



HYPNOS  
43





# HYPNOS 43

A REVISTA “Hypnos” É UMA PUBLICAÇÃO SEMESTRAL DA  
FACULDADE DE FILOSOFIA DE SÃO BENTO

Hypnos is a JOURNAL of THE FACULDADE DE FILOSOFIA DE SÃO BENTO



HYPNOS, São Paulo, v. 43, 2º SEM., 2019, p. 157-257

ISSN 2177-5346

ACESSO À HYPNOS DIGITALIZADA:  
[WWW.HYPNOS.ORG.BR](http://WWW.HYPNOS.ORG.BR)

Apoio:



**Editor Responsável:**

Editor:

**Rachel Gazolla (Faculdade de Filosofia de São Bento) (rachelgazolla@gmail.com)****Editores assistentes:**

Assistant Editors:

**Prof. Ivanete Pereira (UFAM) (ivanetepereira7@gmail.com)****Prof. Bruno L. Conte (PUC-SP) (bruno@brunoc.com.br)****Conselho Editorial:**

Editorial Council:

*Nacional:*

HENRIQUE G. MURACHCO (Univ. Federal da Paraíba, Brasil)  
JAYME PAVIANI (Univ. de Caxias do Sul, RS, Brasil)  
RENATO AMBRÓSIO (Univ. Federal da Bahia, Brasil)  
JOSÉ GABRIEL TRINDADE SANTOS (Univ. Federal da Paraíba, Paraíba, Brasil)  
LUIZIR DE OLIVEIRA (Univ. Federal do Piauí, Brasil)  
MARCELO PERINE (Pont. Univ. Católica de São Paulo, Brasil)  
RACHEL GAZOLLA (Faculdade de Filosofia de São Bento, Brasil)

*Internacional:*

ALEJANDRO VIGO (Univ. de Navarra, Espanha)  
ELISABETTA CATTANEI (Univ. Studi di Cagliari, Itália)  
FRANCISCO BRAVO (Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela)  
FRANCISCO LISI (Univ. Carlos III, Madrid, Espanha)  
GIOVANNI CASERTANO (Univ. de Napoli, Itália)  
GRACIELA MARCOS DE PINOTTI (Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina)  
HUGO RENATO OCHOA DISSELKOEN (Univ. Católica de Valparaíso, Chile)  
JESÚS DE GARAY (Univ. de Sevilla, Espanha)  
JORGE MARTINEZ BARRERA (Pont. Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile)  
LIVIO ROSSETTI (Univ. de Perugia, Perugia, Itália)  
LUIS ALBERTO FALLAS (Univ. de Costa Rica)  
PETER P. SIMPSON (City Univ. of New York, EUA)  
THOMAS M. ROBINSON (Univ. de Toronto, Canadá)

**Revisores:**

Revisers:

Bianca Camargo de Lima (Fac. de Filosofia de São Bento, Brasil)  
Bruno Conte (Pont. Univ. Católica de São Paulo, Brasil)  
Fernando Sapaterro (Pont. Univ. Católica de São Paulo e Fac. de Filosofia de São Bento, Brasil)  
Ivanete Pereira (UFAM, Manaus, Brasil)  
Julio Cesar Moreira (Pont. Univ. Católica de São Paulo, Brasil)

**Diagramação:**

Desktop Publishing:

Waldir Alves (waldir@waldir.com.br)

**Capa:**

Cover:

Rachel Gazolla e Waldir Alves  
Imagem: Apollo citaredo

---

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

---

Hypnos : revista do Centro de Estudos da Antiguidade Greco-Romana (CEAG) . Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ano I, n. 1 (1996) . - São Paulo : EDUC ; PAULUS ; TRIOM, 1996 - Periodicidade Semestral.

A partir de 2002 Semestral - revista do Instituto Hypnos e da Pontifícia Universidade Católica de SP, Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia.  
ISSN 1413-9138

A partir do 2º sem. de 2015 - revista do Instituto Hypnos e da Fac. de Filosofia de São Bento

1. Estudos gregos - Periódicos. 2. Grécia - Antiguidades - Periódicos. I. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Centro de Estudos da Antiguidade Greco-Romana (CEAG).

CDD 938.005

---



*Cabeça de Hypnos: "Hypnos, segundo a Teogonia de Hesíodo, é filho de Nyx, irmão de Thánatos e Oneíron. Da primeira geração dos deuses, é o sono e a inspiração, por isso sua cabeça esculpida tem, do lado direito, asa em vez de orelha."*

---

(Cópia romana de original grego, século IV. d.C.  
Museu do Prado, Madri)

*Head of Hypnos: "Hypnos, in Hesiod's Theogony, is Nyx's son, Thánatos and Oneíron's brother. From the first generation of gods, Hypnos is sleep and inspiration, therefore his sculptured head has a wing on the right side, instead of an ear".*

---

(Roman copy from a Greek original, 4<sup>th</sup> century AD.  
Museum of Prado, Madrid)

Indexação:



THOMSON REUTERS  
WEB OF SCIENCE

**latindex** LATINDEX – Sistema Regional de Informação para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (México, Mx)

**CLASE** – Comité de Evaluación y Selección de Publicaciones (Univ. Autónoma de México, México, Mx)

**THE PHILOSOPHER'S INDEX**  
THE *Philosopher's* INDEX (Bowling Green, Ohio, EUA)

Catalogação:



**AWOL** AWOL  
THE ANCIENT WORLD ONLINE



**IBICT** – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia

**ULRICH'S** – International Periodicals Directory (NY – USA)  
ULRICH'SWEB™  
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

**1. A *Hypnos*** é, qualitativa e quantitativamente, uma revista de Filosofia Greco-romana. Busca ampliar, também, o diálogo com outros saberes da Antiguidade Clássica, hoje bem delineados em nossas Universidades: Literatura Clássica, História Greco-romana, História das Religiões, Línguas Clássicas etc. Acreditamos que a cultura Greco-romana deve ser assumida pelos estudiosos em Filosofia com o máximo de abrangência. A Editoria persegue esse objetivo e procurará publicar, sempre que possível, não só os textos sobre Filosofia Greco-romana mas as pesquisas literárias, lingüísticas, históricas, psicológicas, antropológicas e outras condizentes com esse período histórico. A extensão da cultura grega e romana antigas faz com que as atuais divisões acadêmicas sejam uma necessidade, mas não uma regra que venha a limitar o investigador, filósofo ou não. Por isso, a ***Hypnos*** apresenta largos limites para a recepção desses estudos. Basicamente, esta revista é um veículo de auxílio para a interação dos estudos Greco-romanos brasileiros e não brasileiros.

**2. A Editoria da *Hypnos*** compreende que os estudos filosóficos posteriores à Grécia e Roma, até os nossos dias, também devam ser publicados, porém em menor número que as investigações sobre o período clássico, desde que obedeçam à temática principal de cada número. Assim, é rico e vigoroso que pesquisas de outros momentos da História da Filosofia sejam aceitas se concernentes ao tema central, por exemplo, se um número tiver como temática central a “Ética” e os textos em questão versarem sobre “Ética”.

