

# O ESPAÇO LITERÁRIO DA ROMA ANTIGA

Introdução à literatura romana antiga

Por: Prof. Dr. Sérgio Henrique de Oliveira

Editor: Prof. Dr. Sérgio Henrique de Oliveira

Editora: Editora da Universidade de São Paulo

Edição: Prof. Dr. Sérgio Henrique de Oliveira



VOLUME I  
A PRODUÇÃO DO TEXTO

Editora Universitária

Ribeirão Preto

Universidade de São Paulo - São Paulo

Brasil - 1990

ISBN 85-242-0001-1

Edição de Bolso

Editora Universitária

Universidade de São Paulo - São Paulo

Brasil - 1990

ISBN 85-242-0002-X

Edição de Bolso

Editora Universitária

Universidade de São Paulo - São Paulo

Brasil - 1990

ISBN 85-242-0003-8



Guglielmo Cavallo  
Paolo Fedeli  
Andrea Giardina

# O espaço literário da Roma antiga

VOLUME I: A PRODUÇÃO DO TEXTO

TRADUÇÃO

Daniel Peluci Carrara  
Fernanda Messeder Moura

*Tessitura*

Belo Horizonte  
2010

*Coleção original*

**LO SPAZIO LETTERARIO DI ROMA ANTICA**

VOLUME I – LA PRODUZIONE DEL TESTO

VOLUME II – LA CIRCOLAZIONE DEL TESTO

VOLUME III – LA RICEZIONE DEL TESTO

VOLUME IV – L'ATTUALIZZAZIONE DEL TESTO

VOLUME V – CRONOLOGIA E BIBLIOGRAFIA DELLA LETTERATURA LATINA

*Tradução*

Daniel Peluci Carrara

Fernanda Messeder Moura

*Capa & Diagramação*

Milton Fernandes

*Revisão*

Tessitura Editora

*Editora Responsável*

Maria Adélia Vasconcelos Barros

FORAM MANTIDOS PARA ESTA EDIÇÃO BRASILEIRA OS ASPECTOS GERAIS  
DO PROJETO GRÁFICO DE MIOLO DA EDIÇÃO ORIGINAL ITALIANA

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Nina C. Mendonça – CRB 1228-6

C377e

Cavallo, Guglielmo.

O espaço literário da Roma antiga / Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina ; tradução Daniel Peluci Carrara, Fernanda Messeder Moura. – Belo Horizonte : Tessitura, 2010.

530 p.

Título original: *Lo spazio letterario di Roma antica*.

Conteúdo: v. 1. A produção do texto.

1. Literatura latina – História e crítica. 2. História antiga. 3. Retórica antiga. 4. Produção de textos. 5. Roma na literatura. 6. Roma – História. I. Título. II. Fedeli, Paolo. III. Giardina, Andrea.

CDD : 870.9

2010

*Direitos da edição no Brasil reservados à*

Tessitura Editora

Av. do Contorno, 5351 . 1601

30110 - 923 . BH . MG . Brasil

55 . 31 . 3262 0616

[www.tessituraeditora.com.br](http://www.tessituraeditora.com.br)

## NOTA À EDIÇÃO BRASILEIRA

Os excertos latinos e gregos que constam deste livro foram transpostos para o português diretamente de seus respectivos originais. Os latinos, pelos próprios tradutores deste volume; os gregos, pelo Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos, cuja gentileza e disponibilidade agradecemos.



# SUMÁRIO

## APRESENTAÇÃO

13

## I

### TEXTO ESCRITO E TEXTO NÃO ESCRITO

MAURIZIO BETTINI

AS REESCRITAS DO MITO

19

1. O autor clássico “reescreve”;
2. Mito, literatura, reescrita: uma hipótese;
3. Reescritas “sociais” do mito;
4. Os *Saturnalia* e a regra do anti-destino;
5. *Iacta alea est*

GIULIA PICCALUGA

OS TEXTOS MÁGICO-SAGRADOS

41

1. A dimensão sagrada das origens;
2. A escrita/*miraculum*;
3. Política e cultura escrita;
4. Escrita jurídica, coercitiva, sagrada;
5. Gráfica de tipo mágico;
6. Escritas sagradas;
7. A gráfica e o ambiente sacerdotal

MAURIZIO BETTINI

TEXTO LITERÁRIO E TEXTO FOLCLÓRICO

69

1. O que “se contava” em Roma?;
2. Brutus, o estúpido;
3. As aventuras do lobisomem

## II

### MODELOS CULTURAIS E CARATERÍSTICAS ORIGINAIS

GIAN BIAGIO CONTE – ALESSANDRO BARCHIESI

IMITAÇÃO E ARTE ALUSIVA.

MODOS E FUNÇÕES DA INTERTEXTUALIDADE

87

1. É por paixão que se cita;
2. Economicidade da arte alusiva;
3. Se “intencionalidade” é o melhor parâmetro, ou se não existe preferivelmente uma possibilidade melhor;
4. E se convém

distinguir duas noções de modelo literário; 5. O exemplo da retórica e até onde ela nos pode conduzir; 6. Alguns exemplos escolhidos para mostrar (como era previsível) que a variedade dos fenômenos ultrapassa qualquer classificação e teoria

ALESSANDRO BARCHIESI

O EPOS

123

1. Os autores;
2. Autonomia, reflexividade;
3. O imaginário;
4. Unidade do gênero;
5. Mito e atualidade;
6. Poetas épicos como personagens épicas

PAOLO FEDELI

A POESIA DE AMOR

151

1. A mulher, o casal, o amor: novos papéis e novos modelos no cancioneiro catuliano;
2. A experiência erótica entre desespero e *lusus* refinado;
3. Propércio e Tibulo: o cânone elegíaco e as suas interpretações;
4. Tormento e degradação no *seruitium amoris*;
5. A “nova geração” do amor elegíaco: moralismo e dessacralização em Ovídio;
6. Canto de amor e autobiografia sentimental

DOMENICO MUSTI

O PENSAMENTO HISTÓRICO ROMANO

187

1. A forma da memória grega e as origens da historiografia romana;
2. Historiografia romana arcaica;
3. Inovações no pensamento histórico analítico;
4. Novos modos de escrita. O antiquarismo;
5. O papel de Salústio e Lívio;
6. Moralismo, biografismo, memorialística (Salústio, Cornélio Nepos, César);
7. A idéia de crise em Lívio, Salústio, Tácito;
8. Desenvolvimentos da biografia e da história de tipo biográfico;
9. Desenvolvimentos e balanços historiográficos tardo-antigos

GIUSEPPE CAMBIANO

OS TEXTOS FILOSÓFICOS

255

1. A filosofia entra em Roma;
2. Lucrécio e a poesia filosófica;
3. Cícero e o tribunal da filosofia;
4. Auto-retrato e terapia filosófica;
5. Inquietações religiosas e defesa da tradição

ALESSANDRO PERUTELLI

O TEXTO COMO PROFESSOR

293

1. Tema e problemas; 2. Os inícios e o modelo de Catão; 3. A mensagem apaixonada: Lucrécio; 4. A mensagem clássica e augustana: Virgílio; 5. Paródias, epígonos, exercícios poéticos; 6. Para uma conclusão

MARIO CITRONI

MUSA PEDESTRE

329

1. Os espaços poéticos da representação da realidade; 2. A sátira: às raízes de um gênero; 3. A fundação da sátira; 4. Os percursos da sátira; 5. Jambo e epígrama

PAOLO FEDELI

O ROMANCE

361

1. Origens e teoria do gênero; 2. Sátira e novela no romance petroniano; 3. Os romances gregos e o *Satyricon*; 4. Fios temáticos e técnica narrativa; 5. Crise dos valores e degradação do herói; 6. A citação entre a homenagem e a paródia; 7. As *Metamorfoses*: experiência mística e literatura de evasão

