

# A EXPLICAÇÃO FULGENCIANA PARA O SURGIMENTO DOS DEUSES: UM AMÁLGAMA PAGÃO-CRISTÃO?\*

## FULGENTIUS' EXPLANATION OF THE EMERGENCE OF THE GODS: A PAGAN-CHRISTIAN AMALGAMATION?

JOSÉ AMARANTE\*\*

**Resumo:** Fulgêncio é conhecido principalmente por sua obra mitológica intitulada *Mythologiae* e por sua interpretação de mitos tendo por base a filosofia moral cristã. Embora a mitografia clássica, com sua longa tradição, não servisse estritamente aos objetivos de uma cultura não-pagã, tornou-se objeto de interpretação alegórica por escritores cristãos. O foco de Fulgêncio na fábula *Vnde Idolum* (“Sobre a origem dos ídolos”), que abre as *Mythologiae*, serve não apenas para reconhecer a base cristã de sua obra, mas também para sugerir possíveis fontes clássicas de ídolos. O amálgama de elementos pagãos e cristãos em *Vnde Idolum* ilustra a estratégia de Fulgêncio de abordar o mito clássico de uma perspectiva cristã. Esta fábula introdutória funciona como um texto programático no qual Fulgêncio estabelece a base para interpretar o restante das fábulas nas *Mythologiae*.

**Palavras-chave:** Fulgêncio; *Mythologiae*; *Vnde idolum*; ídolos.

**Abstract:** Fulgentius is known mainly for his mythological work entitled *Mythologiae* and for his interpretation of myths founded on Christian moral philosophy. Even though classical mythography with its longstanding tradition did not strictly serve the objectives of a non-pagan culture, it became the subject of allegorical interpretation by Christian writers. Fulgentius makes key use of the biblical story of a father who creates an image of his deceased son, a narrative that is already known to him through similar stories in various classical sources. The amalgamation of pagan and Christian elements in *Vnde Idolum* illustrates Fulgentius' strategy of approaching classical myth from a Christian perspective. This introductory fable functions as a programmatic text in which Fulgentius establishes the basis for interpreting the rest of the fables in the *Mythologiae*.

**Keywords:** *Fulgentius*; *Mythologiae*; *Vnde idolum*; *idols*.

---

\* Boa parte do que discuto neste texto, reflete a experiência de pesquisa realizada junto ao Centro AMA (*Antropologia e Mondo Antico*), dirigido pelo Prof. Maurizio Bettini, que me recebeu de maneira muito acolhedora, na Università di Siena, no ano de 2016, para o trabalho de pesquisa de pós-doutorado, em que me dediquei à tradução e análise das *Mythologiae* de Fulgêncio. Agradeço às inúmeras contribuições, registradas neste texto, que me foram oferecidas pela Professora Silvia Mattiacci, que me supervisionou no desenvolvimento do trabalho e que, generosamente, me fez ver novas perspectivas de estudo. Devo ainda um agradecimento a Martina Venuti (Università Ca' Foscari, Venezia) pelas sugestões de leitura sobre a obra fulgenciana.

\* Universidade Federal da Bahia. E-mail: prof.amarante@hotmail.com

É um tanto superficial ler as *Mythologiae* de Fulgêncio como um apanhado desordenado de fábulas selecionadas sem critério. De fato, registra-se lá um conjunto de narrativas mitológicas, cuja seleção e cujos critérios de distribuição poderiam ser – e apenas aparentemente – destituídos de qualquer esforço estruturante<sup>1</sup>. Seja como for a leitura que se pode fazer da obra como um todo, resta sempre estranha a presença de uma *fabula* no início do Livro I – para além do que pode significar como uma introdução ao tema do surgimento dos deuses –, intitulada *Vnde idolum* (“Sobre a origem dos ídolos”), que seria ou de base bíblica<sup>2</sup> ou alheia ao restante do conteúdo de toda a obra, uma vez que nos três livros se apresentam histórias comuns da mitologia greco-latina, ricamente documentadas na literatura antiga<sup>3</sup>. Nessa *fabula* introdutória, ficamos a conhecer a história de um pai que perde prematuramente seu filho e que manda construir em sua casa uma escultura do adorado herdeiro, pensando estar criando um remédio para a tristeza da ausência. Contudo, segundo Fulgêncio, o pai acaba por criar “uma fonte maior de sofrimento, porque somente o esquecimento seria o remédio dos pesares”<sup>4</sup>. Estaria assim, então, criado o ídolo, porque “o conjunto de escri-

<sup>1</sup> Cf. Whitbread, para quem a obra apresenta os mitos *without much sign of schematization* (1971, p. 15, “sem muito sinal de esquematização”) e, enfatizando, *in a loosely planned order* (1971, p. 16, “em uma ordem vagamente planejada”). Para uma visão um pouco mais articulada das *Mythologiae*, cf. Wolff e Dain (2013, partic. p. 10-16). Em outro trabalho (AMARANTE, 2017, no prelo, a sair pela *Rivista Italiana di Filologia Classica*) propus que há uma arquitetura razoavelmente estruturada na obra mitográfica fulgenciana, numa costura horizontal, em que os mitos em geral se seguem narrados uns ligados aos outros, de forma a configurar-se o livro como um território em que disputam as três formas possíveis de vida do homem: a *contemplatiua*, a *actiua* e a *uoluptaria*, sendo a fábula *De iudicio Paridis* uma espécie de *proemio al mezzo* (CONTE, 1976), atuando estrategicamente como espinha dorsal da obra. Uma bibliografia detalhada sobre Fulgêncio, organizada por Gregory Hays, encontra-se disponível no site <http://www.people.virginia.edu/~bgh2n/fulgbib.html>, com última atualização em 2013.

<sup>2</sup> Cf. *Livro da Sabedoria*, 14, 15. As citações bíblicas que utilizaremos ao longo deste texto são da edição pastoral da *Bíblia Sagrada* (São Paulo, Editora Paulus, 1990).

<sup>3</sup> Obviamente, fazemos referência aqui a esta narrativa no início do Livro I como uma fábula em separado, a partir do que a tradição tem considerado. A meu ver, contudo, trata-se apenas de uma narrativa introdutória numa sequência discursiva una, em todo o Livro I, em que as fábulas não se encontram divididas como narrativas independentes, separadas por títulos (AMARANTE, 2017).

<sup>4</sup> Fulg. *mybt.* 1, 1 (Helm: 16, 14-15): *seminarium potius doloris inuenit nesciens quod sola sit medicina miseriarum obliuio*. Todas as citações do texto fulgenciano utilizadas aqui seguem, como de costume, a edição de Rudolf Helm de 1898 (reproduzida em 1970, com um adendo bibliográfico de J. Préaux, e considerada uma edição de referência). Qualquer alteração feita

vos, em agrado ao senhor, se acostumou ou a tecer coroas ou a levar flores ou ainda a queimar ervas aromáticas à estátua”<sup>5</sup>.

Em defesa da estratégia fulgenciana e de uma suposta consciência autorral da importância daquela narrativa naquela posição, poderia ser evocado o didatismo que se observa aqui e acolá em sua obra<sup>6</sup>. A presença de uma história aparentemente destoante do conjunto da obra não se encontraria, então, deslocada do conjunto de narrativas, mas – ao contrário – refletiria uma visão projetiva do autor a selecionar uma história que lhe seria útil para abrir o complexo de narrativas, dado que simboliza um amálgama entre o conteúdo pagão e o conteúdo cristão. Dessa forma, a sua inserção nessa posição de destaque<sup>7</sup> poderia ser compreendida assim: se o autor projeta o livro como uma tentativa de, valorizando a força do conteúdo clássico, ensinar aos jovens cristãos uma forma de poder ler esse conteúdo reinterpretado filosoficamente de acordo com os interesses cristãos, nada mais apropriado que escolhesse uma história que, sendo também bíblica, representasse uma retomada de um conteúdo que é amplamente documentado na Antiguidade, seja em suas “ficções fabulosas” (*fabulosa commenta*)<sup>8</sup> – a mitologia –, seja no que chegou até nós dos eventos narrados pelos próprios historiadores.

## 1. A IMAGEM NOS TEMPOS MITOLÓGICOS E SUA RELAÇÃO COM A AUSÊNCIA IMPOSTA PELA MORTE

O uso da imagem na Antiguidade pode ser discutido sob diferentes perspectivas: seja por meio de análises de uso da écfrase e sua função de tornar

---

em relação a essa edição virá indicada e justificada através de nota. As traduções ao português utilizadas ao longo do texto não nossas, exceto quando indicamos outro tradutor.

