso, mencionarei os títulos dos estudos e limitar-me-ei a tecer algumas breves considerações, por forma a incentivar a leitura de cada um dos ensaios.

Na Introdução (pp. 1-38), da autoria de Maria de Fátima Silva e de Teresa Virgínia Barbosa, discute-se, em cinco subpartes, a presença da cultura clássica na literatura brasileira, destacando-se a influência do Barroco, do multilinguismo e do uso de mitos clássicos no drama brasileiro. Também se procede a uma breve análise da história da literatura brasileira desde a chegada dos portugueses, realçando a miscigenação de culturas e a influência da literatura portuguesa. Este texto introdutório menciona, logo no início, a importância do Carnaval como manifestação da cultura brasileira, que também pode incluir temas clássicos, como terá sido o caso da alusão implícita ao mito de Prometeu, no *samba-enredo* da Escola *Beija-Flor*, no ano de 2018. Discutem-se depois obras de vários autores brasileiros que incorporaram elementos clássicos no seu processo de escrita. Além disso, referem-se os desafios de traduzir textos clássicos para português do Brasil e destaca-se o importante papel do público na receção de espetáculos teatrais.

Na Secção 1 da Parte I (*Rewriting Ancient Greek Myths*, pp. 41- 178), o tema de Antígona é o elo que interliga os seis estudos. A abrir, Renato C. da Silva e Orlando L. de Araújo traçam um breve panorama sobre a presença multiforme do mito de Antígona, desde o período da colonização até à atualidade, na história da literatura brasileira, para, de seguida, Gilson M. Motta se focar no “eterno retorno” da heroína sofocliana (note-se que tragédia sofocliana foi, pela primeira vez, representada no Brasil, no ano de 1951 (p. 77)), reconfigurada nos seus mitemas matriciais, em peças representadas especialmente na segunda metade do século XX. Os três estudos seguintes incidem sobre a análise de três peças brasileiras que recriam com originalidade e mestria o diálogo entre passado e presente. Tereza V. R. Barbosa e Marina P. D. Mortoza demonstram como em *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade recria as histórias do passado helénico, acreditando que a tragédia pode renovar culturas, transformando “o sofrimento em mito, por forma a adquirir liberdade e identidade” (p. 97). Andreia G. M. e Vanessa R. Brandão ocupam-se de

uma outra peça do mesmo dramaturgo Brasileiro: *As Confrarias*. Na opinião das autoras, trata-se de uma “nova Antígona” (p.126) porque, numa hábil estrutura quiástica, a retórica da peça cria uma imagem de Antígona nebulosa que se apresenta como uma máscara do mito de Agave. No penúltimo estudo desta 1.ª Secção, de autoria de Carlos Morais, analisa-se a peça *brasileira Maria das Almas*, de Rodrigo Estramano de Almeida que caldeia de forma inovadora e engenhosa, o antigo mito de Antígona e o mito português do Rei D. Sebastião, num universo remoto e imaginário, o fictício reino de Teobá (p. 128). Segundo o A., esta peça evidencia a pertinência de uma declaração célebre de Marguerite Yourcenar: “Antigone’s heart is the pendulum of the world” (p.134). A figura de Ismene inspira o último ensaio da Secção, da autoria de Carlinda F. P. Nuñez e Tereza V. R. Barbosa. Ausente das peças anteriormente analisadas, as A. notam que, em duas peças do século XXI, é a irmã de Antígona que sobe ao palco. São elas *Doce Ismênia* (2011), de Rita Clemente, e *A Tragédia de Ismene, Princesa de Tebas* (2007), de Pedro de Senna. É sobre esta última que a análise de intertextualidade de transferência cultural vai incidir, colocando-se em confronto os elementos transtemporais e os não-contemporâneos que se inserem na surpreendente composição de uma nova experiência do género trágico.

Na Secção 2, os sete capítulos são dedicados à reescrita do tema de Medeia.

Carlos E. de S. L. Gomes e T. V. R. Barbosa revisitam a obra poética do autor do Romantismo brasileiro, Castro Alves, nomeadamente os poemas *Mater Dolorosa* e *Tragédia no lar*, para demonstrarem como, em sintonia com a estética da época, se recupera a antiga tradição mítica grega, em particular, o tema de Medeia. A peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, é o objeto de análise de Sônia A. dos Anjos que trata o fenómeno de receção clássica como uma forma de intertextualidade entre a *Medeia* euripídiana e o processo reescritearalizado pelo dramaturgo brasileiro. No cap. 10, sobre a peça de Agostino Olavo, *Além do Rio*, Teresa V. R. Barbosa, Marcos A. A. e Adélia S. Carvalho centram a sua reflexão crítica na recriação do hipotexto de Eurípides num contexto contemporâneo marcado por um entrecruzamento de culturas, na senda transgressiva do denominado “Teatro Negro”. A análise da peça teatral *Gota d’Água*, de Chico Buarque de Holanda, é o tema do ensaio de Luisa S. Buarque de Holanda que, depois de situar a representação deste drama musical no contexto histórico brasileiro, analisa a questão dos carateres (em que inclui a Música), numa perspetiva também comparatista que faz ressaltar a dimensão inovadora e criativa da peça brasileira. Francisca L.S. da Silva e Orlando L. de Araújo, explorando o tema do “exílio”, apresentam um estudo que examina e interpreta o “diálogo” que se estabelece entre as peças de Eurípides e de Clara de Góes, *Medea en Promenade*. O último capítulo desta secção, de autoria de