PAOLO FEDELI

AS INTERSEÇÕES DOS GÊNEROS E DOS MODELOS

393

1. Texto e textos além dos gêneros e dos modelos; 2. *Poikilia* e *uariatio*: a herança helenística na poesia latina; 3. A metamorfose do herói através dos gêneros; 4. Textos, modelos e relação intertextual

III

OS SABERES INSTRUMENTAIS

ANDREA GIARDINA

A ECONOMIA NO TEXTO

419

1. Moeda e sociedade; 2. Lucros astutos; 3. A organização produtiva; 4. A literatura agronômica

MARIO BRETONE

O TEXTO JURÍDICO

453

1. Tipologia dos papéis e literatura: o senador como jurisconsulto, o professor e o burocrata; 2. As formas literárias da República ao Principado: a tratadística de “direito civil”; 3. O filão edital; 4. As outras obras e a orientação casuístico-problemática do discurso jurídico; 5. A redução escolástica e a codificação tardo-antiga

PIERGIORGIO PARRONI

CIÊNCIA E PRODUÇÃO LITERÁRIA

491

1. Ciência e técnica; 2. Ciência e filosofia; 3. Ciência e poesia; 4. A prosa técnico-científica: um gênero “inferior”; 5. Ciência e enciclopedismo; 6. Os saberes especializados: os manuais; 7. Ciência romana e história da cultura

SOBRE OS TRADUTORES

531

## APRESENTAÇÃO

A história da literatura latina foi e é uma história de modelos, e de modelos gregos. Sua originalidade, tantas vezes defendida, foi sempre vista, todavia, como uma originalidade em relação àqueles modelos, omitindo-se, de resto, o mais complexo jogo de aculturações subentendido no fato literário. Mas é possível observá-la sob outra ótica, talvez mais atraente, certamente menos pesquisada: a de um “espaço literário da Roma antiga”, ele mesmo modelo, desde a conquista do seu estatuto, no mais amplo contexto político, econômico e sociocultural em que vem a formar-se, até os reflexos extremos, deformados ou degradados, do seu propor-se aos *mass-media*.

Quando se decompõem os artigos, ou, se se preferir, as articulações daquele estatuto, não se pode negar o peso do helenismo, adotado, recebido, imposto. Entretanto, este não é senão um dos componentes dentre os outros do espaço literário de Roma, que atinge uma pluralidade de tradições e ressonâncias que vêm da Itália antiga, da romanidade arcaica, do folclore e dos mitos locais. Pode-se descobrir, então, a existência de um modelo romano que o helenismo e a centralidade de Roma, dos Cipões à idade júlio-claudiana, trazem à tona mas encobrem, e que emerge novamente com força no momento em que, mudado o contexto sociocultural, as influências helenistas se atenuam e as emergências provinciais prorrompem. As histerias arcaizantes podem ser, no plano da classe intelectual, o indício de uma literatura que se faz mais autenticamente romana; mas representam também a reação àquelas novas emergências, às culturas e às literaturas locais, que mais tarde findarão por atropelar e despedaçar a continuidade mesma do arcaico e do clássico.

Se este é o quadro de referência geral, há, por outro lado, um percurso, ou melhor, há os percursos da literatura de Roma; e aqui se deve liberar o campo de um equívoco, talvez de um vício: literatura não são apenas poetas e prosadores que os cânones escolásticos selecionaram e impuseram; literatura é toda a massa de textualidade que Roma produziu, da mais elevada à mais modesta,

da pública à privada. E é por essa razão que se optou por falar de “espaço literário”, entendendo esse espaço assaz dilatado, tanto na qualidade quanto no tempo.

Quando se passa a sondar e individualizar mais de perto esses percursos, o primeiro momento é o da produção do texto, do seu fazer-se fórmula, verso, poema, discurso, narrativa, história, tratado, por um processo compositivo no qual interagem, segundo gêneros e casos, sugestões do mito, experiências religiosas, tirocínios lingüísticos, leituras rápidas ou repetidas, gostos do público e conveniências sociais ou políticas. Um texto pensado, escrito, ditado, corrigido, recopiado, conferido, revisto, e finalmente feito público. Dá-se conta de toda a complexidade do texto, alhures freqüentemente avaliado em seu registro definitivo, aqui indagado nos estímulos e nos estratos da sua gênese.

Em Roma a produção do texto é imediatamente seguida, via de regra, da sua primeira circulação, de maneira que entre os dois momentos quase não há um antes e um depois. São preferivelmente os modos, os sistemas, os mecanismos desta circulação que interessam: os discursos públicos, as récitas, as leituras reservadas a poucos amigos, privadas, públicas ou escolares, os textos expostos, a comunicação epistolar. Um universo que passa, quanto a vetores materiais, por diversos suportes, livros, documentos, inscrições, enquanto a assegurar-lhe a difusão estão os espaços da cidade, entendida como público que escreve, lê, escuta, “vive”, em suma, aqueles espaços. Um universo de comunicação que se estende de cidade a cidade, do centro à periferia e de localidades excêntricas em direção a Roma, em um jogo de convergências e divergências que assinala a constituição de uma geografia da literatura latina não mais limitada aos modestos horizontes da Roma arcaica e, mesmo, da Roma augustana. Mas esse universo de comunicação é língua, línguas, idiomas locais. O espaço literário de Roma se afirma e domina por meio do latim. A aceitação do grego é instrumental, ou ilusória, se se preferir; se o helenismo conquistou Roma, Roma conquista o grego ao apoderar-se de uma grande tradição de cultura, reconvertendo-a em latim, assumindo-a, ou confrontando-se com esta para igualá-la. E quanto às outras línguas, não passam

de balbucios de escravos, ou de piadas de histriões e de mimos. É no latim que o poder se identifica e se faz ele mesmo texto pelo envolvimento dos literatos na política do consenso.

Esse é o espaço literário “sincrônico” da Roma antiga, mas existe também um espaço “diacrônico”, ao qual é preliminar um processo de transmissão, conservação e recepção da literatura de Roma. “O que nos resta é apenas um amontoado de ruínas, tão reduzido, em comparação com a sua extensão original, quanto os restos do Fórum romano atual em comparação com aquele da época imperial. Essa realidade nos obriga a fazer-nos a perguntas: que forças agiram na conservação ou na destruição da literatura romana?”. A resposta que a pergunta de Eduard Norden requer não pode ser unívoca. No momento mesmo em que o texto é publicado, inicia-se o processo da sua transmissão. Os primeiros a lhe decretar o sucesso ou o desaparecimento são os leitores contemporâneos. Mas, com o passar do tempo, quando os destinatários diretos são enfim longínquos e estranhos, as vicissitudes do texto se tornam mais complexas. Uma leitura imediata dá lugar a uma leitura mediada por interpretações exegéticas, aptas a preencher a distância temporal entre o texto e um público que não lhe pertence; da técnica alusiva, feita de remissões e sugestões imperceptíveis, passa-se à pura citação; à função originária do texto se contrapõem distanciamentos e reconversões. A essas forças, internas ao fenômeno literário, somam-se forças e intervenções externas, que são as tutelas ou as condenações “de Estado”, as iniciativas privadas, as censuras, as grandes transformações socioculturais entre a Antigüidade e a Idade Média, e entre a Idade Média e o Humanismo. O texto antigo é como que refletido num espelho deformante, na multidão de introduções, comentários e florilégios, que lhe restituem a imagem: uma imagem dilatada por acúmulos exegéticos, desfigurada por interpretações de uma outra cultura, ressecada em excertos erradicados e alterados.