**3. Havendo um Conselho Consultivo e um Conselho Editorial para decisões, artigos apresentados fora da temática de um número, porém expondo uma relação entre um texto de autor grego ou romano com outro de qualquer outro período histórico, podem ser aceitos. Outras áreas de investigação que não se refiram à Filosofia e aos Estudos Clássicos poderão dar eventual contribuição, ficando a cargo da Editoria deliberar sobre a aceitação desses trabalhos, levando-se em conta sua pertinência e o peso que venham a ter para as pesquisas filosóficas.**

Os textos publicados são de **responsabilidade exclusiva dos autores**. Os textos devem ser **originais**. Caso tenham sido publicados em alguma revista não brasileira, favor indicar claramente o nome, número e data da publicação e país. A editoria decidirá sobre o interesse em publicar na ***Hypnos*** (máximo 40.000 palavras).

**1. *Hypnos* is a journal for Greco-Roman Philosophy. We also seek to increase the dialogue between Philosophy and other subject areas in Classical Antiquity that are nowadays well established in universities: Literature, History, Philology etc. It is the conviction of *Hypnos* that researchers in Philosophy should approach the culture of Antiquity in a comprehensive way. The Editors pursue this aim by publishing not only texts that are specific to Philosophy, but also those that concern the areas of Literature, Linguistics, History, Psychology, Anthropology, and so forth. *Hypnos* has a generous policy as regards acceptance of works that extend beyond the academic boundaries. Basically the journal is a vehicle to enhance the study of Greco-Roman studies and to further interactions between students in the area, whether they are Brazilian or not, and whether they are academic scholars or not.**

**2. The Editors of *Hypnos* have adopted the policy that, despite the preference of the journal for studies in the Philosophy of Classical Antiquity, studies in periods of philosophy other than that, up to and including the present day, can also be published provided that they are in agreement with the main theme for each issue. So if a particular issue's central theme is, say, “Ethics”, then texts from periods of the History of Philosophy other than Antiquity and which deal with Ethics will be welcome.**

**3. Papers not pertaining to the main theme for a particular issue of the journal, but presenting a relationship between a Greek or Roman thinker and another from a historical period other than that of Classical Antiquity, may be accepted for evaluation by the Consultative Council and the Editorial Council. Texts from other areas of investigation besides those of Philosophy or Classical Studies might be featured occasionally, depending on the editors' acceptance and on the pertinence and importance of the given text for philosophical studies in Brazil.**

Published material is the sole **responsibility of their authors**. The texts must be originals. For texts previously published outside Brazil, this fact must be mentioned clearly, indicating the name, number or edition, publishing date, and country of origin of the journal. ***Hypnos* Editorial Committee will then decide about the publication (maximum 40,000 words).**

**I – NORMAS AOS AUTORES**

1. Os textos devem contemplar a área da revista, ou seja, História da Filosofia Antiga e Estudos Clássicos – no todo ou em parte –, ficando a cargo da editoria a publicação eventual de outra área caso seja de seu interesse;
2. Os textos passarão pelo seguinte trâmite: recebimento pelo editor responsável, envio ao conselho de pareceristas, decisão de publicação do conselho de publicação, envio do parecer ao autor e publicação digital e em papel;
3. Nos artigos apresentados à revista deve constar a data de envio, e-mail do autor, instituição em que trabalha e/ou investiga, endereço;
4. Os textos devem ter um pequeno resumo de 8 linhas no máximo, com até quatro palavras-chaves, no idioma do autor e em inglês;
5. A formatação dos textos deve seguir as regras de publicação de periódicos (vide normas ABNT), em fonte Times New Roman, letra 12, espaço 1.5;
6. No caso de não haver parecerista no conselho de pareceristas que responda pela área de investigação do autor, a editoria indicará parecerista ad hoc;
7. A publicação exige que o autor dispense direitos autorais, uma vez que a *Hypnos* não tem fins lucrativos;
8. O conselho de publicação decidirá sobre o interesse em publicar, eventualmente, textos não originais; neste caso, o autor deve indicar as referências da primeira publicação;
9. O conteúdo dos textos é de inteira responsabilidade do autor, reservando-se a editoria a não aceitar aqueles que trouxerem em seu bojo ilegalidade de qualquer gênero, quer por discriminação de sexos, orientação sexual, religiosa, política, étnica ou incitação à violência;
10. Cabe ao autor, caso se sinta prejudicado pela publicação de seu texto de modo incorreto, dar ciência aos editores das devidas reclamações.

**I – RULES FOR AUTHORS**

1. *The subjects of History of Ancient Philosophy or Classical Studies, which are the areas of interest of our journal, must be fully or partly addressed by the article; it is the editors' role to decide a possible publication of another area;*
2. *On receipt of the article by the editor, it will be analyzed by the board of reviewers, the publication board will decide upon its publication, authors will be notified about the article acceptance or not; case positive then it will be published in paper and online.*
3. *The following information is necessary for articles submitted to the journal: submittal date, author's email address, the institution for which he or she works, and post address;*
4. *The text must be accompanied by an abstract comprising at most eight lines, with up to four key-words, both in its original language and English, as the case may be;*
5. *The text must be formatted according to the rules for publication of periodicals (check ABNT rules), written in font "Times New Roman", size 12, line spacing 1.5;*
6. *If a reviewer is not available for the author's field of investigation, an ad hoc reviewer will be appointed by the editorial board;*
7. *Hypnos is a non-profit-making journal, therefore authors should not expect payment for published articles;*
8. *Eventually secondary publication of material published in other journals may be justifiable and beneficial. The board may decide, in these conditions, for the publication of non-original texts. In this case, the authors must provide the references for the original publication of their articles;*
9. *The contents of the text are the sole responsibility of their authors; while reserving the editorship the denial of those which bring in its body illegality of any kind, such as discrimination of gender, sexual orientation, religious, political, ethnic or incitement to violence;*
10. *In case the author feels injured or notice any significant error in their publication, it is his responsibility to notify promptly the journal editor.*

## **II – NORMAS AOS EDITORES, CORPO DE REVISORES, PARECERISTAS, TRADUTORES E DIAGRAMADORES**

1. Os editores assumem o direito de não publicar artigos cujo conteúdo venha a ferir qualquer dos itens expostos no item 9 das Normas aos Autores, além de seguirem estritamente essas normas no processo de recebimento do material até sua eventual publicação;
2. Os editores se comprometem a investigar, após a publicação dos textos, problemas jurídicos que venham a prejudicar os autores e, na medida de seu alcance, saná-los, tais como retratações, correções, republicações, a depender de cada caso, se receberem reclamações a respeito;
3. Os editores, tradutores e pareceristas obrigam-se a preservar o anonimato do material recebido dos autores até sua eventual publicação;
4. Os editores, revisores, pareceristas, tradutores e diagramadores não podem apresentar conflitos de interesses em relação aos autores, instituições financeiras, temas ou qualquer outro tipo de conflito nesse sentido, que venham a prejudicar a eticidade do seu trabalho na Hypnos;
5. Os pareceristas estão proibidos de emitir pareceres caso haja interesse particular com relação ao autor ou conflito de interesse de qualquer espécie.