<sup>5</sup> Fulg. *myth.* 1, 1 (Helm: 16, 19-21): *uniuersa familia in domini adolatione aut coronas plectere aut flores inferre aut odoramenta simulacro succendere consuerat.*

<sup>6</sup> Sobre momentos didáticos da obra fulgenciana, cf. Amarante (2017).

<sup>7</sup> Tal destaque é marcado pelo advérbio *primum* (‘em primeiro lugar’): *Nunc de deorum primum natura ... edicamus* (*myth.* proem. 1; Helm: 15, 10-12: “Portanto agora, em primeiro lugar, façamos conhecer sobre a natureza dos deuses”). E continua: *unde tanta malae credulitatis lues stultis mentibus inoleuerit* (“donde se enraizou, nas parvas mentes, tão grande epidemia de uma falsa crença”). A afirmativa fulgenciana citada encontra-se na parte final do prólogo do Livro I, direcionando o leitor para a leitura da primeira fábula (*Vnde idolum*). Para uma análise da estrutura e do significado desse prólogo remeto o leitor ao excelente trabalho de Martina Venuti (2009), que apresenta uma bem cuidada revisão da edição de Helm, no que se refere ao prólogo do Livro I.

<sup>8</sup> Cf. *myth.* 1, 18 (Helm: 30, 22).

presente, por meio de palavras, uma imagem em sua ausência<sup>9</sup>, seja pela forma como, na mitologia, a questão da imagem é evocada fortemente para o desenrolar de uma determinada narrativa mítica, como é o caso do mito de Narciso, que se define apaixonado por sua própria imagem na água<sup>10</sup>.

Plínio o Velho nos conta que a origem da modelagem de uma imagem em Corinto se deve ao oleiro Butades de Sicião em sua tentativa de suprir uma ausência sofrida pela sua filha ao se separar de um amado que se dirigia ao estrangeiro<sup>11</sup>. A filha teria riscado na parede o contorno da sombra do rapaz a partir da projeção de sombra feita por uma lamparina. Tendo o pai visto o desenho decide fazer um modelo em argila e coloca a imagem ao fogo para endurecer junto a outros materiais de barro que havia feito. Plínio diz ser esta a origem na Grécia dos *plastae* ('escultores')<sup>12</sup>. Nesse caso, a imagem surge para suprir uma ausência, para manter a imagem do amado.

Na mitologia, a origem do amor pode aparecer na figura de uma estátua, ou seja, ama-se primeiramente a imagem. O caso mais conhecido de enamoramento por uma imagem é aquele do mito de Pigmalião (Ov. *met.* 10,

<sup>9</sup> Cf., por exemplo, Mattiacci, Silvia. Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'ekphrasis nell'epigramma latino. *Prometheus. Rivista di studi classici*, 42 (2013), p. 207-226.

<sup>10</sup> Cf. Ovídio, *Met.* 3, 339-510; uma versão descrente na paixão por um reflexo da própria imagem pode ser vista em Pausânias, em seu *Guia para a Grécia*, 9.31.7: τοῦτο μὲν δὴ παντάπασιν εὐηθεῖς, ἡλικίας ἤδη τινὰ ἐς τοσοῦτο ἤκοντα ὡς ὑπὸ ἔρωτος ἀλίσκεσθαι μὴδὲ ὁποῖόν τι ἄνθρωπος καὶ ὁποῖόν τι ἀνθρώπου σκιά διαγνῶναι: ("Mas é uma estupidez absoluta imaginar que um homem suficientemente velho para se apaixonar fosse incapaz de distinguir um homem do reflexo de um homem"). O texto grego é da edição teubneriana: Pausanias. *Pausaniae Graeciae Descriptio*, 3 vols. Leipzig: Teubner. 1903).

<sup>11</sup> *Nat.* 35, 43, 151: "Sobre a pintura já disse bastante e talvez até demais. Conviria ter juntado a essas coisas também a arte de modelar. Butades de Sicião, em Corinto, foi o primeiro a ter a ideia de moldar em argila – da própria obra da terra – imagens, a partir de desenhos de sua filha, que, tomada de amor por um jovem que partia ao estrangeiro, contornou em linhas a sombra de sua face projetada na parede pela luz de uma lamparina; o seu pai, aplicando argila sobre essas linhas, fez uma estátua e a pôs ao fogo para endurecer com os demais vasos de barro" (*De pictura satis superque. Contextuisse bis et plasticen conveniat. Eiusdem oper(a)e terrae fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrispsit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit* (Pliny the Elder. *Natural History*. Vol. 9, books 33-35. Translated by H. Rackham. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952).

<sup>12</sup> Segundo fontes citadas por Bettini (2008, p. 30, n. 1), a origem de quem toma Plínio a história seria Xenócrates de Samos (Xenócrates de Sicião?). Cf. Bettini, Maurizio. *Il ritratto dell'amante*. Torino: Einaudi, 2008, partic. o segundo capítulo. A história da invenção da modelagem é representada na pintura por Joseph Wright (*A donzela coríntia*, 1782-1784) e por Joseph-Benoît Suvée (*A invenção da arte do desenho*, 1791), entre outros.

243-297), que, revoltado com os vícios da índole feminina, vivendo solteiro, esculpe uma figura perfeita de mulher e por ela se apaixona. Tratando-a como um ser vivente, pede aos deuses uma esposa a ela semelhante. Assim, por influência de Vênus, a sua súplica converte-se em realidade, quando aquela antes em pedra se transforma em carne e osso.

A épica latina de Virgílio também registra o uso de uma imagem em funeral simbólico do já ausente Enéas, no episódio trágico da história da paixão da rainha de Cartago pelo guerreiro troiano, nos primeiros quatro livros da *Eneida*<sup>13</sup>. No Livro IV, recordado por Mercúrio de seu destino de encontrar a nova Troia, Enéas abandona Dido. Embora a rainha de Cartago tenha solicitado a sua irmã Ana para que preparasse, no centro do palácio, uma pira junto à qual depositaria as armas do guerreiro, induzindo-a a acreditar que se tratava do uso de artes mágicas para que reconquistasse o amado, na verdade desde já a rainha já sabia de suas intenções de suicídio e prepara também um funeral simbólico de Enéas, provavelmente com uma imagem de cera: “Em cima da pira, coloca sua vestimenta e a espada deixada para trás, e ainda uma efígie de Enéas; não sem saber o futuro que a espera”<sup>14</sup>. Enéas não está ausente por morte; sua morte aqui é simbólica.

Considerando, contudo, o tema introduzido pela fabula *Vnde idolum*, os casos que mais nos interessam neste estudo são aqueles em que o uso da imagem está associado ao seu papel de fazer presente alguém ausente por morte<sup>15</sup>. Tal é o caso da história de Protesilau e Laudâmia. Após seu casamento, Protesilau participa do ataque grego a Troia e, mesmo sabendo da profecia segundo a qual perderia a vida o primeiro grego a colocar os pés sob o solo troiano, o guerreiro toma para si tal destino e, tendo sido de fato o primeiro a pisar o solo, morre nos primeiros embates. A morte do marido traz uma dor incomensurável a Laudâmia, de forma que, segundo algumas versões do mito, por piedade dos deuses, teria sido concedida a ela a possibilidade de receber a visita do fantasma do marido por poucas horas para que ela dele se despedisse. Em outras versões, Laudâmia teria providenciado uma imagem de cera do marido e a tratava como se fosse o próprio cônjuge,

<sup>13</sup> Sobre elementos de uma configuração trágica – tanto no plano conceitual quanto no plano estrutural – da história de Dido na *Eneida*, cf. Teixeira (2006).

<sup>14</sup> *En.* 4, 507-508: (...) *super exuuias ensemqe relictum / effigiemque toro locat, baud ignara futuri*. Cf. Goud e Yardley (1988).

<sup>15</sup> Esse tema já está presente na epopeia de Gilgâmesh, em que o herói lamenta a morte do companheiro e a ele dedica uma imagem: “Ferreiro, lapidário, caldeireiro, ourives, joalheiro, / fezei o amigo meu ----. / ---- fez ele a efígie de seu amigo” (8, 67-69). Vide Brandão (2017).

beijando-a, acariciando-a e com ela dormindo, até que seu pai, assustado ao descobrir o comportamento da filha, resolve destruir a imagem<sup>16</sup>.