Do Humanismo em diante, o fazer reviver o espaço literário de Roma não é senão a história das tentativas de libertar o texto das camadas de revestimento dos séculos precedentes, de reinterpretar-lhe o significado ou de fazê-lo reviver como modelo. São esses

os múltiplos caminhos da revisitação do clássico, a cada vez, ou por vezes ao mesmo tempo, imitação, sistema de valores, culto da perfeição, moda literária, retomada artística, corrupção ideológica, produto de consumo. De coletiva e “ingênua”, como durante toda a Idade Média, a relação com o texto retorna individual e “casuística”: o novo intérprete pode ser o literato, o artista, o simples leitor, ou mesmo o “Estado” ou a “Escola” como sujeitos, ou, por fim, o diretor de cinema ou de televisão, e o escritor de quadrinhos.

O homem comum pode desfrutar o *Satyricon* de Federico Fellini sem saber a respeito da época neroniana da qual o romance original de Petrônio restitui um espaço literário agora reduzido a fragmentos, não mais referente de valores, mas plano inclinado de busca, memória, curiosidade, divertimento.

GUGLIELMO CAVALLO

PAOLO FEDELI

ANDREA GIARDINA

I

TEXTO ESCRITO  
E TEXTO NÃO ESCRITO



MAURIZIO BETTINI

## AS REESCRITAS DO MITO

Quem ama a literatura clássica tem certamente presente certo sentimento de familiaridade que toma o leitor frente a um leque de *tramas* que lhe constituem a base narrativa: lê-se e segue-se o fio de histórias que, muito freqüentemente, já se mostram conhecidas. Com efeito, o mundo das literaturas clássicas é um mundo em que dificilmente se inventa um tema novo – o gosto pela surpresa, pela tensão criada pela história “singular”, ou pela “singular” direção tomada pelos acontecimentos, é um instrumento narrativo que dificilmente é utilizado pelos autores antigos. Na sua *Philosophy of Composition*,<sup>1</sup> Edgar Allan Poe comentava uma observação que Charles Dickens havia feito a um escrito do próprio Poe: “A propósito”, dizia Dickens, “teria Poe se dado conta de que Godwin escreveu seu *Caleb Williams* procedendo às avessas? Primeiro, envolveu seu herói numa teia de dificuldades que formavam o segundo volume; em seguida, para ligá-lo ao primeiro, elaborou algo que pudesse justificar o que já tinha sido feito...”. Poe acreditava que havia muito de positivo nesse modo de proceder. Para ele, de fato, a melhor maneira de se escrever uma história era justamente aquela em que se tinha bem clara em mente, desde o início, uma trama (*plot*), elaborada nos particulares até o seu *dénouement*: depois, então, podia-se começar.

### I. O AUTOR CLÁSSICO “REESCREVE”

Até aqui, creio, estamos perfeitamente alinhados com a prática da narração clássica, em que, pela força das coisas, a trama é clara desde o início (sabe-se bem qual será o *dénouement* da história de Édipo...). Poderíamos até acrescentar que essas observações, provenientes da experiência de um escritor como Poe, ajudam a

1. E. A. Poe, *Poems and essays*, by J. H. Ingram, Leipzig, Tauchnitz, 1884, pp. 270 e ss.

entender quais podiam ser as vantagens concretas que provinham para o autor antigo da escolha de um tema *conhecido*: no mínimo, este se apresentava “claro” para a elaboração literária, seguro e sem surpresas desagradáveis. Poe, contudo, tinha em mente também uma outra coisa, algo que, ao contrário, se afasta do modo clássico de narrar. Segundo ele, de fato, na composição contava sobretudo a *originalidade*: aquela “originalidade” que era necessário “ter sempre diante dos olhos – porque mente a si mesmo aquele que se arrisca a renunciar a uma fonte de interesse tão óbvia e tão facilmente alcançável...”. Eis, então, no entender de Poe, o “valor” supremo a se buscar no difícil momento da escolha. Bem ao contrário, posto diante da necessidade de narrar uma “história”, o autor antigo cuidaria, sim, como sabemos, de tê-la bem clara na mente, mas pouco cuidado teria com essa “fonte de interesse” que a Poe parecia tão primária: não para um tema original, mas para um tema já conhecido e tratado por outros teria corrido imediatamente a sua fantasia. Em outras palavras, no que dizia respeito à trama, o autor antigo geralmente se preocupava mais em re-escrever do que em escrever. E esta é uma das diferenças mais decisivas que entre a literatura clássica e a nossa literatura moderna se interpõem.

O fato é que a literatura clássica é uma literatura que vive de mito. Digamos de uma forma melhor: é uma literatura que, quando se propõe narrar histórias, não é capaz de conceber essa operação senão na forma de quem conta um mito já conhecido. Seria preciso certa coragem, creio, para afirmar que Ovídio era um sujeito sem fantasia... No entanto, quando optou por escrever algo que contivesse histórias fantásticas, longas, prazerosas, não achou nada melhor do que recompor, num mecanismo sem fim, uma quantidade de *mitos* mais ou menos conhecidos, mas certamente já presentes alhures. E escreveu as *Metamorfoses*. A tessitura geral da composição – com suas destrezas para encaixes, citações, passagens tão polidas que resultam imperceptíveis – é certamente uma obra-prima de invento literário: e quanto à impressão estilística que a obra produz naquele que a adentra, sabemos bem que o seu grau acaba imediatamente por coincidir com o estupor, com a admiração – talvez com a inveja. Eis, portanto, uma obra em que a fan-

tasia (inflamada e cristalina, a um só tempo) reina sem contrastes. No entanto, as “histórias” narradas são já conhecidas. O poeta não escreve, mas reescreve mitos.

Do mesmo modo (e para escolher um exemplo um pouco menos evidente), quando Ovídio, mais uma vez, havia imaginado algo verdadeiramente singular, verdadeiramente “original”, que são as *Heroides* – como esquecer Ariadne, que na própria praia do seu abandono pensa em “escrever uma carta” ao pérfido Teseu? –, ele não pensou decerto em confiar a sua originalidade à invenção de novas histórias: simplesmente buscou recolocar em uma moldura singular, inesperada, uma quantidade de histórias já conhecidas. Aqui como lá, em suma, o empenho do autor está em reelaborar, em redizer de modo elegante, hábil e sugestivo uma quantidade de coisas que em geral já se sabe. Os exemplos poderiam se estender longamente. Mas bastará lembrar que, quando Sêneca pensou em dedicar-se à tragédia, achou de todo inevitável e natural escrever peças sobre temas já conhecidos e trabalhados. Quem lê ou quem escuta, em suma, não está destinado a encontrar prazer no suspense ou no adentrar tramas que se obscurecem conforme a história procede: muito ao contrário, o destinatário da obra é concebido como alguém que se apraz em escutar novamente aquilo que já sabe, quanto que seja dito de modo diferente: e, se é um destinatário refinado, inteligente, como alguém que está em condição de apreciar o estilo da re-escrita, a beleza do relato “novo”, os “fatos”, o “como irá terminar”, não fazem parte do seu horizonte de descoberta.