de Hölderlin exerceu na compreensão do antigo “espírito” grego, do mito e do sentido trágico, nomeadamente no que toca à *Antígona* sofocliana, tendo sido um precursor de chaves de leitura que encontramos em críticos contemporâneos. No capítulo 20, Lawrence F. Pereira descreve criticamente as dificuldades que enfrentou e sobre as quais teve de tomar decisões tradutológicas, na sua versão brasileira de *Antígona* (2006). No estudo seguinte, recordando o surgimento, em 31 de maio de 1978, da “Tribo de Actuadores”, *Ói Nós Aqui Travels – ONAT*, Felipe Cordeiro e Tereza V. R. Barbosa fazem incidir a sua análise sobre os mitos clássicos representados por estes “atuadores” que, na senda de Artaud e do teatro político, se apropriaram de mitos clássicos, em peças como *Antígona, ritos de paixão e morte*, *Kassandra in Process* e *Medeia vozes*. No estudo seguinte, de Vanessa R. Brandão e Marina P. D. Mortoza, vem à cena uma curiosa adaptação identificada com a *Pop-culture*, na análise da peça *Medeia*, de Fátima Saadi, em que a dramaticidade do texto encena uma adaptação da tragédia grega à cultura contemporânea, perseverando-se a intriga clássica, mas como se se tratasse de uma colagem de dramas do dia a dia para o público hodierno. Uma outra *Medeia* contemporânea é o tema de estudado por Vanessa Ribeiro Brandão e Marina P. D. Mortoza a propósito da peça *Medeiazonamorta*, criada e representada pelo Grupo brasileiro Teatro Investido. Maria António Hörster e Delfim F. Leão apresentam uma reflexão documentada sobre a “apropriação” (p. 505) da *Medeia* euripídiana pelo grupo de teatro experimental da Universidade de Minas Gerais, TRUITERSA. Ressaltando que a dimensão política do antigo teatro grego deve ser entendida como “uma expressão do envolvimento do indivíduo nos interesses e assuntos da coletividade” (p. 526), os A. concluem que essa representação experimental da *Medeia* euripídiana concilia duas atitudes, geralmente consideradas antagónicas: o *sparagmos* dionísíaco e o *enthousiasmos* brasileiro. Seguidamente, o estudo de Sara Rojo e Felipe Cordeiro procura ser um contributo para reforçar a ideia de que, no Teatro Brasileiro, existe um diálogo polifónico entre o “clássico” e a contemporaneidade. Abordando o exemplo do complexo trabalho de construção de uma “nova *Medeia*” pela atriz brasileira Marina Viana, referem como a versatilidade do mito permite a seleção/omissão de mitemas e de estratégias dramatúrgicas, por forma a que a figura mítica de *Medeia* produza novos ecos. O último capítulo desta Parte II, da autoria de Alexandre Costa, apresenta um subtítulo muito sugestivo – e quiçá premonitório: “A tradução e reinvenção da tragédia”. Acreditando que a ideia de “transcrição” é central para a conceção de produção de uma obra teatral que pretende transpor a *Oresteia* esquiliana para um palco contemporâneo, o A. discute uma série de tópicos de importância maior para esse processo de translação/recriação pós-dramática.

A sucinta conclusão final reforça a impressão que nos deixa a leitura deste volumoso livro. As variadas reflexões teórico-críticas, comparatistas e performativas sobre a presença de temas greco-latinos na tradição dramática brasileira testemunham a grande vitalidade dos clássicos. Com diferentes sensibilidades, estilos autorais e estratégias dramatúrgicas, decorrentes dos diferentes contextos histórico-culturais em que as peças foram produziram, a matriz clássica adaptou-se a uma brasilidade, que, naturalmente, se deixou também permear por outras literaturas e culturas.

Como se referiu inicialmente, era impossível facultar aqui uma abordagem crítica e minimamente exaustiva de temas de tão grande complexidade como aqueles que são discutidos nos 26 estudos deste volume. Sem qualquer dúvida, estamos perante uma obra essencial, altamente recomendável, para todos os que se interessam por estudos de receção clássica, em particular, na área do Teatro Brasileiro.

Só pode ser, portanto, louvado este projeto editorial que tem grande pertinência num mundo global em que se continua a estudar e a discutir a receção clássica.