Em *Alceste* (vv. 347-356), Eurípedes nos revela os planos do marido Admeto, inconsolável após perder a dedicada e fiel esposa, que aceita morrer em seu lugar:

(...) tu me tiraste o prazer da vida.  
 Por hábil mão de artista em efígie  
 o teu corpo será estendido no leito  
 em que eu me deitei e abraçarei 350  
 chamando-te e creerei ter nos braços  
 a cara mulher, ainda que não tenha.  
 Frio prazer, suponho, mas aliviaria  
 do peso da vida. (...) <sup>17</sup>

A imagem de Alceste estaria a servir como a sua presença, mas como forma de consolação, dada a impossibilidade de se fazer fisicamente presente<sup>18</sup>. Assim como em Fulgêncio (*myth.* 1, 1), em que a criação de uma imagem para fazer reviver um ente querido, em lembrança e adoração, é explicada como a origem da dor e do sofrimento no mundo, na tragédia *Alceste*, a conclusão de Hércules, ao final da peça (v. 1081), ao tentar convencer Admeto a conhecer a jovem que lhe trouxe do Hades, que viria a ser

<sup>16</sup> Cf. Hig. *mit.* 103 (*Protesilaus*), 104 (*Laodamia*); *Iliada*, 2, 698-702; Pausânias, 4, 2. 7; *Ov. her.* 13; Luciano, *Diálogo dos mortos*, 23; *Prop.* 1, 19, 7-10; *Serv. Ad Aen.* 6, 447. Cf. também Galloni, 1998.

<sup>17</sup> [...] σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξείλου βίου. / σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν / εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται, / ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσω χέρας / ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις / δόξω γυναικα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν: / ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ' ὅμως βάρως / ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν. ἐν δ' ὀνειράσιν / φοιτῶσά μ' εὐφραίνεις ἄν: ἠδὺ γὰρ φίλους / κὰν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν' ἄν παρῆ γρόνον (Eurípedes. *Alcestis*. In *Cyclops, Alcestis, Medea*. Trans. David Kovacs. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994). A tradução portuguesa apresentada neste texto para citações da tragédia *Alceste* é de Jaa Torrano (Eurípedes. *Teatro completo*. V. 1. São Paulo: Iluminuras, 2015). Cf. Fulg. *myth* 1, 22: “Admeto, um rei da Grécia, pediu Alceste em casamento; o pai desta havia emitido um decreto, de tal maneira que, se alguém unisse dois animais selvagens diferentes entre si em seu carro, este próprio a tomaria para si em casamento. Este Admeto, então, recorreu a Apolo e a Hércules e eles uniram ao seu carro um leão e um javali; por consequência ele recebeu Alceste em casamento. Então, como Admeto tivesse caído doente e tivesse descoberto que estava perto de morrer, fez suas súplicas a Apolo. Mas a verdade é que aquele disse que não poderia fazer nada para ele [em sua doença], exceto se alguém entre seus parentes se oferecesse à morte voluntariamente em seu lugar.”

<sup>18</sup> Na peça de Eurípedes, assim como está em Fulgêncio (*myth.* 1, 22), a esposa retorna ao marido do Hades a partir da ajuda de Hércules.

a própria esposa, não tem conteúdo muito diferente: *τὸ γὰρ φιλεῖσαι τὸν θανόντ' ἄγει δάκρυ* (“O amor ao morto induz ao pranto”).

O uso de imagens como forma de lembrança de um ente morto é, pois, de longa data, ao menos nos tempos míticos, conforme se vê na amostra de ocorrências na mitologia que apresentamos acima. Salvaguardando-nos do risco do anacronismo, poderíamos nos voltar às formas de contemplação de efígies no presente para entender o uso de imagens no tempo histórico, ou seja, poderíamos fazer uso do que se chama “doutrina das coisas atuais”<sup>19</sup> para entender como o homem historicamente utilizou o recurso da criação do retrato, da imagem, do duplo, para a manutenção da memória dos mortos, mas talvez os registros em textos da Antiguidade que testemunham eventos históricos sejam suficientes.

## 2. A IMAGEM E SEUS USOS NOS DITOS TEMPOS HISTÓRICOS

Como nos recorda Galloni (1998), assim como era um tema frequente aos gregos a questão do amor do(a) amante por uma imagem, também na cultura romana não são poucos os casos em que o mesmo tema ocorre em narrativas e em epígrafes funerárias. Nos *Carmina Latina Epigraphica* (CLE 480)<sup>20</sup>, se pode ler a inscrição que a esposa Cornélia Gala deixa a seu marido morto, na qual assume ter feito uma imagem do amado, como forma de tê-lo ainda consigo, mesmo depois de falecido:

*Hic situs est Varius cognomine Frontonianus,  
quem coniunx lepida posuit Cornelia Galla.  
Dulcia restituens veteris solacia vitae  
marmoreos voltus statuit, oculos animumque  
longius ut kara posset saturare figura.  
Hoc solamen erit visus. (...)*

Aqui jaz Vário de nome Frontoniano,  
o qual sua encantadora esposa Cornélia Galla enterrou.  
Querendo trazer de volta as doces compensações de sua vida passada  
ela em mármore erigiu a sua imagem, seus olhos e sua alma,  
para que pudesse saciar-se por longo tempo com sua querida imagem.  
Isso será o consolo do olhar. (...)

<sup>19</sup> Veyne (1984, p. 25).

<sup>20</sup> Buecheler, Franz. *Carmina Latina Epigraphica*. Leipzig: B. G. Teubner, 1895-1897. Cf. Verdejo Sánchez (1997); Galloni (1998); Stevenson (2005); Courtney (1995).

Ainda nos CLE (01998)<sup>21</sup> pode-se ver que Allio deixa gravada, no túmulo de Perusina, sua esposa morta, a sua certeza de mantê-la consigo, em forma de imagem: *effigiem pro te teneo solacia nostri / quam colimus sancte sartaque multa datur* (“Em teu lugar eu guardo uma imagem tua como uma consolação para mim, a qual eu honro de modo sagrado e a quem são oferecidas muitas guirlandas”).

Em Marcial, leem-se alguns epigramas em torno da morte do jovem Camônio Rufo. Num deles (6, 85), o próprio epigrama tem a função de manter a imagem, em homenagem, do amigo querido do poeta, que morreu antes de ter sido publicado o sexto livro de epigramas e para cujas exéquias, longe de Roma, não pôde estar presente: *accipe cum fletu maesti breue carmen amici / atque haec absentis tura fuisse puta* (“Aceita, com um pranto triste, este breve canto de um amigo e considera-o como incensos oferecidos por este amigo ausente”). Uma descrição efrástica do menino aparece em 9, 76; uma pintura sua nos vai sendo feita, de forma que se pode acompanhar, na ligeireza do verso, o seu crescimento até sua morte. E o que o poeta insiste em deixar não é apenas a pintura que lhe faz, mas uma *maior imago*, a própria poesia: *Sed ne sola tamen puerum pictura loquatur, / haec erit in chartis maior imago meis* (“Mas para que não somente a pintura fale do menino, esta sua imagem será maior em meus escritos”)<sup>22</sup>.

Vernant (1990) nos mostra que é de longa data a questão da utilização de algum tipo de “duplo” do morto e traz uma análise ricamente exemplificada dos casos de usos de *kolossós*<sup>23</sup> na Grécia antiga, uma espécie de efígie do

<sup>21</sup> Cf. Bourne (1916).

<sup>22</sup> Do mesmo Camônio, Marcial (9, 74) nos recorda a ausência de um retrato na flor da idade, porque o pai, tendo feito seu retrato quando menino, temia ver sua imagem muda quando adulto. Sobre o silêncio da imagem, confira-se o que diz o Sócrates platônico no *Fedro* sobre a pintura: “os produtos desta apresentam-se na verdade como seres vivos, mas se lhes perguntares alguma coisa, respondem-te com um silêncio cheio de gravidade” (275d-e). Platão, *Fedro*. Trad. De José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997. Cf. o já citado artigo de Mattiacci (2013). Cf. também Floridi (2013).

<sup>23</sup> Vernant destaca que a palavra *Koλλοσσός* originalmente não fazia referência à estatura, às dimensões “colossais” das imagens como a de Nero (Colosso de Nero), que deveria ter existido na *Domus Aurea* neroniana, perto do Anfiteatro Flávio de Roma, donde seu nome *Coliseu*. A partir de E. Benveniste, Vernant explica que a raiz que está na base de *kolossós* (*kol-*) “retém a idéia de alguma coisa ereta, erguida” (Vernant, 1990, p. 384). Cf. Benveniste, E. “Les sens du mot I et les noms grecs de la statue. *Revue de Philologie*, 58 (1932), p. 118-35; Vernant ainda nos remete a Chantaine, P. Grec *Koλλοσσός*. *Bulletin de l'Institut Français d'archéologie Orientale*, 30 (1930), p. 449-55; Roux, Georges. Qu'est-ce qu'un *Koλλοσσός*? Le «colosse» de Rhodes; Les «colosses» mentionnés par Eschyle, Hérodote, Théocrite et par diverses inscriptions. *Revue des Études Anciennes*, 62 (1960), p. 5-40). Cf. tb. Ginzburg, 1991. Em *Agamêmnon*, de Ésquilo, o termo *κολλοσσών* (v. 416) é utilizado para se referir às imagens presentes no palácio, belas mas odiosas àquele que sentia a ausência de Helena.



morto, em substituição ao cadáver ausente, um corpo a assumir o lugar do defunto. Os cenotáfios antigos<sup>24</sup> podem nos dar pista dos usos de imagem em sepulcros para a substituição dos restos mortais, constituindo-se como um “duplo” do defunto, garantindo-lhe as honras fúnebres, sem as quais permaneceria errante entre os dois mundos: o dos vivos e o dos mortos<sup>25</sup>. Num dos exemplos, ficamos a saber da descoberta, em Midea (onde hoje é Dendra, na Grécia), de dois blocos de pedra deitados no chão, em lugar de esqueletos. Embora mal talhados, visivelmente buscam representar a figura de um casal, um homem e uma mulher<sup>26</sup>.