Esse modo de conceber a narração implica naturalmente uma série de consequências. Tomemos, mais uma vez, Poe como exemplo: ao falar do seu modo de narrar histórias, continua a descrever a importância que tem para ele “the consideration of an effect”, entendido como “efeito” do qual o coração, a mente ou, mais geralmente, a alma humana é suscetível de receber impressões. Portanto, “tendo em primeiro lugar escolhido uma história, em segundo, um efeito”, ele procede tecendo, em torno desses dois elementos determinados, “tons” ou “eventos”, com diversos graus de peculiaridade ou relevância. Trata-se de uma descrição muito bela (e também muito fidedigna, dada a fonte de que provém) do modo

pelo qual uma “história” toma corpo e vida. Mas há pelo menos uma coisa que impede de sobrepô-la, integralmente, ao modo de narrar clássico: a trama, o “relato” que Poe “escolheu” é na verdade uma criação e uma invenção *sua* (sabemos quanta importância ele dava à “originalidade”): aquilo escolhido pelo autor clássico é, ao contrário, algo que já existe e que ele decidiu narrar novamente. Esse simples fato já implica, por si só, que a concentração sobre o “efeito”, em um autor clássico, seja de uma natureza muito diversa. Devendo não tanto escrever, mas re-escrever, privado da necessidade de inventar tramas – ou privado dos recursos que já este ato apenas, *inventar uma história*, poderia garantir-lhe – que outra coisa resta fazer a um autor clássico senão apoiar-se em “efeitos” novos, não conhecidos, de uma história já conhecida? A literatura que denominamos clássica possui, sabemos, uma extraordinária componente “formal” – uma das virtudes (ou dos vícios) que mais tradicionalmente lhe são atribuídos. Mas esta parece ser, justamente, a virtude (ou o vício) de quem, como dizíamos, entende a literatura como elaboração contínua de temas substancialmente dados: a arte (frequentemente maravilhosa) de quem cria sem “inventar” em excesso, de quem varia sem mudar em excesso.

(Seja-nos concedido o espaço para uma breve glosa. Não é necessário subestimar a importância da trama: as tramas, os enredos, já são portadores de significados culturais e narrativos: já possuem o dom e a capacidade de “falar”, antes mesmo que as suas expansões narrativas – as “palavras” com que eles tomam corpo em um texto – os dotem de um estilo e de uma construção formal. A invenção que está por baixo de *The oval portrait* ou *The tell-tale heart* é antes de tudo uma invenção de trama, uma invenção temática – histórias como estas prevêem a típica reação do “como diabos terá feito para excogitar uma coisa do gênero...”. O “efeito”, em suma, é antes de tudo um extraordinário efeito de trama. Exatamente o que vem a faltar em uma história que fale de Faetonte ou das fadigas de Hércules).

Mas tomemos, mais uma vez, as tragédias de Sêneca. Delas sublinharam-se justamente o tom barroco, as acrobacias de linguagem, os conceitos, as tiradas por vezes somente assustadoras,

por vezes até mesmo horripilantes: sem esquecer um conceptismo agudo, filosófico, que faz do teatro senequiano um dos textos clássicos mais facilmente “citáveis”. São todos elementos, diria, que denotam a busca de um “efeito” – algo que acrescente motivos de atenção e de originalidade a histórias bem conhecidas. Os “acrésimos” são, por vezes, macroscópicos. No *Oedipus*, por exemplo, o autor introduz uma cena inteira, a do sacrifício, que se apresenta nova no que diz respeito às “variantes” que nos são conhecidas. Tirésias, o cego, está imóvel na cena, e a filha Manto “lê” para ele os signos divinatórios que pouco a pouco se sucedem sob seus olhos e sob suas mãos: a chama não se ergue e, no mais, tem as cores ambíguas de um arco-íris, o vinho se transforma em sangue, o boi reluta diante da faca de sacrifício enquanto a novilha espontaneamente a ela se oferece, as vísceras estão reviradas, o coração está à direita, o fígado tem duas “cabeças”, a novilha virgem traz em si um feto monstruoso... Com um jogo de acrobacias simbólicas que em outro lugar tivemos a oportunidade de ilustrar,<sup>2</sup> Sêneca traduziu em linguagem divinatória nada menos que o mito inteiro de Édipo: do incesto à ambigüidade de relações que ele determina, do cegamento do culpado ao suicídio da rainha, às lutas fraticidas dos filhos, tudo. A linguagem dos signos e das vísceras se torna narração, emblema a partir do qual (com simbólica paciência) o ouvinte ou o leitor pode deslindar o que Édipo ainda desconhece. O gosto, hábil e horrendo, é aquele de Sêneca; a sua marca, a de uma época. Qual exigência, portanto, terá levado Sêneca a exco-gitar essa cena? Agradar a si mesmo, certamente, e ao seu conceito de tragédia: agradar ao gosto dos seus destinatários. Mas não nos esqueçamos de que, antes de tudo isso, também está um modo geral de entender a literatura, algo que não depende exclusivamente dos gostos de uma única época literária: a escrita entendida como elaboração nova de um tema tirado de um repertório já existente. Em outras palavras, o poeta que se propõe escrever tragédias acha absolutamente natural reescrever mais uma vez sobre as vicissitu-

2. M. Bettini, *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma*, in “Dioniso”, a. LIV, 1983, pp. 137 ss.; *Lettura divinatoria di un incesto*, in “MD”, a. XII, 1984, pp. 145 ss.

des de Édipo – digamos que de modo algum se conformaria com proceder de outra forma. E eis que reaparece, contudo, o problema dos “efeitos”: conhecia-se a história; era necessário, entretanto, extrair-lhe “efeitos” – melhor dizendo, conhecia-se a história e, *portanto*, com maior razão, era necessário extrair-lhe efeitos. Quando se avalia o “estilo” do Sêneca trágico, ou também o estilo de Ovídio (com as suas sutilezas, os seus jogos fônicos, os encaixes verbais), creio que não deveríamos nos esquecer jamais da “presença” formal que necessariamente acomete o autor pela inércia dos conteúdos: histórias já conhecidas, que comportam não escrita, mas reescrita, levam a “efeitos” de forma.

A literatura clássica, dissemos, tende mais a operar sobre temas conhecidos do que a inventar, radicalmente, temas novos. Tomada a partir desse ponto de vista – mas somente a partir desse ponto de vista, é claro – ela se assemelha à produção fabulística. Também aqui, a arte do narrador consiste mais no saber narrar, a cada vez, fábulas que já fazem parte de um patrimônio conhecido do que inventar temas novos. E mesmo quando isso ocorre, facilmente nos damos conta de que a invenção corresponde mais a uma combinação diferente de elementos (ou “funções”) já presentes no *corpus* virtual das tramas do que à criação de histórias completamente novas. Isso pode nos fazer refletir sobre uma outra característica das literaturas antigas. Existem pelo menos dois gêneros literários antigos de que o mito está ausente como “tema”, como *plot*: a comédia e o romance. As ligações entre os dois, de resto, são evidentes – mas não é isto que nos deve interessar. Pelo menos nesses dois casos, assim pareceria, inventa-se a cada vez um “tema” novo, novos nomes, novas personagens, e assim por diante. No entanto, o que impressiona é, mais uma vez, o extremo *estatismo* e a inércia que caracterizam esses temas considerados originais: a comédia vê sempre em cena um casal de apaixonados mais ou menos contrastados, o conflito entre um jovem e seu pai, ou mesmo o conflito entre um jovem e um rufião...<sup>3</sup> Quanto ao *corpus* dos romances

3. M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio: le strutture semplici delle commedie di Plauto*, in “MD”, a. VII, 1982, pp. 39 ss.