## **III – SOBRE EVENTUAIS FALTAS ÉTICAS**

1. A Hypnos se compromete com os mais altos padrões de integridade alinhados à legislação vigente. Má conduta e comportamento antiético podem ser identificados e levados ao conhecimento do editor a qualquer momento, por qualquer pessoa. Quem informa o editor de tal falta deve fornecer informações e provas suficientes para que uma investigação seja iniciada. Todas as denúncias serão respeitadas da mesma maneira, desde que não firam as normas já estabelecidas pela revista, até chegar-se a uma decisão clara.
2. Uma decisão inicial para a investigação será tomada pelo editor, que seguirá o seguinte trâmite:
  - As provas serão recolhidas com zelo e anonimato; em qualquer caso será dada ao autor o direito de defesa;

## **II – RULES FOR EDITORS, BOARD OF REVIEWERS, REVIEWERS, TRANSLATORS AND VISUAL DESIGNERS**

1. *The editors assume the right not to publish articles whose content hurts any of the items outlined in item 9 of the Rules for Authors, in addition to strictly follow these rules from the receipt process of the text until its eventual publication.*
2. *The editors are committed to undertake investigations of any legal problems that may harm the authors after the publication of the texts, and in the extent of their power, to adopt and follow reasonable procedures, such as retractions, corrections, republication, depending on each case, if they receive complaints about;*
3. *Editors, translators and reviewers are obliged to preserve the anonymity of the received authors' material until its eventual publication;*
4. *Editors, reviewers, translators and visual designers may not have any conflicts of interest in relation to the authors, financial institutions, themes or any other type of conflict that may harm the ethnicity of his work on Hypnos;*
5. *Reviewers are forbidden to issue opinions if there is any particular interest in relation to the author or conflict of interest of any kind.*

## **III – ON ETHICAL ISSUES**

1. *Hypnos is committed to the highest standards of integrity and in accordance with relevant legislation. Misconduct and unethical behavior may be identified and brought to the attention of the editor and publisher at any time, by anyone. Whoever informs the editor or publisher of such conduct should provide sufficient information and evidence in order for an investigation to be initiated. All allegations should be taken seriously and treated in the same way, until a successful decision or conclusion is reached.*
2. *An initial decision for investigation should be taken by the editor, then the investigation runs as follows:*
  - *Evidence should be gathered with zeal and anonymity. In any event, the author will be given the opportunity to respond to any allegations.*



- Carta de advertência ao autor ou a qualquer outra pessoa envolvida no assunto deverá ser enviada pela editoria;
- Em caso de um assunto que fira gravemente a eticidade social, a editoria deverá buscar uma autoridade superior para posterior investigação e ação.
- *A warning letter to the author or to any other person involved in the matter should be sent by the editors;*
- *In case of serious misconduct the editor may report the case and outcome to a higher authority for further investigation and action.*

#### **IV – POLÍTICA DE PRIVACIDADE**

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

#### **IV – PRIVACY STATEMENT**

*Names and addresses informed to this publication are used exclusively for our publishing ends, and will in no occasion be disclosed to third parties.*

### **ENVIO DE ARTIGOS, COMUNICAÇÕES, RESENHAS, ENTREVISTAS, PERMUTAS E DOAÇÕES**

---

#### **ARTICLES, EXCHANGE AND DONATIONS**

a) Para envio de textos para decisão do Conselho Editorial, o endereço é o seguinte:

**Seer:** login e usuário à escolha do articulista; e  
**www.hypnos.org.br** (clique na capa da revista)

*a) Address for submitting articles, exchange of texts, little papers, reviews or interviews, at discretion of the Editorial Board:*

**Revista Hypnos:** editora responsável:  
Profa. Rachel Gazolla (FFSB)  
rachelgazolla@gmail.com

#### **Direção para envio de livros e revistas:**

Biblioteca da Faculdade de Filosofia de São Bento (A/C Rachel Gazolla)  
Largo de São Bento, s/no. - Centro - São Paulo - SP  
CEP: 01029-010

ou

Rachel Gazolla (editora)  
Rua Monte Alegre, 1352 - São Paulo - SP  
CEP: 05014-002

**ARTIGOS (ARTICLES)**

- La iniciación órfica y la poesía en las *Bucólicas*  
Orphic initiation and poetry in *Bucolics*  
*Pedro Tenner* ..... 157
- O Leitor em *Performance*: a construção do Leitor nos diálogos platônicos  
The Reader in *Performance*: the construction of the Reader in Plato's dialogues  
*Nelson de Aguiar Menezes Neto* ..... 182
- A πολιτεια dos judeus em 2 *Macabeus*  
The Jewish πολιτεια in 2 *Maccabees*  
*Willibaldo Ruppenthal Neto* ..... 202
- Σύμβολα, συνθηματα e εικόν: apontamentos sobre a relação  
dos símbolos teúrgicos e imagem no *De Mysteriis* de Jámblico  
Σύμβολα, συνθηματα and εικόν: notes on the relation of theurgic symbols  
and image in Iamblichus' *De Mysteriis*  
*Julio Cesar Moreira* ..... 219
- A palavra como imagem  
The Word as Image  
*Jovelina Ramos* ..... 229
- RESENHA CRÍTICA (CRITICAL REVIEW)**
- SPINELLI, Miguel. *Helenização e recriação de sentidos: a filosofia  
na época da expansão do cristianismo – século II, III e IV*  
*Rogério Lopes dos Santos* ..... 248
- RESENHA (REVIEW)**
- ISLER-KERÉNYI, Cornelia. *Dionysos in Classical Athens.  
An Understanding through Images*  
*Milena Tarzia* ..... 253

# LA INICIACIÓN ÓRFICA Y LA POESÍA EN LAS *BUCÓLICAS*

## ORPHIC INITIATION AND POETRY IN *BUCOLICS*

PEDRO TENNER\*

**Resumen:** En el presente trabajo, estudiaremos la influencia del Orfismo en las *Bucólicas* de Virgilio. Partiremos de un análisis de la interpretación de Bruno Snell, para quien el momento poético de la obra virgiliana comporta una transformación de los componentes míticos en alegorías desprovistas de significado religioso. A esa posición le contraponemos una interpretación según la cual existe una profundidad religiosa en el texto virgiliano, insuflada principalmente por la religión órfica. En particular, demostraremos que la figura de Orfeo, en su carácter liminal que vincula lo divino/natural y lo humano, se realiza en el momento de su canto, momento que la poesía virgiliana busca reproducir.

**Palabras clave:** Virgilio; *Bucólicas*; Orfeo; religión.

**Abstract:** In this paper, we aim at examining the influence of Orphism in Virgil's *Bucolics*. Our point of depart is the analysis of Bruno Snell's position, who states that the poetic moment of Virgil's work implies a transformation of mythical elements into allegories devoid of all religious meaning. We will contrast Snell's position with an interpretation that argues in favor of a religious depth to Virgil's text, inspired mainly by the Orphic religion. We claim especially that the figure of Orpheus, in its liminal character linking the divine/natural and the human, is realized in the moment of its song, a moment which Virgil's poetry attempts to recreate.