Os relatos sobre os funerais gentílicos romanos nos dão pista dos intensos usos de ‘duplo’ por ocasião das cerimônias de honras fúnebres. Tácito nos faz saber, a partir dos *ueterum instituta*, sobre o costume de se utilizar uma efígie do morto junto ao ataúde: *propositam toro effigiem* (Tac. *ann.* 3, 5)<sup>27</sup>. Por Tácito também ficamos a saber sobre o uso das imagens dos antepassados acompanhando o morto: *circumfusas lecto Claudiorum Iuliorumque imagines* (“ao redor do ataúde estavam as imagens dos Cláudios e dos Júlios”), ou seja, a presença das imagens dos membros da dinastia júlio-claudiana, da qual faz parte Druso, cujo funeral pomposo promovido por Augusto Tácito nos narra.

Políbio (6, 53, 5) tem sido considerado uma importante fonte para o conhecimento do que seriam as *imagines maiorum*, as figuras de cera, obtidas pela sua aplicação no rosto do falecido e depois armazenadas em armários dispostos no átrio das casas patrícias, e que seriam utilizadas – para além dos ritos e cultos domésticos – nos funerais dos descendentes, acompanhando o corpo em procissão. Plínio (*nat.* 35, 6) detalha assim essa prática:

<sup>24</sup> De κενός “vazio” e τάφος «tumba», espécie de sepulcro ou memoriais fúnebres erguidos em homenagem a mortos cujos corpos estão em outros locais ou que desapareceram ou cujos restos mortais não puderam ser levados para as honras fúnebres. Cf. Vernant (1990, partic. p. 384-385). Cf. Picard, Charles. Le cénotaphe de Midéa et les colosses de Ménélas. *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes*, 7 (1933), p. 341-54. Sobre honras fúnebres na Grécia antiga, cf. o volume editado por Helen Cavanagh, William Cavanagh e James Roy: *Honouring the Dead in the Peloponnese*. Nottingham: The University of Nottingham / Centre for Spartan and Peloponnesian Studies, 2010 (e-Book disponível on-line: <https://www.nottingham.ac.uk/csps/open-source/honouring-the-dead.aspx>).

<sup>25</sup> Vernant (1990).

<sup>26</sup> Como bem nos recorda Vernant, “o *kolossós* não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física. Não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além (...). O *kolossós* não é uma imagem: é um “duplo”, como o próprio morto é um duplo do vivo” (1990, p. 385).

<sup>27</sup> Cf. Bettini (2015a), a quem sigo ao tratar, logo à frente, dos funerais dos imperadores romanos. Sobre Tácito como fonte para o conhecimento desse costume, cf., por sugestão de Bettini (2015a), Blasi, M. La “memoria mascherata”. I μμηται e la rappresentazione del defunto ai funerali gentilizati romani. *Scienze dell'antichità*, 16 (2010), p. 181-196.

(...) *apud maiores in atris haec erant, quae spectarentur; non signa exteriorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus.*

Junto aos antepassados, nos átrios, havia aquelas coisas, que seriam admiradas; não estátuas de artistas estrangeiros, nem bronze ou mármore: vultos modelados com a cera eram dispostos em armários específicos, para que fossem as imagens que acompanhariam os funerais familiares, e sempre que alguém morria estava presente todo o povo que outrora tinha sido parte da família dele.

Além da referência nos textos literários, as cinzas do Vesúvio preservaram até nós quatro dessas *imagines* no larário da Casa de Menandro, em Pompeia, conforme se vê na figura que se segue:



Fonte: Arquivo pessoal do autor

**Fig. 1:** Larário<sup>28</sup> da Casa de Menandro, em Pompeia, com as *imagines maiorum*<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Os *Lares familiares* eram as representações dos antepassados mortos e, entre os deuses Lares, eram responsáveis pela proteção da família e da casa e das atividades familiares. Cf. Bettini (2015b). Cf. também Ruiz (2007-2008); Boyancé (1972).

<sup>29</sup> Cf. Stefani (2003).

Bettini (2015a) se refere ao uso dessas *imagines maiorum* nos funerais não apenas como homenagem aos antepassados, com a exposição de sua figura durante a cerimônia fúnebre, mas como forma de performance, ou seja, uma vez que pessoas assemelhadas ao morto, em relação ao seu tamanho e dimensão corporal, portavam junto ao seu rosto essas máscaras de cera, essas imagens em procissão funcionavam como um meio de “suscitar novamente a presença dos antepassados mortos”<sup>30</sup>.

Essas formas de procissões “atuadas”, performáticas, dada a sua possibilidade de comover, de emocionar, com as “presenças” de membros antepassados da família<sup>31</sup>, contribuíram, segundo Bettini, para uma prática de apresentação de simulacros, nos funerais da aristocracia romana, destinados a produzir certos efeitos. Entre eles, cita o de Silla, narrado por Políbio (6, 53, 10), no qual foi exposta uma imagem obtida a partir de incenso e canela, ou seja, uma efígie perfumada, que pudesse sensibilizar o olfato; e o de César, narrado por Apiano (2, 20, 147), quando, após um discurso de Marco Antônio, em que atestava o caráter divino de César, e após uma agitação dos presentes, alguém levanta, sobre o ataúde, uma efígie de cera do próprio César. Não sendo visível realmente o cadáver, um artifício mecânico fazia rodar a efígie por todo lado e puderam ser vistas, segundo Apiano, todas as perfurações infligidas em todo o corpo<sup>32</sup>. Realmente, um *Caesar ex machina* – aparecendo após o discurso laudatório e divinizador de Marco Antônio – ajuda a elevar o morto à categoria de um deus<sup>33</sup>. Não apenas as *imagines maiorum* estão presentes, não apenas o simulacro do defunto, seguindo o costume, aqui o funeral ganha outros contornos, ou seja, “o funeral de César aderiu a

<sup>30</sup> Bettini (2015a, p. 148): *suscitare nuovamente la presenza degli antenati defunti*.

<sup>31</sup> A conclusão de Bettini (2015a) deriva de Políbio (6, 53, 10), citado à página 149: “seria difícil ficar impassível diante de todas aquelas imagens reunidas semelhantes àqueles homens que se tornaram célebres, e por assim dizer vivas e respirando” (*τὸ γὰρ τὰς τῶν ἐπ’ ἀρετῇ δεδοξασμένων ἀνδρῶν εἰκόνας ἰδεῖν ὁμοῦ πάσας οἷον εἰ ζῶσας καὶ πεπνυμένας τίν’ οὐκ ἂν παραστήσαι; τί δ’ ἂν κάλλιον θέαμα τοῦτον φανείη*).

<sup>32</sup> É Bettini (2015a, p. 149) quem dá esta citação: [...] *ἀνέσχε τις ὑπὲρ τὸ λέχος ἀνδρείκελον αὐτοῦ Καίσαρος ἐκ κηροῦ πεποιημένον: τὸ μὲν γὰρ σῶμα, ὡς ὕπτιον ἐπὶ λέχους, οὐχ ἔωρᾶτο. τὸ δὲ ἀνδρείκελον ἐκ μηχανῆς ἐπεστρέφετο πάντη, καὶ σφαγαὶ τρεῖς καὶ εἰκοσιν ὥφθησαν ἀνά τε τὸ σῶμα πᾶν καὶ ἀνὰ τὸ πρόσωπον θηριωδῶς ἐς αὐτὸν γενόμεναι*. (App. 2, 20, 147).