gregos, o resumo da trama, em cada um deles, não vai muito além de um casal de apaixonados separados pelo destino e de uma série de aventuras incríveis por terra e por mar... Tanto que Petrônio, no *Satyricon*, terá a boa idéia de criar uma espécie de paródia – deixando de todo modo intacto, nessa sua maravilhosa criação, o esquema da trama “de romance” que constitui a sua estrutura (a ira de um deus que persegue os amantes, desta vez homossexuais, as separações e os reencontros, etc.). Em outras palavras, na ausência de mitos já narrados na tradição, com nomes e eventos bem definidos (Édipo e Jocasta, os trágicos acontecimentos de Tebas, etc.), comédia e romance encontram, não obstante, um modo de se uniformizarem, também eles, quanto a essa generalíssima inclinação da literatura antiga: a de reescrever os próprios temas, combinando em histórias “novas” elementos e funções já conhecidos e pertencentes ao armamento virtual do gênero em questão. Nesse sentido, portanto, mantendo um comportamento análogo àquele do narrador de caráter “folclórico”: ou seja, do poeta à maneira de Ovídio, que, em seu maior poema, narra de modo novo o que foi contado também em outro lugar. (Seja-nos concedido outro breve parêntese. Por anos certa crítica filológica repreendeu a literatura latina, sobretudo a arcaica, por sua “escassa originalidade” quando comparada com a grega: Plauto “copiava” Dífilo e Filemon; Térêncio era apenas um Menandro piorado, e assim sucessivamente. Feio modo de se apresentar a questão. Buscava-se inocular um culto romântico pela “originalidade” que a literatura latina, naquela forma, não conhecia. Plauto terá simplesmente pensado que, para fazer teatro, seria de todo natural retomar o que outros já haviam feito: e buscar, em seguida, a sua originalidade pessoal – e originalidade Plauto tinha para dar e vender: basta lê-lo – no modo em que os *plots* inferidos dos comediógrafos gregos floresciam em jogos de palavras, em metros desconhecidos para um comediógrafo da *néa*, ou em heróis efêmeros mas inesquecíveis, como os seus astutos Psêudolos ou os seus canalhas Baliões. Em suma, confiando a eficácia do texto não à originalidade de invenção temática ou de enredo, mas aos “efeitos” de re-escrita. O fato é que toda a questão do *uertere* latino seria, de certo modo, revista. Não creio que os

autores considerados arcaicos “traduzissem” somente porque não soubessem inventar nada de sua própria autoria: traduziram, sobretudo, simplesmente porque pensavam que escrever não pudesse significar algo que não re-escrever – tanto é verdade que, posteriormente, como foi mostrado muitíssimo bem na Itália, sobretudo por Alfonso Traina<sup>4</sup> e por Marino Barchiesi,<sup>5</sup> as suas “traduções” eram de uma liberdade e de uma riqueza tais que se torna difícil entender como eles podem ter sido tão mal julgados. Arriscamos uma hipótese, então: que Plauto, Terêncio e os outros arcaicos re-escrevessem, em vez de inventarem, também porque sabiam bem que a literatura se fazia contando de novo histórias já conhecidas e experimentadas – na prática, porque inventar tramas ou temas não era visto como o dever principal do escritor. As tramas todas, de certo modo, já existiam: existiam para eles como já para os *Argonautas* de Apolônio de Rodes, ou como haviam existido para as tragédias de Sófocles. O que precisava ser feito era mantê-las vivas, escrevê-las e contá-las novamente).

## 2. MITO, LITERATURA, REESCRITA: UMA HIPÓTESE

Tendo chegado a este ponto, nosso discurso poderia correr o risco de tomar um rumo tautológico. Dissemos que a literatura clássica, em linhas gerais, é uma literatura mais orientada à reescrita de histórias do que à sua invenção: portanto, narra mitos já conhecidos. Por outro lado, por ser uma literatura fundada no mito, poderíamos dizer igualmente bem que ela era obrigada a re-contar justamente porque o mito, por sua natureza íntima, existe somente na medida em que pode e deve ser “re-contado”. De fato, sabemos afinal bem que dentre as características principais do discurso mítico está justamente aquela de não existir em forma definitiva, de uma vez por todas: a sua “existência” é preferivelmente uma existência genérica, uma existência de *corpus*, algo que resulta do

4. *Vortit barbarei*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1970.

5. Sobretudo *Originalità e poesia in Plauto*, in “Maia”, n.s. a. IX, 1957, pp. 163 ss.

conjunto das suas variantes. A história de Édipo não coincide com uma tragédia em particular de Sófocles ou de Sêneca, vai além, pede outros “textos”: em certo sentido, nunca deixou de pedi-los, se é verdade que as observações de Freud sobre o “complexo” homônimo podem ser definidas como a última, fascinante, variante do mito em questão (como Lévi-Strauss pôde observar).<sup>6</sup> Ao contrário, no conceito “moderno” (o nosso) de literatura, encontráramos grande dificuldade em separar Dom Quixote do romance de Cervantes; pior ainda, em sustentar que o *Dom Quixote* pede outros textos, outras variantes... Tanto é verdade que aquele que tentou reescrevê-lo – o Menard imaginado por Borges – findou por reescrevê-lo igual, igual, *ad unguem*. Não negligenciaria, tampouco, a importância dessa invenção borgiana para a teoria e para a história do nosso modo de entender a originalidade na literatura: o conto poderia, com efeito, ser lido como um apólogo da nossa impossibilidade de narrar novamente o que já foi narrado em outro lugar. O contrário se dá, dizíamos, na literatura antiga, que é fundada no mito. E, aqui, voltamos, porém, a margear a tautologia: de fato, se ela é fundada no mito – e o mito implica geração de variantes – que outra coisa poderia ter sido senão re-escrita?

Para sairmos do círculo, poderíamos então arriscar uma reflexão, senão uma hipótese. O mito, como sabemos, existe somente para ser narrado e narrado novamente; isso faz parte do seu destino – mas por que esse destino? Por que esta conformação estrutural? Muito freqüentemente, tendemos a nos esquecer de que mesmo antes de ser literatura composta em tabuinhas de cera ou em paíros, a “literatura” antiga foi composição de caráter *oral*, como a fabulística para a qual, por analogia, acenamos anteriormente. Isso significa que – mesmo antes de ser patrimônio de Sófocles ou de Ovídio – a literatura antiga foi feita por homens que, possuidores de um certo conjunto de “histórias”, e de uma técnica bastante complexa (e freqüentemente sofisticada) para contá-las em versos, narravam e re-narravam nas praças ou nas cortes o que tinham

6. *La struttura dei miti*, in *Antropologia strutturale*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 243.

dentro de si em forma de modelos *geradores*. Em uma composição de caráter oral, a invenção de novos temas tende, forçosamente, a ceder espaço diante da oportunidade de variar o que a memória já possui: assim como a formulação métrico-estilística tende a subjugar, ou pelo menos a guiar, a flexibilidade da “invenção” poética. Desse procedimento de composição, como sabemos, a *Ilíada* e a *Odisséia* conservam ainda vasto testemunho. Na verdade, no nosso modo de ver o que denominávamos “Homero”, muitas coisas mudaram desde que nos demos conta de que devem ter existido outras “versões”, outras “variantes” do seu texto – contadas (ou re-contadas) em outro lugar, por outros aedos, em outras cortes: só que, dessas *performances*, a escrita não nos conservou testemunho. Nesse tipo de composição, em suma, a *tenacidade* das histórias e a sua tendência à repetição se apresentam como uma exigência objetiva, acarretada pelas circunstâncias: é a *memória*, com as suas regras a um só tempo rígidas e flexíveis, capazes de gerar somente variando – por economia – o já conhecido, que impõe essa necessidade. Eis, então, a reflexão que podemos arriscar: que a literatura antiga, nascida da composição oral e próxima ainda de sua matriz, mantinha ativa em si uma tendência estrutural fundamental, a de apontar para a progressiva reelaboração de um *corpus* já conhecido de histórias – os mitos. Os tempos da história, como os da transformação, são longos. O meio de composição – da memória à escrita – havia mudado, com a revolução cultural que sabemos ser-lhe derivada. Mas certos traços, alterados gosto e função, teriam continuado a agir: não mais *constraints* impostas pela necessidade das circunstâncias, mas patrimônio de um passado literário que, por nobreza de tradição e por sua maciça presença, ainda impunha o seu modelo.