**Keywords:** Virgil; *Bucolics*; Orpheus; religion.

### INTRODUCCIÓN

A pesar de que las *Bucólicas* constituyen la primera obra que se le puede atribuir más allá de duda, Virgilio muestra en ella “un talento no sólo seguro de sí mismo, en plena posesión de su técnica, sino también tan brillante y completo que ya es el de un gran poeta”<sup>1</sup> En efecto, quien se adentra en las *Bucólicas* reconoce no sólo la profunda belleza de los versos virgilianos, sino

---

\* Pesquisador en Universidad de Buenos Aires. E-mail: pedro\_tenner@hotmail.com

<sup>1</sup> GUILLEMIN, 1951, p. 18.

también un complejo entramado de símbolos cuya significación ha intentado ser descifrada en numerosas ocasiones. Uno de los puntos de mayor interés es el curioso vínculo entre lo mítico y lo histórico que se desarrolla en la obra. La forma en que este vínculo aparece en la Arcadia virgiliana (escenario de varias de las *Bucólicas*), así como el peculiar carácter de esta tierra que lleva el nombre del hogar del dios Pan, son analizados por Bruno Snell en su libro *Die Entdeckung des Geistes*. Snell observa que “en la Arcadia virgiliana, las corrientes del mito y la realidad empírica fluyen la una en la otra”.<sup>2</sup> La Arcadia es entonces una tierra en la que la contradicción entre el mundo real y el literario se resuelve en favor de este último: “la tensión entre el mundo real y el literario [...] queda eliminada, y todo se desplaza a un único plano de indiferenciada majestad.”<sup>3</sup> Según Snell, Virgilio permite la entrada de su entorno histórico sólo bajo el aspecto del lenguaje poético, trasladándolo así a una tierra donde eventos particulares y específicos alcanzan una significación universal. Snell observa que este logro de Virgilio lo hace de algún modo un precursor de la concepción del arte como un fin en sí mismo:

El proceso de la creación literaria alcanza su autonomía. Se convierte en su propio ámbito, un ámbito absoluto, independiente de todo lo que no sea arte y literatura. [...] Por primera vez en la literatura occidental, el poema se convierte en un ‘objeto de belleza’ que existe exclusivamente por sí mismo y en sí mismo.<sup>4</sup>

Snell señala que, sobre todo, la introducción de elementos políticos a los poemas de las *Bucólicas* ocurre siempre en estrecha relación con el mito: para Virgilio “los asuntos políticos están estrechamente vinculados con conceptos míticos; y es aquí donde alcanza un resultado particularmente impresionante la combinación y fusión del mito y la realidad, típicos de la idiosincrasia de la Arcadia”<sup>5</sup> El autor concluye de ello que ante la imposibilidad de ignorar los conflictos políticos que le eran contemporáneos, Virgilio reaccionó brindándoles un nuevo significado en un trasfondo mítico, donde de alguna forma perdieran su realidad. Así, Snell cree observar en la Arcadia virgiliana un lugar de refugio, un mundo de pura creación literaria, donde las esperanzas de la resolución de los conflictos políticos de la época se reducen a un milagro que no tiene (ni se espera que tenga) ninguna posibilidad de concreción

<sup>2</sup> SNELL, 1953, p. 283.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 286-287.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 290.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 291.

en el mundo real. Virgilio entonces “le da la espalda a este mundo duro y perverso; lo deja atrás y se refugia en Arcadia.”<sup>6</sup>

Asimismo, Snell supone que el compendio de imágenes míticas de las *Bucólicas* estaba para Virgilio desprovisto de toda significación religiosa y comportaba puramente un carácter alegórico. Virgilio habría tomado tales imágenes de la herencia cultural legada por la literatura griega, y las habría resignificado para simbolizar el carácter lejano e incluso onírico de la Arcadia de sus *Bucólicas*: “Así, los antiguos dioses quedan reducidos a la forma de *sigla*: desprovistos de su misterioso poder primigenio, todo lo que queda de ellos es una idealidad que no surge ya de la devoción religiosa, sino de la erudición literaria”.<sup>7</sup>

De esa manera, los símbolos de la poesía quedan desprovistos de su significado originario y de toda noción de profundidad religiosa, y habrían servido a Virgilio de dos formas esenciales: como “tamiz” mediante el cual alivianar las adversidades de su momento histórico, y como mera alegoría de un estado interior que desea expresar a su audiencia. En relación a este último aspecto, Snell reconoce allí los comienzos de la concepción moderna del poeta: la de un individuo que explora activamente las profundidades de su propia alma para obtener el material al que dará forma poética. El poeta es ahora consciente de su tarea como creador, y se entrega al ensueño y a la fantasía como principales impulsores de su actividad creativa. En esta idea, Snell encuentra no sólo una descripción de la tarea poética, sino también la comprensión del destino de quien se encomiende a ella: el poeta

alcanza su puesto entre los dioses, y [...] recibe la compasión de la naturaleza [...] porque sus sentimientos son más profundos que los del resto de los hombres, y porque sufre con mayor pesar bajo las crueldades del mundo.<sup>8</sup>

Creemos que Snell está en lo cierto en remarcar la curiosa relación de lo mitológico y lo real que se desarrolla en las *Bucólicas*, y también en su observación de que ambos polos se unifican en un mismo mundo, el mundo de la creación artística. Sin embargo, no somos de la opinión de que el entramado de símbolos mitológicos de la obra esté desprovisto de significado religioso, sino más bien todo lo contrario. En lo que sigue nos proponemos reinterpretar las observaciones de Snell con respecto al lugar del mito y de la creación artística en las *Bucólicas*, teniendo en cuenta la influencia

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 293.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 307.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 302.

que el orfismo, religión en la que Virgilio estaba iniciado, ejerció sobre el mantuano a la hora de escribir la obra. Un estudio sobre los motivos órficos de las *Bucólicas* nos permitirá, creemos, demostrar que uno de los puntos centrales de la obra es precisamente la relación entre el hombre y lo divino, y la mediación que efectúa entre ellos el arte y particularmente la poesía.<sup>9</sup> Asimismo, exploraremos bajo la luz del orfismo la idea, que compartimos con Snell, de la creación poética como un ejercicio de pura interioridad. El destino que el mantuano concebía para el poeta se revelará cuando consideremos la forma en que, en las *Bucólicas*, se entretajan la figura de Orfeo poeta, vate tracio que con su arte encantaba la natura, con la figura de Orfeo teólogo, quien en su viaje al inframundo había obtenido la sabiduría que le permitió fundar misterios báquicos. La investigación arrojará luz, esperamos, sobre la forma en que Virgilio entendía que se relacionaban el mundo histórico, el arte y el mito.<sup>10</sup>

#### ARCADIA, TIERRA DEL CREPÚSCULO

Sin duda, uno de los aspectos más impactantes de las *Bucólicas* es el poder de encantamiento sobre la natura que la poesía demuestra. Cuando el pastor virgiliano se da al canto, la taumaturgia comienza y la naturaleza acompaña el sentimiento que la poesía expresa. Así, la imagen que inaugura las *Bucólicas*, y que crea la atmósfera que acompañará al lector a lo largo de toda la obra, es la de Títilo que, recostado bajo una haya, “con tenue caramillo [...] enseñas a las selvas a repetir el nombre tu hermosa Amarilis”.<sup>11</sup> La música y la poesía revelan al pastor la afinidad entre el hombre y la naturaleza: su amor por Amarilis se extiende hasta las arboledas y es compartido por ellas.<sup>12</sup> Pero el pastor poeta no se ve acompañado por su entorno natural

<sup>9</sup> Utilizamos como fuentes sobre el orfismo el trabajo de Guthrie *Orpheus and Greek Religion* y el capítulo X de *Psyche* de Rohde. Además, los capítulos VI, VIII y IX de esta última obra nos sirven de fuente con respecto a las religiones místicas en general.

<sup>10</sup> Es cierto que la Teogonía Rapsódica órfica antecede a Virgilio quizá por más de 500 años. Sin embargo, Guthrie señala que a pesar de la tendencia al sincretismo de la época helenística, el orfismo alcanzó la época de la Roma imperial casi sin modificaciones. Esto nos autoriza a atribuir a Virgilio al menos el conocimiento de las creencias expresadas en la Teogonía Rapsódica, ya que se trataría del conocimiento de cualquier iniciado órfico.

<sup>11</sup> VIRGILIO, *Bucólicas*, I, vv. 1-5.