<sup>33</sup> Cf. Cícero (*pbil.* 2, 110): *Quem is honorem maiorem consecutus erat, quam ut haberet pulvinar, simulacrum, fastigium, flaminem? Est ergo flamen, ut Iovi, ut Marti, ut Quirino, sic divo Iulio M. Antonius* (“que honra maior ele obtivera que ter um leito divino, uma efígie, um templo, um sacerdote. Como há um sacerdote para Júpiter, um para Marte, um para Quirino, então Marco Antônio é o sacerdote do deus Júlio”). Após sua morte, então, César será deificado como *Divus Iulius*. Mais tarde, Augusto, em vida, também receberá um título de ‘Filho do Divino’: *Imperator Caesar Divi Filius Augustus*.

essa estrutura básica, mas alguns dos elementos foram modificados e outros novos aparentemente adicionados, o que fez do evento algo mais teatral e espetacular<sup>34</sup>, de forma que através do repetir-se dos próprios movimentos da efígie se “reevoca *ad infinitum* o evento crucial do homicídio”<sup>35</sup>.

Os casos de inovações não param por aí: no funeral de Augusto, segundo Cassio Dio (56, 34), foram três as imagens do defunto, além da presença das habituais *imagines maiorum*<sup>36</sup>. Os funerais de Pertinax e de Septímio Severo representarão a culminância da importância das imagens nos ritos fúnebres, em função de certas reconfigurações segundo as quais a cerimônia passa a tomar a forma de *funus imaginarium* (funeral de imagens)<sup>37</sup>, ou seja, um ritual fúnebre público (*funus publicum*) em torno de uma efígie de cera, haja vista o fato de que o corpo já havia sido incinerado em outra cerimônia prévia, destinada aos familiares. Ou seja, nesse caso, duas exéquias são realizadas: uma particular, em que o corpo é incinerado, e outra, pública, com uma efígie de cera, assumindo absolutamente o lugar do morto nos dias em que o “corpo” ficava exposto ao público<sup>38</sup>.

A imagem, então, tanto mitologicamente quanto historicamente, pode substituir um ser vivo (o caso de Enéas) ou um ser morto (o caso dos imperadores no *funus imaginarium*). Sem dúvida, com o advento do Cristianismo e a sua expansão e oficialização como religião do Império, serão transmitidas certas práticas da Antiguidade pagã àquela nova realidade em desenvolvimento: “voltar-se em orações às imagens dos deuses e dos imperadores, de fazer-lhes ofertas, de iluminá-las com velas, de beijá-las, de levá-las em procissão, eventualmente de vesti-las”<sup>39</sup>. Contudo, a forma verbal *adorare*, um termo que se aplicaria ao conjunto dessas práticas de culto às imagens, passa a ser, de acordo com Wirth (2004) pouco utilizada; os cristãos, com o

<sup>34</sup> Sumi (2005, p. 101): *Caesar's funeral adhered to this basic framework, but some of the elements were modified and other new ones apparently added that made this event more theatrical and spectacular.*

<sup>35</sup> Bettini (2015a, p. 149): *rievoca ad infinitum l'evento cruciale dell'omicidio*”.

<sup>36</sup> Sempre Bettini (2015a) nos fornece esses casos. Sobre o funeral de Augusto, veja-se também Valcárcel Martínez (2015).

<sup>37</sup> A expressão com o sentido de um funeral celebrado para uma imagem encontra-se em *Scriptores Historiae Augustae, Vita Pertinacis* (Bettini, 2015a). O funeral que faz Dido para a efígie de Enéas, no Livro IV da *Eneida*, antes de seu suicídio, é uma espécie de *funus imaginarium*, haja vista o fato de que o guerreiro estava vivo e a abandonava.

<sup>38</sup> Cf. Bettini (2015a) e Gonçalves (2003, 2007 e 2008). Sobre os funerais de outros imperadores, conferir: Fishwick (2002) e ARCE (2000).

<sup>39</sup> Wirth (2004, p. 2): *l'uso di rivolgere delle preghiere alle immagini degli dei e dell'imperatore, di far loro delle offerte, di illuminarle con ceri, di baciarle, di portarle in processione, eventualmente di abbigliarle.*

andar da Idade Média irão dar preferência aos verbos *uenerare* e *onorare* para a sua forma de se voltar a Deus e aos santos. Um sinal de que estava ocorrendo algum nível de mudança de status da relação do homem cristão com a imagem.

Lactânncio, um escritor que certamente é uma das fontes de Fulgêncio, nos oferta uma série de interpretações de casos de usos de imagens na Antiguidade, em geral evemeristas, já prenunciando, conforme veremos mais à frente, o surgimento da chamada iconoclastia: o movimento político-religioso, do início do século VIII e que ainda perdurará até o século IX, que se posicionou fortemente contra a adoração de imagens no Império Bizantino.

No Livro I de suas *Institutiones*, Lactânncio apresenta um conjunto de reflexões sobre como os romanos transformaram em deuses toda a sorte de coisas. A própria loba, que alimentou Rômulo e Remo, é chamada em causa por Lactânncio, com o objetivo de, reinterpretando a tradição de forma evemerista, questionar a própria tradição, o uso de imagens e a adoração:

*Romuli nutrix lupa honoribus est affecta diuinis. Et ferrem si animal ipsum fuisset, cuius figuram gerit. Auctor est Liuius, Larentinae esse simulacrum, et quidem non corporis, sed mentis ac morum. Fuit enim Faustuli uxor, et propter uulgati corporis uilitatem, lupa inter pastores, id est, meretrix nuncupata est; unde etiam lupanar dicitur. (1, 20, 1-2)<sup>40</sup>.*

A loba, nutriz de Rômulo, foi adorada com honras divinas. E eu o admitiria se fosse uma referência ao próprio animal, do qual se produz uma figura. O autor Tito Lívio<sup>41</sup> diz que ela é um símbolo de Larentina, e certamente um símbolo não de seu corpo, mas de sua índole e de seus costumes. Ela foi na verdade a esposa de Fáustulo, e por causa da vulgaridade propagada de seu corpo, foi chamada loba entre os pastores, isto é, meretriz. É então daí que se diz ‘lupanar’.

Aqui e acolá, em suas *Institutiones diuinae*, Lactânncio pondera sobre o costume equivocado de criação de imagens, de idolatria, de adoração:

*Et haec tamen habent aliquam imaginem. Quid? qui lapidem colunt informem atque rudem, cui nomen est Terminus? Hic est, quem pro Ioue Saturnus dicitur deuorasse (1, 20, 37)*

<sup>40</sup> A edição das *Institutiones* de Lactânncio utilizada aqui é a seguinte: MIGNE, J., P.: *Patrologiae cursus completus: series Latina* 6, 535. Paris: excudebat Sirou, 1844.

<sup>41</sup> Cf. 1, 4, 8.

E, entretanto, todos esses seres têm alguma imagem. Quê? E há aqueles que honram uma pedra disforme e mal acabada cujo nome é Término? Esse é o que dizem que Saturno devorou no lugar de Júpiter.

*Et huic ergo publice supplicatur, quasi custodi finium deo: qui non tantum lapis, sed etiam stipes interdum est. Quid de iis dicam, qui colunt talia? nisi ipsos potissimum lapides ac stipites esse?* (1, 20, 41-42)

E a este deus, portanto, se presta culto publicamente, por assim dizer, como o deus guardião das fronteiras: o qual não apenas é uma pedra, mas também, por vezes, uma estaca. O que eu diria sobre esses que adoram tais coisas, senão que eles próprios, mais do que tudo, são pedras e estacas?

*Quid sibi templa, quid arae uolunt, quid denique ipsa simulacra, quae aut mortuorum aut absentium monumenta<sup>42</sup> sunt? Nam omnino fingendarum similitudinum ratio idcirco ab hominibus inuenta est, ut posset eorum memoria retineri, qui uel morte subtracti, uel absentia fuerant separati.* (2, 2, 2-3)

Para que querem os templos, para que os altares, para que, enfim, as próprias estátuas, que são recordações dos mortos ou dos ausentes? Sem a menor dúvida, o costume de modelar as imagens foi instituído pelos homens por este motivo: para que pudesse ser conservada a memória daqueles que ou tinham sido arrancados pela morte ou separados pela ausência.

As *falsas consecrationes*<sup>43</sup>, largamente discutidas por Lactânio, ecoariam na primeira narrativa fulgenciana de suas *Mythologiae*, aquela sobre a origem dos ídolos. Ecoaria também esse conjunto de questionamento sobre o uso de imagens e sua adoração? Ecoaria ainda a história da tentativa de Cícero de construir um templo para a adoração de sua filha morta?