### 3. REESCRITAS “SOCIAIS” DO MITO

De todo modo, faríamos uma injustiça tanto ao mito quanto ao tema da sua possibilidade de reescrita, se não levássemos em conta uma outra área funcional em que essa categoria encontra maneira de ser aplicada. Para fazê-lo, porém, devemos nos deslocar do

espaço da literatura para aquele, mais amplo, das práticas sociais e culturais. Em outras palavras, o texto mítico, com a sua trama e os seus conteúdos, possui também, no mundo antigo, um segundo campo de aplicação – não *escrito*, devemos dizer, nem mesmo *narrado*: mas *agido*. No mundo antigo, com efeito, também muitas práticas da vida social tinham por trás uma história ou um conjunto de histórias de natureza mítica; e em suas repetições, tais práticas podem portanto ser analisadas, ou vistas, como “re-escritas” daquele complexo mítico que elas se encontram justamente *agindo*.

Não estamos nos referindo somente aos campos bem conhecidos como os do ritual religioso, cuja necessária interação com o mito é por demais conhecida, mas a todo o conjunto de manifestações sociais em que o caráter religioso ou ritual parece ser menos marcadamente presente, mas que, ainda assim, em seus conteúdos ou em suas “ações” se configuram como re-escritas práticas daquilo que uma determinada narrativa mítica sugere à imaginação social.

O mito (ou melhor: o conjunto das suas histórias) como documento cultural: que age e é “reescrito” em determinados comportamentos da vida social. Estamos saindo, como dizíamos, do universo literário para entrarmos naquele, mais amplo, da cultura: e estamos alargando a nossa noção de “texto” daquela tradicional para esta, mais lotmaniana, de “texto de cultura”. Mas cumpre fazer uma distinção. Aqui como lá, tanto no comportamento cultural quanto na elaboração literária, mantém-se fixa uma característica fundamental do mito: a sua “força”, a sua natureza de texto, podemos dizer, mais importante do que os outros. O mito é algo em que se pode confiar, algo que pode ser utilizado quando dele se sente a necessidade – e que, sobretudo, poderíamos dizer, possui a *dignidade* necessária para cumprir este papel. *Thesaurus* de temas a serem reelaborados pela narrativa, ele é, contemporaneamente, reservatório de comportamentos, de idéias, de símbolos com que construir determinadas “ocasiões” culturais. O fato é que o vocabulário do discurso mítico tem a extraordinária capacidade de conter lexemas bons tanto para a literatura quanto para a vida.

Assim, falemos agora da narrativa mítica como de um texto que é “reescrito”, geralmente numa *ocasião* fixa e estabelecida, segun-

do a forma de uma *prática social e cultural*. Poderíamos acrescentar outras considerações gerais, mas nos parece mais oportuno prosseguir com um exemplo concreto de texto “agido”: a festa dos Saturnais, aquela festa de fim de ano (estamos na segunda metade de dezembro) em que em Roma era reatualizado o conjunto das narrativas míticas relativas a Saturno e à Idade de Ouro. A festa é bastante conhecida; ainda assim, resumiremos, pouco a pouco, as suas principais características. Quanto às narrativas míticas que lhe formam o esqueleto, faremos referência obviamente àquelas relativas ao deus/rei Saturno, protagonista de um período feliz em que reinavam a perfeita igualdade e uma extrema facilidade de vida: a propriedade era indivisa, a terra concedia espontaneamente os seus frutos... Cultura e natureza, em suma, conciliavam-se sem esforço, num modelo de humanidade perfeita que não se repetirá.<sup>7</sup>

#### 4. Os *SATURNALIA* E A REGRA DO ANTI-DESTINO

É, então, dia 17 de dezembro; começou a festa. Turbas de romanos com o *pilleus* na cabeça, o barrete da liberdade, invadem as ruas de Roma, gritando *io Saturnalia!* Logo o vinho começará a fazer seu efeito, e em todos os lugares as pessoas se entregam à diversão e à alegria. É uma festa bastante complexa, rica, mas poderíamos dizer que existe uma espécie de regra profunda, estável, que unifica o comportamento de quem dela participa. Busquemos, ainda, esboçar-lhe uma primeira definição, e chamemo-la de “a regra do destino”: melhor dizendo, a regra do “anti-destino” – nos Saturnais finge-se, e mais, “brinca-se” que o destino, a sorte, aquela “loteria” de bens ou de posição social que define a identidade de cada um, não existe. Mas vejamos passo a passo como essa regra se articula no “jogo” dos Saturnais, e quanto ela deve, sobretudo, ao espírito de Saturno e de suas histórias.

7. Sobre a Idade de Ouro, cf. G. Guastella, *Saturn, Lord of the Golden Age*, em *Saturn from Antiquity to the Renaissance*, Toronto, 1989 (com ampla bibliografia); sobre a festa dos Saturnais, as principais referências estão em M. Nilsson, *Saturnalia*, in R.E.I.A, I, pp. 201 ss. Para as páginas subsequentes, cf., em particular, M. Bettini, *Iacta alea est: Saturn and the Saturnalia*, em *Saturn from Antiquity*, cit.

Se há algo que distingue os romanos como nação, sabemos, é justamente a toga: aquele pano branco que o cidadão, qualquer que fosse a condição a que pertencesse, enrolava, de dia, em volta do seu corpo (com uma técnica bastante complexa), e, de noite, pelo menos nos tempos antigos, utilizava como coberta de sua cama. Para definir solememente a nação romana, o Júpiter da *Eneida* utiliza diretamente a seguinte perífrase:

*Romanos, rerum dominos gentemque togatam.*<sup>8</sup>

Dessa forma, durante os Saturnais, a *gens togata* renunciava amavelmente à indumentária nacional, para usar a *synthesis*: uma veste colorida, normalmente usada para ir a um banquete. Sêneca (*epist. 17*) se escandalizava com isso. Veja a que ponto Roma chegou, dizia. Deixamos de usar a toga para os Saturnais, e, assim, “o que antes acontecia somente por ocasião de adversidades públicas [quando, de fato, tirava-se a toga para se vestirem trajes de luto] e de tumultos citadinos, agora se faz para a diversão...”. Assim, era como se, por ocasião de tal festa, os *ciues Romani* renunciassem espontaneamente a essa sua prerrogativa. Quem são os romanos, durante os Saturnais? Não mais a *gens togata* que habita Roma durante todo o ano – simplesmente um grupo de pessoas que veste o traje da alegria e do prazer. É bem compreensível que Sêneca se escandalizasse: os cidadãos romanos deixam em casa os sinais visíveis dessa sua condição, e os abandonam por outras ostentações.

Não é o bastante. Eis agora a característica mais conhecida dessa festa, a sua prerrogativa mais singular. Durante os Saturnais, é abolida a distinção entre cidadãos livres e escravos, os servos são tratados por seus senhores como se fossem seus iguais. Os senhores aceitam inclusive que lhes sejam ditas verdades desagradáveis, com plena *libertas Decembris*, como era chamada, e permitem que, durante o banquete, eles até mesmo imitem os patrícios. Esses banquetes são oferecidos pelos próprios senhores, de bom grado, aos seus servos; e ocorre também que sejam os senhores os serviçais à

8. “[...] os romanos, senhores do mundo, povo que veste a toga”, *Aen.* I, 282.

mesa, numa completa inversão das partes. Trata-se de uma reviravolta macroscópica, não há dúvida. Os senhores já não são senhores, os servos já não são servos. É como se se encontrassem a meio caminho, num terreno que neutraliza as distinções dos papéis e das categorias sociais. De resto, como sabemos, os cidadãos romanos, durante esses dias, abandonaram a toga para vestirem um outro traje. Há mais, contudo: nesses dias, passeia-se com o *pilleus* na cabeça, o pesado barrete de lã que é usado, na vida comum, pelos *liberti*, os escravos libertados da servidão; e o vestem todos, servos e senhores – até mesmo o imperador Domiciano, o *noster Iuppiter* do pobre Marcial, o veste (14, 1). O símbolo não poderia ser mais claro. Cidadãos livres e escravos tendem a aproximar-se, a confundir-se, e para fazê-lo, escolhem o modelo do escravo liberto, a categoria social que está entre os dois. A *turba pilleata* invade Roma, o barrete de lã triunfa sobre as hierarquias da vida comum.