<sup>12</sup> Curiosa es también la idea de que Títilo *enseña* a cantar a las selvas. Como veremos en un momento, Virgilio no sólo hace frecuente mención a la taumaturgia poética, sino que nos deja entrever que la naturaleza misma se ve beneficiada gracias al encantamiento.

sólo en sus momentos de sosegada contemplación, sino que los prados y selvas hacen eco también de sus sufrimientos y frustraciones. Aunque el dolor de Coridón, desdeñado por Alexis, se manifiesta en una canción “sin arte y con pasión inútil”, la naturaleza comparte su sufrimiento: “resuenan conmigo las florestas bajo el sol ardiente con el ronco cantar de las cigarras”.<sup>13</sup> De esa manera, el susurrar de las selvas en un caso y el estridente zumbido de las cigarras en el otro adquieren significado cuando el poeta vuelca sus sentimientos sobre ellos.

Por supuesto, este vínculo del arte humano con el entorno natural es de carácter esencialmente órfico, y se remite a uno de los ejes centrales de la historia del vate tracio. Para la tradición, Orfeo fue siempre una figura esencialmente liminar: el poder de encantamiento de su poesía nos habla de la profunda unión de los opuestos, especialmente de la identidad entre arte y naturaleza. La habilidad del vate para encantar la natura se debía a que su actividad artística, lejos de marcar una disparidad entre la condición del hombre y la de lo natural, le permitía reconocer una armonía, incluso una identidad entre la interioridad humana y el exterior natural. Al respecto señala Charles Segal, en su obra *Orpheus*, que “la música de Orfeo puede expresar la participación del hombre en la armonía cósmica y recrearla bajo las formas y los términos humanos del arte.”<sup>14</sup> Bajo esta visión, el arte permite al hombre encontrar su lugar en un todo al que pertenece intrínsecamente, y reconocer la continuidad de lo humano en lo natural y de lo natural en lo humano.

Virgilio supo hacer un uso magistral de este tópico de la leyenda órfica. Segal observa que el mantuano “es quizá el primer poeta que aprovechó, en el género pastoral, la musicalidad inherente en la naturaleza que el poder órfico puede invocar.”<sup>15</sup> Una aproximación similar es la de la *Bucólica V*, donde Virgilio relata el cataclismo que provocó en toda Arcadia la muerte de Dafnis y, algunos versos después, el regocijo general en la natura al alcanzar Dafnis la apoteosis. Así, el mundo interior de los hombres, con sus alegrías y sufrimientos, encuentra una resonancia en la pura exterioridad de la naturaleza. El alma humana, expresada en el canto, se extiende hacia lo natural y encuentra allí una afinidad, una continuidad, un eco de sus sentimientos más profundos. Asimismo, Virgilio nos recuerda que el goce que el hombre

<sup>13</sup> *Ibíd.*, II, vv. 5-15.

<sup>14</sup> SEGAL, 1989, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 7.

encuentra en esta resonancia es compartido por la propia naturaleza. Así, pasajes de las *Bucólicas* como el llanto y el regocijo naturales por el destino de Dafnis poseen también ese significado: la naturaleza encuentra en el canto humano una suerte de canalización del tumulto y la paz que reinan en su interior. Virgilio nos habla de la realización de la naturaleza en el arte humano cuando nos recuerda que “Pan fue el primero que enseñó a juntar con cera muchas cañas”.<sup>16</sup> Allí, Pan, como espíritu de lo natural, enseña al hombre la música de la flauta: la naturaleza busca el arte humano como medio de su propia expresión. Ecos de la misma idea aparecen en la *Bucólica* X, donde Galo refiere que grabará “sobre los tiernos árboles mis amores. Crecerán aquellos, vosotros, mis amores, creceréis.”<sup>17</sup> Las corrientes de lo artificial y de lo natural, aparentemente opuestas y aisladas una de la otra, se revelan como interconectadas: el crecimiento de una es el crecimiento de la otra.

Al respecto señala A. M. Guillemin que uno de los elementos más impactantes de las *Bucólicas* es la forma en que Virgilio logra crear la imagen de una actividad laboral que vincula al hombre con la naturaleza en vez de alejarlo de ella. La autora señala que el pastor virgiliano se encuentra “arraigado en la tierra”<sup>18</sup>. En las *Bucólicas*, ocio y trabajo se reducen a un mismo plano, el del verso, y se muestran como un único momento en la búsqueda de la gratificación tanto humana como natural. Según Guillemin, “Virgilio posee [...] el recogimiento frente a la naturaleza familiar y los horizontes pacíficos, el sentimiento del paisaje incorporado al labor y a la frugalidad de la vida en la campiña”<sup>19</sup>. El tratamiento que Virgilio hace de la relación del hombre con lo natural esta indudablemente impregnado del espíritu de Orfeo en tanto poeta: uno de los ejes centrales de la historia del vate tracio es precisamente que el hombre puede encontrar su armonía con lo natural a través, y no a pesar, de su capacidad de actuar sobre la naturaleza y significarla.

La resolución del contraste entre lo natural y lo artificial no es más que una de las oposiciones que, gracias al carácter liminar del vate, revelan su unidad en la figura del Orfeo poeta: en él también se muestran como idénticos la vida y la muerte, el espíritu creativo y la destrucción. Sobre estos opuestos tendremos más que decir en un momento. Es interesante remarcar, sin embargo,

<sup>16</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, II, v. 31.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, X, v. 54.

<sup>18</sup> GUILLEMIN, *op. cit.*, p. 62.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 63. Aquí comienza a gestarse uno de los temas centrales de las *Geórgicas*: la relación entre el trabajo humano y lo natural. En esa obra, Orfeo aparece explícitamente vinculado al desarrollo del tema. Al respecto cf. los capítulos 2 y 4 del *Orpheus* de Segal.



que también como teólogo nos habla Orfeo de la afinidad inherente a todos los hijos de la naturaleza, incluido el hombre. En efecto, la teogonía órfica refiere el hecho de que Fanes, el dios primigenio creador, fue devorado por Zeus, y que tal teofagia permitió al príncipe de los dioses recrear todas las cosas en sí mismo. Desde entonces, “Zeus es cabeza, Zeus medio, y de Zeus todas las cosas tienen su ser.”<sup>20</sup> Un eco de tal creencia panteísta, en la que se resalta la unidad de todas las cosas, nos lo brinda Virgilio en la *Bucólica* III, donde Dametas manifiesta que “de Júpiter están todas las cosas llenas, él protege las tierras, él cuida de mis cantos”.<sup>21</sup> Lo interesante del verso es que Dametas reconoce como dominio de Júpiter a las tierras y los cantos: la natura y el arte humano encuentran su unidad en el principio primordial en el que todas las cosas y todos los opuestos son uno.<sup>22</sup>

Así, la forma en que, en la poesía virgiliana, el mundo de lo humano y el de lo natural revelan su identidad nos remite a la figura de Orfeo, tanto en su condición de vate prodigioso como de fundador de misterios. Sin embargo, el espíritu de Orfeo penetra las *Bucólicas* también de maneras más profundas, aunque siempre revelando el carácter liminar y la resolución de oposiciones que caracterizan al vate tracio. Al respecto, ha señalado Erwin Panofsky que el dolor ante la muerte y el amor frustrado que manifiestan los pastores virgilianos se encuentran en un contraste marcado con su “entorno de perfección suprahumana”.<sup>23</sup> Sin embargo, Virgilio no se limita a aprovechar ese contraste como recurso literario, sino que lo resuelve “en esa mezcla vespertina de tristeza y tranquilidad que constituye quizá la contribución más personal de Virgilio a la poesía. Apenas si exagera quien afirme que Virgilio ‘descubrió’ el ocaso”.<sup>24</sup> Efectivamente, el crepúsculo, momento liminar en que el día y la noche se encuentran, simboliza en la obra del mantuano la unión de opuestos que es la esencia de la enseñanza órfica y de las *Bucólicas* todas. El ocaso de las *Bucólicas*, que alcanza su mayor belleza en Arcadia, sirve como marco para revelar la enseñanza órfica fundamental: la armonía de todo lo existente, y particularmente, la identidad de una oposición que

<sup>20</sup> Fragmento 168 de la Teogonía Rapsódica, citado en GUTHRIE, 1993.