<sup>42</sup> Lactânio aqui se refere às imagens como formas de recordação, *monumentum* ('tudo o que faz lembrar alguma coisa', 'recordação', 'lembrança'), palavra que se aplica entre nós a estruturas ou obras de arquitetura ou escultura, comemorativas ou recordativas, que buscam transmitir, à sociedade do período em que é construída ou para a posteridade, lembranças de grandes vultos ou determinados acontecimentos considerados importantes, em geral pelas esferas sociais ligadas ao poder. O termo "remete para a raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*)" (Le Goff: 1990, p. 535). Ligado ao verbo *monere*, que significa 'fazer lembrar', 'advertir', 'instruir', o *monumentum* (como estátua, imagem, efígie) é aquilo que permite manter a recordação.

<sup>43</sup> Lact. *inst.* 1, 20, 23: "falsas venerações".

Embora Fulgêncio não dê como bíblica a sua fonte e atribua a um certo Diofanto de Esparta<sup>44</sup> a narrativa na qual um pai aflito em função do luto prematuro manda fazer uma imagem do filho morto, que passará a ser adorado como um deus, o surgimento e os perigos dos ídolos são o tema do Capítulo 14 do *Livro da Sabedoria*, donde se pode extrair, no versículo 15, a mesma história: “Um pai, atormentado por um luto prematuro, manda fazer uma imagem do filho tão cedo arrebatado. Agora honra como deus aquele que antes era apenas um homem morto, e transmite para as pessoas de sua casa ritos secretos e cerimônias”. Fulgêncio, embora possivelmente não tenha sido um cristão tão combatente como Lactânio, traz algumas outras referências bíblicas ao longo de sua obra, mantendo seu programa literário de reinterpretação da cultura antiga sob a ótica da filosofia moral cristã. Seja como for, a inspiração também lactanciana para a abertura de seu livro, com a fábula que questiona os ídolos, nos parece uma boa hipótese. Já tivemos a oportunidade de demonstrar uma passagem fulgenciana nitidamente influenciada por Lactânio, a qual retomamos, estrategicamente, aqui<sup>45</sup>. Ambos os autores, ao nos lembrarem que, quando “fabricavam”<sup>46</sup> seus mitos, “aqueles [os poetas] de fato falavam de homens”<sup>47</sup>, citam as mesmas personagens em sequência:

Fulg., *myth*, 1, 19 e 1, 20 (Helm: 31, 7-9 e 31, 10-24):

[*De Danae*]

*dum et Danae imbre aurato corrupta est non pluuiia, sed pecunia,*

[*De Ganimedee*]

*et raptum ... Ganimedem aquila non uere uolucris, sed bellica praeda.*

*Iuppiter enim, ut Anacreon antiquissimus auctor scripsit, dum aduersus*

<sup>44</sup> Embora não tenham chegado até nós obras deste Diofanto de Esparta, Fulgêncio a ele se refere também na *Expositio sermonum antiquorum* (5), doravante *Sermonum*, como o autor que escreveu sobre os cultos dos deuses: *Diofontus Lacedemonius, qui de sacris deorum scripsit* (Helm: 112, 17 – 113,1). Segundo Whitbread (1971) e Wolff e Dain (2013) não se trata do matemático Diofanto de Alexandria (século III d.C.).

<sup>45</sup> Cf. AMARANTE (2017).

<sup>46</sup> Cf. Brisson (2014, p. 20).

<sup>47</sup> *Illi enim de hominibus loquebantur* (Lact. *inst.* 1, 11, 17). Em Fulgêncio (*myth.* 1, 18; Helm: 31, 4-6): *Solet igitur adludere bis speciebus et honeste mendax Grecia et poetica garrulitas semper de falsitate ornata* (“Em resumo, não só a ilusória Grécia está acostumada a brincar elegantemente com essas falsas aparências como também a sua tagarelice poética, sempre ornada pela mentira”).



*Titanas, id est Titani filios qui frater Saturni fuerat, bellum adsumeret et sacrificium caelo fecisset, in uictoriae auspiciu[m] aquilae sibi adesse prosperum uidit uolatum. Pro quo tam felici omine, praesertim quia et uictoria consecuta est, in signis bellicis sibi aquilam auream fecit tute-laeque suae uirtuti dedicauit, unde et apud Romanos huiuscemodi signa tracta sunt. Ganimeden uero bellando his signis praeu[n]tib[us] rapuit, sicut Europam in tauro rapuisse fertur, id est in nauem tauri picturam habentem, et Isidem in uacca, similiter in nauem huiusce picturae. Denique ut hoc certius esse cognoscas, nauigium Isidis Aegyptus colit.*

Lact., *inst.* I, 11, 18-20

*Danaen uiolaturus, aureos nummos largiter in sinum eius infudit. Haec stupri merces fuit. At poetae, qui quasi de Deo loquebantur, ne auctoritatem creditae maiestatis infringere[n]t, finxerunt ipsum in aureo imbre delapsu[m], eadem figura, qua imbres ferreos dicunt, cum multitudinem telorum sagittarumque describunt. Rapuisse dicitur in aquila Catamitu[m]: poeticus color est. Sed aut per legionem rapuit, cuius insigne aquila est; aut nauis, in qua est impositus, tutelam habuit in aquila figuratam, sicut taurum, cum rapuit et transuexit Europam. Eodem modo conuertisse in bouem traditur Io Inachi filiam, quae, ut iram Iunonis effugeret, ut erat iam setis obsita, iam bos tranasse dicitur mare, in Aegyptumque uenisse, atque ibi, recepta pristina specie, dea facta quae nunc Isis uocatur.*

Evidentemente, Fulgêncio segue de perto o modelo lactanciano, inclusive na forma de costurar um conjunto de mitos ligados por uma explicação evemerista. Então, o nosso mitógrafo deveria conhecer a ampla discussão lactanciana sobre o surgimento e a adoração de imagens, conforme a citação que vimos, do Livro I de suas *Institutiones* e particularmente do Livro II (2, 1), quando explicita que o costume de modelar estátuas esteve ligado à necessidade de manter a recordação daqueles ausentes (ou por morte ou por distância física), de que decorre a sua consagração<sup>48</sup>.

A discussão lactanciana sobre a criação de imagens e sua adoração, além de refletir passagens bíblicas importantes que marcam a sua proibição<sup>49</sup>,

<sup>48</sup> E Lactâncio ainda continua especificando o lugar dos deuses em relação a esses dois grupos motivadores de imagens, os mortos e os ausentes, trazendo uma questão que merece ser explorada em outro momento: *Deos igitur in quorum numero reponemus?* (“Pois bem, em que grupo colocamos os deuses?”)

<sup>49</sup> Cf. Exodo, 20, 4-5: “4. Não faça para você ídolos, nenhuma representação daquilo que existe no céu e na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra. 5. Não se prostre diante



parece, conforme já dissemos, um prenúncio do que se conhece por iconoclastia, cujo ponto histórico se situa em torno do séc. VIII, quando em 726 Leão III veta a imagem religiosa e o seu culto<sup>50</sup>. Assim, certamente à época fulgenciana, um pouco mais à frente de Lactâncio e um pouco antes da oficialização da iconoclastia, o uso de imagens e sua adoração já parecia algo a ser combatido<sup>51</sup>. Ou seja, o lugar de destaque dado à fábula *Vnde idolum* poderia servir ao intuito de não somente introduzir a obra que buscaria ensinar o conteúdo mitológico antigo, ainda culturalmente valorizado, como também o de ajudar a desmontar por antecipação a figura dos deuses (*εικών*, ‘ícone’, ‘imagem’, e *κλασσειν* ‘quebrar’) cujas histórias seriam narradas e explicadas na sequência. A ideia de uma proposta fulgenciana que amalgamasse o conteúdo pagão ao conteúdo cristão na abertura de sua obra encontra suporte ainda no possível conhecimento fulgenciano do uso de imagens documentado em toda a Antiguidade, conforme analisamos mais acima, sejam as imagens dos deuses – míticas portanto – dispostas ricamente nos prédios públicos e nas luxuosas casas, sejam as imagens dos homens reais, como os imperadores, cujas estátuas eram adoradas como deuses<sup>52</sup>.

Nesse sentido, a história de um homem que perde um filho e que deseja construir-lhe uma estátua ou um templo para adorá-lo, além de ser bíblica, é também uma história que segue uma documentação que vai da narração mitológica, numa perspectiva de superação da dor, à narração fundada na realidade imediata, como aquela ciceroniana, narrada em algumas de suas obras, especialmente em sua *Consolatio ad se ipsum*, da qual possuímos fragmentos, muitos dos quais recolhidos do mesmo Lactâncio<sup>53</sup>. Em *Alceste*, de Eurípedes, se registra, na fala do coro, em (vv. 903-911), uma narrativa parecida, mas aqui o pai suporta a dor:

Na família eu tinha  
quem digno de pranto  
perdeu em casa novo  
o único filho, mas

---

desse deuses, nem sirva a eles, porque eu, Javé seu Deus, sou um Deus ciumento (...); Deuteronômio, 4, 16: “Portanto, não se pervertam, fazendo para vocês imagem esculpida em forma de ídolo: imagem de homem ou de mulher (...).”