Tudo isso, diz-se, é mérito do deus Saturno, do deus cuja festa se celebra. De fato, quando ele reinava, os homens eram todos iguais, não havia distinção entre ricos e pobres, entre servos e senhores. Evidencia-se, então – de forma clara e maciça –, a presença de um “texto mítico” por trás das práticas dos Saturnais: a moldura de um passado fabuloso – Saturno na Itália, a felicidade da idade áurea – que, a cada ano, no fim de dezembro, torna a se fazer presente no espírito da festa. O poder de Saturno quer que as hierarquias sociais sejam anuladas – o destino, a *Sors* mais ou menos imparcial que quis alguns livres e outros servos já não tem peso algum: dezembro e os Saturnais a anularam. O texto mítico é “agido”: por gerações sucessivas, escravos e senhores “reescrevem” a história de Saturno e de sua era feliz sob a forma ritual de uma festa... Sublinhemos, no entanto, um traço importante dessa atualização do texto mítico. Não se trata de “agir” essas narrativas míticas no sentido de encená-las, como se se tratasse de uma representação sagrada. Isso que delas vem retomado é mais a estrutura-base, aquele complexo de significados e de valores culturais que verdadeiramente constitui a pertinência da narrativa: tudo o que é expresso em uma linguagem simbólica que não necessariamente segue a da narrativa, ao contrário, dela se afasta. A reescrita, em

suma, não é superficial, mas ativa e profunda: o mito funciona como esqueleto, como *código* da festa.

Prossigamos. À mesma regra profunda – o anti-destino, como chamamos a anulação da *sors* individual – pode ser relacionado também um outro costume característico dessa festa: o de se trocarem presentes uns com os outros. E todos eles dão e recebem, ricos ou pobres que sejam. Também aqui parecem reconhecer-se os fios de um modelo mítico, a onipresente projeção da Idade de Ouro e do deus Saturno. De fato, naquele tempo não havia a propriedade dividida, como aconteceu depois; tudo era maravilhosamente comum. Por isso, é difícil não pensar que esse aumento da reciprocidade, essa distribuição mútua de bens entre todos os que participam da festa não queira remeter a um modelo mítico em que tudo era de todos, em que tudo era partilhado, trocado entre todos. Até o “destino” dos bens oscila perigosamente – tanto perigosa quanto simbolicamente, como era de se esperar em uma matéria do gênero. É como se este fato profundo fosse sublinhado: quem tem algo não o tem para possuí-lo, mas para doá-lo a outros; os bens não são posse e imobilidade, mas circulação. A *sors* – no duplo sentido de “bens” e de sorte que foi destinada a cada um – é redistribuída, dividida; lembra como as coisas funcionavam quando a humanidade era feliz e serena, em plena Idade de Ouro. Novamente uma “re-escrita” do passado mítico: sua transposição simbólica – poderíamos até dizer metonímica – faz da propriedade indivisa uma circulação obrigatória de presentes.

Essa sociedade subvertida, virada ao avesso, possuía até mesmo os seus magistrados: e também aqui a regra que pretende sejam cancelados os privilégios – o jogo do anti-destino – celebra o seu triunfo. Nas casas, de fato, eram os servos que exercitavam os cargos públicos; tanto que, como diz Sêneca (*epist. 47, 4*), na ocasião dos Saturnais, a *pusilla domus* mais tinha ares de uma *res publica*. Assim, os ínfimos, os mais baixos, os escravos, assumiam a função e o tom dos magistrados. Nem mesmo os *honores* – essa substância tão suscetível e delicada da vida social – saem imunes do jogo dos Saturnais. Aqueles cargos que se obtinham por nascimento aristocrático, por riqueza adquirida, por prestígio, são agora gratuita-

mente distribuídos aos últimos dentre os homens. Mais uma vez, joga-se o jogo do destino, age-se como se o destino individual fosse reversível, e a mítica Idade de Ouro estivesse de novo ao alcance das mãos. Na inversão saturnalesca dos *honores*, reconhecemos mais uma vez a “ação” da narrativa mítica.

Mas não havia somente magistrados (ou melhor, servos-magistrados) que administravam o mundo dos Saturnais. Havia, sobretudo, um rei. Um rei que era sorteado pelos dados, mas que detinha um poder tanto cômico quanto absoluto: podia ordenar que alguém dançasse nu, que um outro colocasse a flautista sobre os ombros e, três vezes por dia, saísse andando com ela pela casa, que um outro offendesse a si mesmo, e assim por diante. Um rei de brincadeira, naturalmente, cujo destino real era simplesmente estabelecido pelo acaso, por um golpe de sorte. É como se se dissesse: *todos* podem se tornar rei; de que se necessita, basta ter a sorte ao seu lado quando se lançarem os dados... Portanto, um rei cujo poder deriva do jogo dos dados – o que nos conduz, inevitavelmente, a um tema de grande relevância na festa dos Saturnais: o do jogo, e, sobretudo, do jogo de *dados*. Porque a *alea*, a contínua alternação da sorte, parece resumir em si – símbolo privilegiado – todo o espírito dos Saturnais.

### 5. IACTA ALEA EST

Marcial, para indicar essa festa, usa uma perifrase muito significativa (XI, 6, 2). São os dias em que

*regnator (...) imperat fritillus,*

os dias em que reina aquele pequeno copo em forma de torre (o *fritillus*) que se usava justamente para lançar os dados. Assim, o jogo de dados é algo central na estrutura dos Saturnais, algo que se impõe à festa como um “soberano” aos próprios súditos... De resto, ainda no calendário de 354 d.C., o assim chamado calendário de Filócolo,<sup>9</sup> que a cada mês atribui uma cena simbólica que o

9. In H. Stern, *Le calendrier de 354, étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, Imprimerie Nationale, 1953 (trata-se de cópias dos séculos XIV e XVII).

represente, dezembro é representado justamente por um homem que joga dados. Mas por que atribuir tanta importância ao jogo de dados nessa festa? Por que fazer dele o símbolo mesmo dos Saturnais? Bem, pelo que nos dizem os testemunhos antigos, durante essa festa se jogam dados em toda parte. Além disso, durante os Saturnais, a *lex alearia* – a lei que veta em Roma o jogo de azar – é suspensa, e o edil não pode intervir contra os jogadores. Dezembro, diz ainda Marcial (IV, 14), *incertis sonat hinc et hinc fritillis*, “por toda parte ressoa a copos de dados incertos”. É a mania do momento, a essência da festa.

Há, todavia, um detalhe interessante: durante os Saturnais não se apostam moedas, objetos preciosos, bens. Somente inocentíssimas nozes. Luciano (*Sat.* 8, 9) se diverte também ao inventar uma justificativa “mítica” para esse uso. O seu Saturno, interrogado pelo sacerdote, explica, de fato, que assim se fazia na mítica Idade de Ouro, em que se jogavam, sim, dados, mas a aposta mais alta era feita com nozes, para que ninguém viesse a sofrer com as perdas. De resto, comenta o sacerdote, era justo que fosse assim. Naquele tempo, os homens eram feitos eles próprios de ouro; que outra coisa poderiam ter apostado de mais precioso?

Surge, assim, uma ligação explícita entre a prática dos dados e o texto mítico que era “agido” durante os Saturnais. Até mesmo na áurea idade de Saturno se jogavam dados, e, por essa razão, ainda hoje isso se faz, e daquele modo. Mas existem ligações ainda mais interessantes e profundas.