<sup>21</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, III, vv. 60-2.

<sup>22</sup> Es similar el verso, inmediatamente posterior a la citada mención a Pan como inventor de la flauta, en que Virgilio nos recuerda que “Pan guarda las ovejas y a sus rabadanés”. La naturaleza cuida del hombre que, con su trabajo, cuida de ella. (Ibíd., II, v. 31.)

<sup>23</sup> PANOFSKY, 1955, p. 300.

<sup>24</sup> Ibíd.

no hemos mencionado aún pero en la que nos introduciremos en lo que sigue: la del hombre y el dios.

#### DAFNIS Y LA DIVINIDAD DEL HOMBRE

En la *Bucólica V*, Mopso y Menalcas cantan el destino del pastor Dafnis. Mopso narra primero la muerte trágica de Dafnis en la flor de la juventud, y cuenta cómo la naturaleza toda acompañó a los arcades en el llanto. Menalcas, por su parte, relata cuál fue el destino de Dafnis tras la muerte: el pastor ha alcanzado la apoteosis, y reside ahora en el Olimpo. Los montes y bosques, que le han comunicado a Menalcas la noticia, se regocijan y en ellos reina la fertilidad, la paz y la reconciliación de opuestos.

La figura de Dafnis es particularmente enigmática. El Dafnis de la mitología estaba estrechamente vinculado con Apolo, como lo indica ya su nombre (derivado del nombre griego del laurel, arbusto predilecto de Febo). Según se cuenta, fue encontrado cuando niño en un bosque de laureles, y al crecer se convirtió en favorito del dios délfico. En la *Bucólica V*, de hecho, esta vinculación con Apolo se hace manifiesta cuando Mopso relata que el dios lloró su muerte. Sin embargo, en ese mismo poema se describe a Dafnis con una multitud de atributos dionisiacos. Mopso asegura que era tan hermoso “como la viña es la hermosura de los árboles; como de la vid, las uvas; como los toros, del rebaño, y como las mieses de las campiñas fértiles.”<sup>25</sup> Todos los elementos de la comparación tienen alguna relación con Dioniso: la vid y la viña son dos de las plantas predilectas del dios, el toro era una de las formas bajo las que se lo adoraba, mientras que las mieses pertenecían a su dominio como dios de la vegetación. Se nos dice también que Dafnis fue el primero en uncir los tigres armenios (los animales que tiraban del carro de Dioniso), que introdujo danzas báquicas y que enseñó a “cubrir los flexibles tirsos de un suave follaje”.<sup>26</sup>

Virgilio presenta así una figura a una vez apolínea y dionisiaca, en la que de hecho ambos dioses se muestran unidos. Esta característica acerca a Dafnis considerablemente a Orfeo. En efecto, el vate tracio era también una figura tradicionalmente apolínea en la que sin embargo se entremezclaban elementos dionisiacos, y que gracias al favor de Dioniso había fundado misterios báquicos. En la unión de ambos dioses, de hecho, es donde se

<sup>25</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, V, vv. 31-33.

<sup>26</sup> *Ibid.*, V, vv. 29-31.

manifiesta con mayor claridad el carácter liminar órfico: de alguna manera, Orfeo “sella” el pacto entre los cultos apolíneos y dionisiacos, pacto cuyos inicios se remontaban a la Grecia pre-clásica. No es descabellado, por lo tanto, suponer que Virgilio considerara a Dafnis una máscara de Orfeo. La forma en que Dafnis de algún modo cruza el umbral entre la vida y la muerte refuerza esta idea.<sup>27</sup> También lo hace la imagen de Dafnis cubriendo la afilada punta de los tirso con “suave follaje”: Guthrie señala el hecho de que el orfismo “atemperó” la religión dionisiaca y la hizo más accesible al espíritu griego, y posteriormente al helenístico y al romano.<sup>28</sup>

El carácter liminar que Dafnis demuestra en su relación con la divinidad lo acerca entonces a Orfeo, en quien Apolo y Dioniso (la civilización y lo natural, lo olímpico y lo telúrico) demuestran la forma en que se complementan y en última instancia se identifican. Por otro lado, Rohde ha señalado, en su obra *Psyche*, que el auge de las religiones místicas se debió en gran parte a la unificación, en Delfos, de las religiones báquica y apolínea.<sup>29</sup> De hecho, en la teogonía órfica se nos relata que, tras ser despedazado Dioniso por los titanes (episodio del que hablaremos en un momento), fue Apolo quien recogió los miembros y los enterró en Delfos. Así, la forma en que ambos dioses aparecen hermanados en la *Bucólica V* da a todo el poema un aire iniciático y místico, vinculado particularmente a Orfeo y a la religión que se le atribuye.<sup>30</sup>

Asimismo, el destino final del alma de Dafnis es idéntico al que Orfeo, como teólogo, había prometido a sus iniciados: la apoteosis. La teogonía órfica

---

<sup>27</sup> Es cierto sin embargo que la mitología griega, y su posterior adaptación romana, refiere dos clases de descensos al inframundo y subsiguientes ascensos. Una conlleva un aprendizaje y la obtención de sabiduría (el viaje de Orfeo es el ejemplo más evidente). La otra conlleva la renovación y resurrección; ejemplos de ella son el viaje al inframundo de Dioniso y el descenso y ascenso regulares de Core-Perséfone. La muerte y apoteosis de Dafnis, con la subsiguiente pérdida y resurrección del mundo natural, se parece más a esta segunda clase. De todas formas eso no daña el argumento de que posee una significación órfica. Por el contrario, tanto la muerte y resurrección de Dioniso como las de Core son partes clave de la teogonía órfica.

<sup>28</sup> Cf. los capítulos II y III de GUTHRIE, 1993.

<sup>29</sup> Cf. los capítulos VI, VII y IV en ROHDE, 1925.

<sup>30</sup> Esta hermandad se hace patente a lo largo de todas las *Bucólicas*. Así, en su deseo de agasajar a Alexis, Coridón anuncia que recogerá para el muchacho laurel, arbusto predilecto de Apolo, y mirto, arbusto que quedó íntimamente vinculado con Dioniso cuando el dios se lo otorgó a Hades a cambio de su madre Semele. Es particularmente significativo que Coridón declara que el mirto es “vecino” del laurel y que “así juntos mezcláis suaves olores”. (VIRGILIO, *op. cit.*, II, vv. 55-6.) El pasaje cobra así un aire místico e iniciático. Veremos en un momento que también en las *Bucólicas VI* y *X* hay indicaciones de la unión de los dioses.

refiere que los titanes despedazaron al joven Dioniso, comieron de su carne y fueron luego fulminados por el rayo de Zeus. De las cenizas surgió la raza actual de los hombres, quienes desde entonces llevan en sí una naturaleza dual: a una vez titánica y divina. Gracias a la sabiduría que había obtenido en su descenso al inframundo, Orfeo había introducido los ritos de purificación necesarios para lograr que la esencia divina, el alma, se liberara de la prisión corporal titánica y alcanzara su unión con el principio fundamental divino.