<sup>50</sup> Cf. Wirth (2004).

<sup>51</sup> No Oriente, em 843 se reestabelece o culto de imagens. No Ocidente, entre os sécs. X e XII o culto das imagens passa do repúdio “à legitimação de suas formas mais extremas” (Wirth, 2004, p. 16: *alla legittimazione delle sue forme piú estreme*).

<sup>52</sup> Vide WISEMAN, 1987.

<sup>53</sup> Cf. Vitelli, Claudio. *M. Tulli Ciceronis Consolationis Fragmenta*. Milano-Roma: A. Mondadori, 1979.

sem filhos tinha  
bastante males  
com grises cãs  
tarde na vida.<sup>54</sup>

Em suas *Tusculanae*, escritas depois da morte de sua filha Túlia, Cícero recupera uma história de uma tragédia *Teseu*, de Eurípedes<sup>55</sup>:

*Quod autem Theseus a docto se audisse dicit, id de se ipso loquitur Euripides. Fuerat enim auditor Anaxagorae, quem ferunt nuntiata morte filii dixisse: 'sciebam me genuisse mortalem'. Quae vox declarat is esse haec acerba, quibus non fuerint cogitata.* (Cic. *Tusc.* 3, 30)

“Quanto a isso, Teseu diz tê-lo ouvido de um sábio, mas Eurípedes sobre a mesma coisa diz isto. De fato, ele tinha sido discípulo de Anaxágoras, sobre o qual contam que, ao ter sido informado sobre a morte de seu filho, disse: ‘eu sabia que eu tinha gerado um filho mortal’. Uma frase que demonstra que essa situação se refere àquelas coisas que são penosas porque ainda não haviam sido remoídas em nosso espírito.”

Tendo lido certamente a obra de Lactâncio, Fulgêncio deveria conhecer não apenas a sua discussão sobre os ídolos e o seu combate a eles, mas também sobre a história de sua perda da filha Túlia, narrada em sua *Consolatio*<sup>56</sup>:

*M. Tullius, qui non tantum perfectus orator, sed etiam philosophus fuit; siquidem solus extitit Platonis imitator, in eo libro, quo se ipse de morte filiae consolatus est, non dubitavit dicere, deos, qui publice colerentur, homines fuisse. Quod ipsius testimonium eo debet grauissimum iudicari, quod et augurale habuit sacerdotium, et eosdem se colere uenerarique testatur. Itaque intra paucos uersiculos duas res nobis dedit. Nam dum imaginem filiae eodem modo se consecraturum esse profiteretur, quo*

<sup>54</sup> ἐμοί τις ἦν / ἐν γένει, ᾧ κόρος ἀζιόθρηνος ὄλετ' ἐν δόμοισιν / μονόπαις: ἀλλ' ἔμπαρ / ἔφερε κακὸν ἄλις, ἄτεκνος ὢν, / πολιάς ἐπὶ χαιτάς / ἤδη προπετής ὢν / βιότου τε πόρσω (Euripides. *Alcestis*. In *Cyclops, Alcestis, Medea*. Trans. David Kovacs. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.).

<sup>55</sup> Segundo, Adolfo di Virginio (Cf. Cicerone, *Le tusculane*, 1962) o original grego do fragmento citado por Cícero com a fala de Teseu se encontra no Pseudo Plutarco (*Cons. ad Apoll.* 112 D). Trata-se de uma tragédia perdida (Virginio, 1962, p. 490, n. 27).

<sup>56</sup> Cícero fala de sua *Consolatio* e sobre a perda de sua filha nas obras escritas após a morte de Túlia. Cf. *Att.* 12, 14, 3; 12, 18, 1; 12, 20, 2; *Tusc.* 1, 65; 1, 76; 1, 115; 3, 71; 3, 76; 4, 63. Cf. Baltussen (2013); Coello (1998); Boyancé (1944).

*illi a ueteribus sunt consecrati, et illos mortuos esse docuit, et originem uanae superstitionis ostendit.* (Lact. inst. 1, 15, 16)

Marco Túlio, que não foi apenas um perfeito orador, mas também um filósofo, pois que ressaiu como o único imitador de Platão, em seu livro, no qual se consolou a si mesmo em relação à morte de sua filha, não duvidou em dizer que seriam homens os deuses que eram adorados publicamente. Quanto a esse fato, o seu testemunho deve ser julgado como digno de prestígio, porque ele não só foi sacerdote augural como também declarou que a esses deuses ele próprio adorou e venerou. Por essa razão, em poucas linhas nos ofereceu duas constatações. De fato, enquanto revelou que ele divinizaria a imagem de sua filha da mesma maneira que aqueles deuses foram venerados pelos antigos, nos ensina que aqueles deuses estão mortos e nos faz ver a origem de uma vã superstição. (Grifos nossos)

Cícero não consta entre os autores mais citados por Fulgêncio em toda a sua obra<sup>57</sup>, mas a evocação do arpinense é topicamente forte nas *Mythologiae*, em que ele não aparece apenas contribuindo com uma frase para exemplificar uma ideia (como ocorre com muitos autores nas *Mythologiae* e na *Sermonum*). Cícero se destaca não somente porque aparece logo no início do longo prólogo do Livro I, quando o mitógrafo diz recusar as lamparinas das heroínas famosas da mitologia e mostra como guia a seus livros a lamparina da sabedoria ciceroniana: *sed quae nostrum achademicum rethorem ita usque ad uitalem circulum tulit, quo pene dormientem Scipionem caeli civem effecerit* (“mas sim aquela lamparina que levou nosso retor acadêmico até o círculo da vida, tanto que tornou cidadão do céu um Cipião quase dormindo”<sup>58</sup>). E nominalmente o arpinense é citado: *Verum res publica uideat quid Cicero egerit* (“Mas a *Res publica* viria a testemunhar aquilo que Cícero realizou.”<sup>59</sup>). A figura de Cícero é topicamente significativa também em relação a sua posição no final do longo prólogo, em que sua obra de forte cunho interpretativo, a *De natura deorum*, aparece com o nome cortado pelo marcador temporal *primum* (‘primeiramente’), enfatizando a priméria história a ser narrada, aquela do surgimento do ídolo: *Ergo nunc de deorum primum natura, unde tanta malae credulitatis lues stultis mentibus inoleuerit,*

<sup>57</sup> Cf. Baldwin (1988). Sobre a presença de Cícero na Antiguidade tardia, cf. Gasti (2016).

<sup>58</sup> Helm: 4, 4-5. A narrativa de *O sonho de Cipião*, em que se descreve a imortalidade astral dada a grandes homens (Wolff e Dain, 2013, pág. 44, n.11), é a única parte que conhecemos do Livro VI do *De Re Publica* de Cícero. Cf. Maia Junior, 2011.

<sup>59</sup> Helm: 4, 6-7.

*edicamus*<sup>60</sup>; a última frase do prólogo fará uma paráfrase do assunto já dito: *itaque primum, omissio circuitu, unde idolum tractum sit, edicamus*<sup>61</sup>. É evidente aqui a referência à obra ciceroniana *De natura deorum*, cuja metodologia de elaboração etimológica parece haver influenciado a Fulgêncio.

De qualquer forma, para além de Cícero e de sua experiência de perda com a morte de sua filha, a questão do uso de imagens é, conforme se viu, fortemente documentada na Antiguidade, sendo seu surgimento motivado, como quer Lactâncio, pela ideia de alguém a ser repostado seja por ter sido arrancado pela morte, seja por ter sido separado pela ausência. Então, só nos resta crer que a inserção da atípica fábula sobre um ser humano que poderíamos chamar de ‘normal’, em oposição aos personagens mitológicos e aos deuses que povoarão o restante de sua obra, seria mesmo uma estratégia fulgenciana de reconhecer a importância de fundir – em sua fábula introdutória – uma história da base tanto cristã quanto pagã. Ou ainda uma tentativa de indicar que também os personagens e os deuses mitológicos eram, de fato, humanos, de forma que, assim, Fulgêncio estaria apresentando uma chave evemerista para a leitura das fábulas que se seguiriam.