Maria Fernanda Brasete

mbrasete@ua.pt

ORCID: 0000-0001-6496-2311

DOI: doi.org/10.34624/agora.v0i26.38188

PUBLICAÇÕES
RECEBIDAS



1. REVISTAS

- Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, 59 (2023) – Debrecen, Hungria.
- Athenaeum. Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità*, 111.1-2 (2023) – Pavia, Itália.
- Bulletin analytique d'histoire romaine*, 32 (2023) – Strasbourg, França.
- Cadmo*, 32 (2023) – Lisboa, Portugal.
- Classics Ireland*, 10 (2003) – Dublin, Irlanda.
- Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 33 (2023), 34 (2024) – Madrid, Espanha.
- Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 43. 1-2 (2023) – Madrid, Espanha.
- Eos. Commentarii Societatis Philologiae Polonorum*, 226, 1-2 (2022); 227, 1-2 (2023) – Wrocław - Warszawa, Polónia.
- Ephata. Revista Portuguesa de Teologia*, 4.1 (2022); 5, 1-2 (2023); 6.1 (2024) – Lisboa, Portugal.
- Euphrosyne. Revista de Filologia Clássica*, 50 (2022) – Lisboa, Portugal.
- Florentia Iliberritana. Revista de estudios de Antigüedad Clásica*, 33 (2023); 34 (2024) – Granada, Espanha.
- Habis*, 54 (2023) – Sevilha, Espanha.
- Invigilata Lucernis*, 45 (2023) – Bari, Itália.
- Gerión. Revista de Historia Antigua*, 41, 1-2 (2023); 42, 1 (2024) – Madrid, Espanha.
- Hermathena*, 206 (2019); 207 (2019). *A Trinity College Dublin Review* – Dublin, Irlanda.
- Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin and New Ancient Greek Studies*, 73 (2023) – Lovaina, Bélgica.
- Humanitas*, 81 (2023); 82 (2023); 83 (2024) – Coimbra, Portugal.
- Itinerarium*, LXX, 230 (2023); LXX, 231 (2024). *Revista quadrimestral de cultura* – Lisboa, Portugal.
- Les études classiques*, 89. 1-4 (2022) ; 99.1-4 (2023) – Namur, Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix.
- Letras de Hoje*, 58.1 (2023) – Porto Alegre, Brasil.
- Mélanges de la Casa de Velázquez* 53.1 (2023); 53.2 (2023) – Madrid, Espanha.
- Minerva. Revista de Filología Clásica*, 36 (2023) – Valladolid, Espanha.
- Myrtia. Revista de Filología Clásica*, 38 (2023) – Murcia, Espanha.
- Noua Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 42. 1-2 (2023) – México, D. F., México.

- Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 134.1-2 (2023) – Pisa Roma, Itália.
- Revista Portuguesa de Humanidades – Estudos Literários*, 27 (2023) – Braga, Portugal.
- Signum. Revista da ABREM*, 24.1 (2023) – São Paulo, Brasil.
- Syntesis*, 29. 2 (2022); 30 1-2 (2023) – La Plata, Argentina.
- The Cambridge Classical Journal*, 68 (2022); 69 (2023) – Cambridge, Inglaterra.
- Tycho*, 9 (2023) – Valência, Espanha.
- Veleia*, 40 (2023) —Vitória, Espanha.
- Vetera Christianorum*, 60 (2023) – Bari, Itália.

2. LIVROS

- Lourenço, F. & Marques, S. (coords.). (2022). *Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fátima Silva* (Volume I). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 745 pp. [ISBN: 978-989-26-2144-9; ISBN Digital: 978-989-26-2145-6 DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2145-6>].
- Lourenço, F. & Marques, S. (coords.). (2022). *Miscelânea de Estudos em Honra de Maria de Fátima Silva* – (Volume II). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 647 pp. [ISBN: 978-989-26-2144-9; ISBN Digital: 978-989-26-2145-6; DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2145-6>].
- González Vaquerizo, H. (2024). *La Grecia que duele: Poesía griega de la crisis*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 221 pp. [ISBN: 978-84-1067-000-6].
- Viana, M. M. (2022). *Figuras do Mito*. Lisboa: Tinta-da-China, 2022, 279 pp. [ISBN: 978-989-671-670-7].
- Pinheiro, M. P. F., Stephen, A. N., & Massimo, F. (Eds.). (2023). *Modern Literary Theory and the Ancient Novel. Poetics and Rhetoric* (Ancient narrative supplementum, 30). Groningen: Groningen University Library, 220 pp. [ISBN 9789493194540]
- Morais, C., Macintosh, F., Silva, M.F., Augusto, M. G. M., & Barbosa, T. V. (Eds.). (2023). *Greek Mythic Heroines in Brazilian Literature and Performance* (Series: Metaforms, Vol.23). Leiden-Boston: Brill, 642 pp. [ISBN: 978-90-04-67847-7; 978-90-04-67846-0. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004678477_002].
- Morão, P. & Pimentel, C. (Coords.). (2023). *A literatura clássica ou os clássicos na literatura. Presenças clássicas nas literaturas de Língua Portuguesa* (Volume V). Lisboa: Centro de Estudos Clássicos/Edições Colibri, 428 pp. [ISBN: 978-989-566-307-1; DOI: <https://doi.org/10.51427/10451/60073>].