El eje central de la Teogonía órfica es entonces el mismo que el de la *Bucólica* V: la divinidad del hombre. Para Orfeo, si bien el dios se encuentra en oposición al hombre, existe entre ellos un punto de conexión que, una vez más, resuelve el conflicto de opuestos. El dios órfico no se encuentra alejado del hombre, retirado a cumbres inalcanzables, sino que reside en él, es de hecho él mismo. Sólo se trata de comprender que es así y de seguir las purificaciones necesarias, y el alma humana entonces se reunirá con la divinidad, a la que nunca había abandonado del todo. La *Bucólica* V lleva en sí esta enseñanza órfica, como, creemos, lo hace el libro de las *Bucólicas* en su totalidad.<sup>31</sup>

Como es entonces evidente, el principal dios de los órficos, si bien no el único, es Dioniso. Es él a quien los iniciados conocen como “liberador”, ya que libra a la esencia divina de la prisión titánica. Por eso es particularmente significativo que Menalcas y Mopso escojan como entorno para hablar sobre la apoteosis una gruta donde “una vid silvestre ha esparcido sus ralos racimos”.<sup>32</sup> De por sí, la gruta tiene una significación iniciática: en la teogonía órfica, Zeus desciende a la gruta donde se refugia Noche para pedirle consejo sobre cómo debe reinar el mundo, mientras que Orfeo emprendió el descenso al Hades a través de una gruta en Aorno.<sup>33</sup> La vid como atributo de Dioniso refuerza el carácter misterioso de la gruta de Menalcas y Mopso, pero también, en tanto que bajo ella los pastores componen versos, vincula la inspiración dionisiaca

<sup>31</sup> El propio Dioniso, tras ser resucitado en el vientre de Semele, abandona su parte mortal y asciende al Olimpo. También lo hace otra figura de la mitología grecorromana: Heracles o Hércules, quien de hecho no está ausente de las *Bucólicas*. En la *bucólica* séptima, Coridón refiere que “el álamo es lo que más agrada a Alcides [Heracles].” (VIRGILIO, *op. cit.*, VII, v. 61.) El álamo es el árbol predilecto de Heracles pues simboliza su propio descenso al inframundo y subsiguiente ascenso. El tema de la muerte, la resurrección y la apoteosis aparece allí nuevamente.

<sup>32</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, V, vv. 4-5.

<sup>33</sup> La idea de que Zeus pide auxilio a Noche simboliza admirablemente la unión de lo olímpico y lo telúrico que se refleja también en la identificación de Dioniso y Apolo. La gruta como espacio liminar es otro de los aspectos “crepusculares” de la Arcadia virgiliana.

y misteriosa a la inspiración poética. Así, con la sutileza que lo caracteriza, en apenas un verso Virgilio pone en contacto lo iniciático con lo poético, y entretiene las figuras de Orfeo en tanto teólogo y en tanto poeta.

En definitiva, la figura de Dafnis y su destino, y con ellos la *Bucólica* V toda, se mueven en una atmósfera cargada de temas órficos. La Arcadia aparece en este poema como el lugar donde las almas humanas pueden recuperar su verdadera naturaleza y retornar a la unidad divina originaria.<sup>34</sup> El hecho de que la naturaleza se regocije en la apoteosis humana no es ajeno tampoco al espíritu órfico. Después de todo, Dioniso es también el dios de la vegetación y en la teogonía se lo identificaba con Fanes, dios que constituía, como mencionamos, una suerte de “alma del mundo”. La naturaleza toda tiene motivo de regocijo cuando un alma perdida regresa al hogar. De allí también que en la teogonía órfica se guarde un lugar importante a la historia de Core-Perséfone, y que se relacione a la apoteosis humana con la renovación de lo natural. La afinidad entre hombre y naturaleza de la que hablamos antes cobra así un significado religioso. Asimismo, el tratamiento de Virgilio de estos temas órficos resalta el rol de la inspiración poética como reveladora de las profundas verdades misteriosas. Tal entretimiento de lo poético y lo religioso queda sellado con el epíteto que Menalcas utiliza cuando llama a Mopso: “divino poeta”.<sup>35</sup>

## LA EDAD DE ORO

La reunión de lo que ha sido disperso, el reencuentro de las almas con la divinidad, es entonces el punto central del orfismo. Esta idea estaba relacionada con el episodio de la resurrección de Dioniso tras su despedazamiento. Para los órficos, Dioniso había nacido tres veces: como Fanes, como hijo de Zeus y como el dios resucitado. En el imaginario órfico, la resurrección del dios quedaba ligada al regreso de una era de paz y abundancia que la teogonía describía como Edad de Oro.

No debe extrañarnos, entonces, que la promesa de la restauración de la divinidad humana (tema de la *Bucólica* V) aparezca inmediatamente después de que se haya anunciado el regreso de la Edad de Oro. Es la llegada de tal

<sup>34</sup> Aunque no se la mencione de nombre, sabemos que la acción transcurre en Arcadia porque entre quienes se regocian ante la apoteosis de Dafnis se encuentra el propio Pan. De manera similar, no hay duda de que el escenario de la *Bucólica* VI (de la que hablaremos más adelante) es el mismo, ya que en ella el cortejo de Pan, los faunos, bailan al son del canto de Sileno.

<sup>35</sup> *Ibid.*, V, v. 45.

edad, en relación al nacimiento de un niño divino como lo fue Dioniso, lo que Virgilio canta en la *Bucólica* IV. El mantuano señala que con el nacimiento de este niño “la última edad del vaticinio de Cumas es ya llegada; [...] vuelve el reinado de Saturno; una nueva descendencia baja ya de lo alto de los cielos.”<sup>36</sup> El vaticinio de Cumas es por supuesto aquella profecía de la Sibila según la cual retornaría la Edad de Oro, en la que había reinado Crono, al término de diez edades. Es cierto que la leyenda de la Edad de Oro no es exclusivamente órfica, sino que pertenece a varias corrientes dentro de la tradición mítica grecorromana. Sin embargo, que Virgilio tenía en mente las enseñanzas de Orfeo al escribir la *Bucólica* IV queda demostrado en el verso en que se dice que “si todavía permanecen algunas huellas de nuestro pecado, destruidas, quedará libre la tierra de un temor perpetuo”.<sup>37</sup> Uno de los preceptos clave del orfismo, y que no compartía con otras religiones de la época, era la idea de que el crimen de los titanes constituía una suerte de “pecado original” que se transmitía de generación en generación y por el cual la raza de los hombres debía ser atormentada en este mundo y en el mundo subterráneo. El renacimiento de Dioniso marca la purificación de las almas y por tanto el perdón del pecado. En ese sentido, también tiene rastros de orfismo la referencia, algunos versos más adelante, a una raza de hierro que deja de existir y es reemplazada por una raza de oro. La raza de hierro la constituían, según la teogonía órfica, los hombres de ascendencia titánica, mientras que la de oro eran aquellos hombres que habían vivido bajo el reinado de Saturno.