[Recebido em outubro 2018; Aceito em outubro 2018]

## REFERÊNCIAS

- AMARANTE, José. L'architettura orizzontale dei tre libri delle *Mythologiae* di Fulgenzio. *Studi Italiani di Filologia Classica*, Firenze, 2017 (no prelo).
- ARCE, Javier. Muerte, consecratio y triunfo del emperador Trajano. In: Gonzalez, Julian (Ed.). *Trajano emperador de Roma*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 2000. p. 55-69.
- BALDWIN, Barry. Fulgentius and his sources. *Traditio*, 44 (1988), p. 37-57.
- BALTUSSEN, Han. Cicero’s *Consolatio ad se*: character, purpose and impact of a curious treatise. In: Baltussen, H. (Ed.). *Greek and Roman consolations. Eight studies of a tradition and its afterlife*. Swansea: Classical Press of Wales, 2013. p. 67-92.
- BETTINI, Maurizio. *Il ritratto dell’amante*. Torino: Einaudi, 2008.
- BETTINI, Maurizio. La morte e il suo doppio. Il funerale gentilizio romano fra *imagines*, *ridiculum* e *bonos*. In: Pepe, C.; Moretti, G. (eds.). *Le parole dopo la morte: forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*. Labirinti, 158. Trento: Università di Trento, 2015a. p. 147-178 (republicado em Bettini, M. *Dèi e uomini nella Città: antropologia, religione e cultura nella Roma antica*. Roma: Carocci, 2015. p. 77-97).

<sup>60</sup> Helm: 15, 10-12. “Portanto agora, em primeiro lugar, façamos conhecer sobre a natureza dos deuses, donde se enraizou, nas parvas mentes, tão grande epidemia de uma falsa crença”. (Os grifos são todos nossos).

<sup>61</sup> Helm: 15, 19-20. “Então, em primeiro lugar, desprezados os arrojados, façamos conhecer donde seria originada a idolatria.”

- BETTINI, Maurizio. *Lar familiaris*: un dio semplice. In: Bettini, M. *Dèi e uomini nella Città: antropologia, religione e cultura nella Roma antica*. Roma: Carocci, 2015b. p. 57-75.
- BOURNE, Ella. The Epitaph of Allia Potestas. *The Classical Weekly*, 15 (1916), p. 114-116.
- BOYANCÉ, Pierre. L'apothéose de Tullia. *Revue des Études Anciennes* 46 (1944), p. 179-184.
- BOYANCÉ, Pierre. La symbolique funéraire des Romains. In: *Etudes su la religion romaine*. Rome: École Française de Rome, 1972. p. 299-307.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Tradução do acádio, introdução e comentários. In: SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Epopeia de Gilgâmesb: Ele que o abismo viu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BRISSON, Luc. *Introdução à filosofia do mito*. I. Salvar os mitos. São Paulo: Paulus, 2014.
- BUECHELER, Franz. *Carmina Latina Epigraphica*. Leipzig: B. G. Teubner, 1895-1897.
- CICERONE. *Le Tusculane*. A cura di Adolfo di Virgínio. Milano: Mondadori, 1962.
- COELLO, J. Muniz. Cicerón y el santuario de Tulia. Teoria religiosa y práctica financeira. *Arys* 1 (1998), p. 119-137.
- CONTE, G. B. *Proemi al mezzo*, RCCM, 18 (1976), p. 263-273 [ristampato in CONTE 1980 (*Proemi al mezzo*, in *Il genere e i suoi confini: cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, pp. 122-36), in CONTE 1984 (*Proemi al mezzo*, in *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, pp. 121-33) e tradotto in inglese come *Proems in the middle* in F. M. DUNN and T. COLE (eds) 1992, *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge, pp. 147-59].
- COURTNEY, Edwrad. *Musa Lapidaria: a Selection of Latin Verse*. Inscriptions (American Classical Studies, 36). Atlanta: Scholars Press, 1995.
- FISHWICK, Duncan. The deification of Claudius. *Classical Quarterly*, 52.1 (2002), p. 341-349.
- FLORIDI, I. Il realismo dell'arte e il paradosso del retore muto. *Prometheus. Rivista di studi classici*, 39 (2013), p. 87-106.
- GALLONI, Paolo. Lo specchio di Tristano. Il Doppio, il desiderio e il disordine. *Quaderni medievali*, 45 (1998), pp. 6-35.
- GASTI, Fabio. Aspetti della presenza di Cicerone nella tarda antichità latina. In: De Paolis, Paolo. *Cicerone nella cultura antica. Atti del VII Simposio Ciceroniano*. Cassino: Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, 2016. p. 27-54.
- GINZBURG, Carlo. Représentation: le mot, l'idée, la chose. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6 (1991), p. 1219-1234.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques. *Funus imperatorum*: uma análise da cerimônia de apoteose do imperador Septímio Severo. *Pboenix*, 9 (2003), p. 25-36.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques. Septímio Severo e a *Consecratio* de Pertinax: rituais de morte e poder. *Historia*, 26 (2007), p. 20-35.
- GONÇALVES, Ana Tereza Marques. As festas romanas. *Revista de Estudos do Norte Goiano*, 1 (2008), p. 26-68.
- GOUD, T. E.; YARDLEY, J. C. Dido's burning effigy: Aeneid 4. 508. *RbM*, 131 (1988), p. 386-388.
- HAYS, Gregory. *Fulgentius the Mythographer: An Annotated Bibliography*. Virginia: University of Virginia. Disponível online: <http://www.people.virginia.edu/~bgh2n/fulgbib.html> (última atualização: 2013).
- HELM, Rudolf (ed.). *Fabii Planciadis Fulgentii Opera* [...]. Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1898.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: Le Goff, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990, p. 535.

- MAIA JUNIOR, Juvino Alves. *O sonbo de Cipião no De Re Publica de Cícero. Scientia Traductoris*, 10 (2011), p. 241-257.
- MARTIAL. Epigrams. With an English translation by Walter C. A. KER, M. A, London/New Youk: William Heinemann/G. P. Putnam's Sons, 1919.
- MATTIACCI, Silvia. Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'ekphrasis nell'epigramma latino. *Prometheus. Rivista di studi classici*, 42 (2013), p. 207-226.
- RUIZ, María Pérez. El culto en la casa romana. *AnMurcia*, 23-24 (2007-2008), p. 199-229.
- STEFANI, G. (Ed.). *Menander. La casa del Menandro di Pompei*. Milano: Mondadori Electa, 2003.
- STEVENSON, J. *Women latin poets. Language, Gender, and Authority, from Antiquity to the Eighteenth Century*. New York. Oxford University Press, 2005.
- SUMI, Geoffrey S. Caesar ex machina. Ceremony and Caesar's memory. In: Sumi, Geoffrey S. *Ceremony and Power: Performing Politics in Rome between Republic and Empire*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- TEIXEIRA, C. A. A. Sobre a Épica e tragédia no episódio da Dido virgiliana. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 8 (2006), p. 41-57.
- VALCÁRCEL MARTÍNEZ, Vitalino. Estudio filológico-literário comparativo del relato del funeral de Augusto contado por el biógrafo Suetonio (*Aug.* 100) y por el historiador Tácito (*Ann.* 1.8-10). *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 35 (2015), p. 43-77.
- VENUTI, Martina. *Il prologo delle 'Mythologiae' di Fulgenzio. Analisi, traduzione, commento*. Parma: Università di Parma, 2009 [Tese de Doutorado em Filologia grega e latina, Università degli Studi di Parma, disponível em <http://hdl.handle.net/1889/1042>].
- VERDEJO SÁNCHEZ, Maria Dolores. Halagos, piropos y delicadezas en los epitafios romanos. *Thamyris* 2 (1997), p. 15-20; Galloni, Paolo. Lo specchio di Tristano. Il doppio, il desiderio e il disordine. *Quaderni medievali*, 45 (1998), p. 6-35.
- VERNANT, Jean-Pierre. Figuração do invisível e a categoria psicológica do "duplo": o kolossós. In: Vernant, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2 ed. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 383-398.
- VEYNE, Paul. Quando a verdade histórica era tradição e vulgata. In: VEYNE, P. *Acreditavam os deuses em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 15-26.
- WIRTH, Jean. Il culto delle immagini. In: CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe. *Arti e storia nel medioevo*. Vol. III – Del vedere: pubblici, forme e funzioni. Torino: Einaudi, 2004. p. 3-47.
- WHITBREAD, L. G. *Fulgentius the Mythographer*, Columbus Ohio: Ohio State University Press, 1971.
- WISEMAN Timothy Peter. Conspicui postes tectaque digna deo: the public image of aristocratic and imperial houses in the late Republic and early Empire. In: *L'Urbs: espace urbain et histoire (Ier siècle av. J.-C. - IIIe siècle ap. J.-C.)*. Actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985). Rome: École Française de Rome, 1987. pp. 393-413. (Publications de l'École française de Rome, 98).
- WOLFF, Étienne; DAIN, Philippe (Traduit, présenté et annoté par). *Fulgence, Mythologies*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion Presses Universitaires, 2013.