Nos *Saturnalia* de Macrônio (17, 22), o douto Pretestato – encarregado pelos convidados de explicar qual teria sido a origem dos Saturnais – conta que Saturno havia chegado à Itália com uma frota de navios, e que Jano, que então reinava nesse país, havia-o acolhido como hóspede. Saturno, por sua vez, havia ensinado a Jano a prática da agricultura; Jano, agradecido, não somente dividiu com Saturno o seu reino, mas quis inclusive assinalar o seu reconhecimento também para o futuro. Quis, então, que sobre as moedas fosse manifestada a sua deferência por Saturno: “como ele havia chegado por mar, fez imprimir, de um lado, a efígie de sua cabeça; de outro, um navio... Que a moeda tivesse sido assim

cunhada se deduz ainda hoje pelo jogo de azar, quando os meninos, lançando ao ar as moedas, gritam ‘cabeça ou navio’,<sup>10</sup> e o jogo é testemunha da antiga tradição”. Assim, brincando de ‘cabeça ou navio’, reativava-se uma lembrança “antiga” do deus Saturno. Admitindo, é claro, que o douto Pretestato não estivesse exagerando, com a sua erudição... Mas, se confiamos nele, deduzimos que a *alea* do jogo e a antiga divindade da Idade de Ouro se apresentavam decididamente ligadas – duas faces de uma mesma moeda, é o caso de usarmos essa metáfora. Jogar a *alea* significava imediatamente repropor o “texto”, a “história” de Saturno.

Seja como for, o comportamento “saturnalesco” do imperador Augusto (que felizmente nos chegou por Suetônio, *Aug.* 73) somente confirma a importância da sorte, do “jogo do acaso” durante a festa. De fato, ele não só distribuía aos convidados, como presente, objetos preciosos ou de escasso valor, como ditava a sorte, acompanhando-os com inscrições obscuras e ambíguas (vem à mente o prato do Zodíaco que está no jantar de Trimalquião); mas também, durante o banquete, tinha o “hábito de vender rifas em que se sorteavam objetos de valor muito desigual, ou mesmo quadros voltados para a parede, de modo a frustrar ou a satisfazer a esperança dos compradores pela incerteza do acaso. A venda da rifa era feita em leilão, e não a convidados isolados, mas de leito em leito, de modo que a perda ou o ganho fosse comum a um número maior de pessoas”. Também aqui a sorte e o “jogo do acaso” têm o papel principal. Quem compra não sabe se ganhará um objeto precioso ou uma inútil bugiganga – não sabe se a *tabula* voltada para a parede foi feita por um artista famoso ou se é só um inútil borrão sem valor. Além do mais, a venda é feita a grupos de três pessoas (número de pessoas que continha um triclínio) para os quais o ganho ou a perda resulta duplamente fruto do acaso: o do sorteio e o da pertença a um ou outro leito convivial. Também no banquete de Augusto, em suma, o “jogo do acaso” comanda a festa.

Portanto, vimos que o mundo dos Saturnais é um mundo que se mostra marcado pela instabilidade, ou melhor, pela reversibili-

10. Em latim *capita aut nauia*, equivalente a “cara ou coroa” (NT).

dade da sorte. Os cidadãos romanos não são mais cidadãos romanos, os servos não são mais servos, os senhores não são mais senhores, a propriedade se transforma sobretudo em doação, os escravos tornam-se magistrados, o rei é sorteado pelos dados – sobre tudo paira a *alea*, o jogo do acaso, a loteria. E isso se faz porque, por trás dos romanos nos Saturnais, jaz um complexo de narrativas míticas referentes à Idade de Ouro e a Saturno que isso autorizam, ou, de todo modo, reclamam.

É esse, portanto, o contexto em que devemos colocar o *regnator fritillus* dos Saturnais, o reinante jogo dos dados. Na realidade, essa mania triunfante não faz mais do que repropor, na sua forma mais pura e perfeita, a regra profunda dos Saturnais – ou seja, do reino mítico de Saturno que está por trás da festa: o jogo do destino e da sua reversibilidade, a convicção (ainda que efêmera) de que a sorte não é imutável, e pode variar ao prazer dos homens, e de que se pode retornar à feliz tranqüilidade da Idade de Ouro, quando reinava a perfeita igualdade. E, assim, joga-se, joga-se muito. Joga-se não para ganhar dinheiro, para despelar e destruir quem estiver à sua frente, mas somente para trocar punhados de nozes – joga-se por jogar, para se ver formar, a cada vez, sobre a *tabula lusoria*, uma soma de números diversos. Para ver a minha sorte e a do meu adversário mudar volavelmente, como costuma acontecer; para que se troquem as *alternae uices* (assim as chama Ausônio, *prof. Burd.* 27), as “vicissitudes alternadas” de quem vence e de quem perde, e vê a cada lance mudada ou confirmada a própria sorte. Nos Saturnais, tudo está em discussão: um lance de dados.

Mas estamos certos de que haja verdadeiramente uma ligação tão forte entre “dados” e “destino”? Pensamos que sim. Os dados simulam o destino, representam-no. Falando sobre a vida do homem, Terêncio (*ad. 739 ss.*) diz que é “semelhante a quando se joga com as *tesserae* (os astrágalos): se, jogando-os, não sai (*cadit*) o lance que te beneficia, é preciso buscar corrigir com bravura o que o acaso fez acontecer...”. A vida é, portanto, um jogo de dados; a sorte, o destino governam-na com lances de *tesserae* – salvo a otimista esperança na *ars* do jogador. Os exemplos poderiam naturalmente multiplicar-se. É difícil não relembrar a celeberrima (ou melhor, a

proverbial) frase que César teria pronunciado ao atravessar o Rubicão. Tendo chegado àquele rio (Suetônio, *Caes.* 31), o general parou por um momento, refletindo sobre a grandeza daquilo que estava para alcançar. Talvez tenha sido tomado pela dúvida, porque, voltando-se para quem lhe estava perto, disse: “ainda poderíamos voltar...”. Mas em seguida, conta-se ainda, apresentou-se-lhe uma visão. Apareceu um homem de extraordinária grandeza e beleza, sentado ali perto, e pôs-se a tocar uma flauta. Muitos se aproximaram para ouvi-lo, pastores e soldados, dentre estes os trombeteiros – mas aquele homem, arrancando a trombeta de um deles, jogou-se no rio e, tocando com extraordinária força o sinal de batalha, dirigiu-se à outra margem. Num segundo a decisão foi tomada: “vamos”, disse o comandante, “*iacta alea est*”. Estava sinalizado, com um único lance, o destino de César e de Roma. O acaso, o desafio à *sors*. Agora não restava senão esperar pelo lance do adversário, do outro lado do rio. Quem teria ganhado a partida?

Mas não são somente metáforas, ou frases proverbiais. Há mais: os dados são a sorte, são o destino também porque é diretamente por meio deles que o mundo antigo interroga os fados. Dentre as muitas formas de adivinhação praticadas na cultura greco-romana, a *kybomanteia*, a adivinhação pelos dados, também tem, de fato, um lugar proeminente, assim como aquela praticada pelo lançamento dos astrágalos, um tipo particular de “dados” de quatro faces. Lançam-se os dados, e sua combinação particular assume as funções de profecia e de resposta oracular. O deus desvela o destino dos homens “falando” a língua do lance de dados: a sua queda, a sua disposição assinala a sorte de quem a pediu. O homem antigo está habituado a unir “dados” e “destino”, a sentir que o destino se exprime por meio deles.

E, enfim, é a própria linguagem que desvela quão profunda é a ligação que une aos “dados” a noção de “destino”. A metáfora se fez de alguma forma palavra, os dois significados se uniram numa expressão mista que designa ambas as noções de uma só vez. Porque o dado, sabemos bem, “cai”. É esse o momento delicado, distintivo, do jogo: o instante esperado com ansiedade pelos jogadores, o passo decisivo que assinala – com a sublime indiferença