Que el niño es dionisiaco puede confirmarse por las imágenes que lo rodean. Por un lado, la idea de que alcanzará la apoteosis hace eco de la historia de la apoteosis del propio Dioniso tras su resurrección. También es particularmente significativo el hecho de que el niño se convierta en regente del mundo “apaciguado por las virtudes de su padre”.<sup>38</sup> En efecto, según la teogonía órfica el destino de Dioniso era suceder en el trono a su padre Zeus. Los milagros asociados con la Edad de Oro que Virgilio describe tienen también un aire dionisiaco y misterico, particularmente cuando nos dice que “dorarase el campo poco a poco de tiernas espigas y del silvestre espinoso colgará la grana de la uva y las duras encinas destilarán el rocío de la miel”. La espiga como símbolo de Deméter y Core-Perséfone juega un rol

<sup>36</sup> *Ibíd.*, IV, v. 4.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, IV, vv. 13-14.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, IV, v. 17.

esencial en todo misterio dionisiaco, mientras que la idea de la uva brotando del espino y la miel de las encinas funciona como símbolo del triunfo de Dioniso sobre todas las cosas. De hecho, la abundante emanación de vino y miel eran parte de los milagros asociados con los rituales báquicos.

Al igual que en la *Bucólica* V, la atmósfera misteriosa que impregna el poema se ve acrecentada por las referencias a Apolo en un contexto de imágenes dionisiacas. Virgilio hace mención al hecho de que llega a su fin el reinado de Apolo, última edad antes del retorno de la Edad de Oro. De esa manera, Apolo aparece como cercano a Dioniso, pero también cediendo el mandato del mundo al joven dios, fiel a la profecía órfica de que los dioses olímpicos debían postrarse ante Baco tras su resurrección. También es significativa la invocación inicial a las musas sicilianas. Por supuesto, Virgilio alude así a Teócrito, cuyos *Idilios* sirvieron de modelo para la composición de las *Bucólicas*. Sin embargo, considerando los temas tocados por el poema, no debería descartarse la posibilidad de que el referente de esa invocación sea también Empédocles, quien era oriundo de Agrigento y había sido iniciado en los misterios órficos.

En definitiva, el poema abunda en imágenes órficas, dionisiacas y misteriosas. El propio Orfeo es también mencionado, y poco después Pan, figura vinculada al dionisismo y señor de Arcadia. Esta tierra de hecho aparece en el poema como juez en una lid poética entre Pan y Virgilio, y declara vencedor al mantuano ya que su canto, inspirado por el niño divino, exalta la Edad de Oro que su nacimiento ha iniciado. Aquí se perfila entonces el tema que Virgilio elaborará en la *Bucólica* siguiente: la Arcadia como el lugar donde las esperanzas órficas se realizan, una tierra que se regocija ante la salvación humana y donde la inspiración poética y el éxtasis religioso se entremezclan y se confunden.

La profundidad del sentimiento que el poeta transmite a través de sus versos nos hace dudar de que tales imágenes estén desprovistas de significado religioso, como Snell supone. Es cierto que existe una motivación histórica en la composición del poema: el nacimiento del hijo de Polión y la formación del segundo triunvirato. Sin embargo, no creemos que, al reducir la oposición entre mito y realidad a un mismo ámbito (el del verso), Virgilio pretenda simplemente utilizar como alegorías de estos eventos históricos los tópicos legados a él por la tradición. De hecho, quien supone que es siquiera posible desproveer a tales imágenes poéticas de significación mítica, supone también una brecha entre las profundidades del sentimiento mítico-religioso y las de la inspiración poética. Por el contrario, sostenemos que para Virgilio

la poesía y el mito descienden a las mismas regiones y traen a la luz las mismas verdades, que quedan ocultas a quienes no han recibido la inspiración poética o (lo que es lo mismo) la iniciación en los misterios. Así, la resolución del contraste entre mito y realidad que ocurre en el verso virgiliano no se trata únicamente de una forma de resignificar eventos históricos en el mundo del arte, sino que probablemente refiera a la concepción iniciática de que el destino del hombre está ligado, o debería estarlo, a las verdades que se manifiestan en el mito, la religión y la poesía inspirada.

#### SILENO Y LA DUALIDAD DEL AMOR

En la *Bucólica* VI nuevamente los motivos órficos hablan de una relación similar entre la realidad, el mito y el arte. En ella se nos cuenta acerca de Sileno, quien según la tradición lideraba el cortejo dionisiaco. Apresado por Cromis, Mnásilo y la náyade Egle, Sileno entona un canto que se inicia como una cosmogonía y continúa como una narración de mitos extraídos de la tradición griega. La atmósfera iniciática se hace patente desde el comienzo, ya que la canción se entona en una gruta, mientras que la taumaturgia órfica queda revelada en el efecto del canto de Sileno: “habrías podido ver entonces a los Faunos y a las fieras danzar rítmicamente, mecer entonces sus copas las rígidas encinas”.<sup>39</sup> Existen varios candidatos en los que Virgilio podría haberse basado para componer la cosmogonía de Sileno; sin embargo, el hecho de que se hable allí de cuatro elementos que se unen y que se separan luego para dar lugar a las criaturas remite muy posiblemente a la cosmogonía de Empédocles, también escrita en verso e influida enormemente por la tradición del orfismo. Por supuesto, las teogonías órficas estaban también consignadas al verso y en gran parte, el poder de Orfeo en tanto poeta proviene, como señala Segal, del hecho de que su canción “contiene el conocimiento de las leyes de la naturaleza, las fuerzas de la unión y la difusión, el crecimiento y el deterioro que dieron ser al mundo.”<sup>40</sup> La cosmogonía que Sileno canta, entonces, recupera el afán órfico de vincular la religión con la poesía, algo que la tradición ya indicaba desde el momento en que hizo a Orfeo tanto poeta como teólogo.

Por otro lado, hemos de considerar que lo que el sátiro canta son “todas las cosas que en otro tiempo, cuando cantaba Febo, las escuchó el feliz

<sup>39</sup> *Ibíd.*, VI, v. 28.

<sup>40</sup> SEGAL, *op. cit.*, p. 8.



Eurotas y las hizo aprender a sus laureles.”<sup>41</sup> Sin duda no es accidental, sino una referencia a la atmósfera misteriosa del poema todo, el hecho de que una de las figuras más tradicionalmente asociadas con Dioniso entone el canto de Apolo. También es curiosa la forma en que la canción se transmite: Apolo se la enseña al río Eurotas y éste a los laureles. El canto artístico y la musicalidad inherente a la naturaleza revelan su identidad; el hecho de que Sileno, espíritu de lo natural, repita ahora los versos de Apolo refiere a cómo la poesía, a pesar de la aparente fugacidad del canto, encuentra su continuación y su perpetuidad en la música de la naturaleza.

En cuanto al contenido estrictamente mítico de la canción de Sileno, varios son los elementos dignos de observación. Por un lado, la mención de los reinos de Saturno constituye, como vimos, una referencia a la Edad de Oro, mientras que la raza titánica de los hombres de hierro, condenada al tormento, queda simbolizada por la tortura eterna del gigante Prometeo. Todos los demás episodios que Sileno menciona refieren a algún caso de amor trágico, como el de Pasífae, o a algún episodio en que el amor mostró un carácter ambiguo, como el de Atalanta, quien fue conquistada mediante un ardid. El aspecto dual del amor es uno de los elementos centrales de la leyenda del Orfeo poeta. Segal ha señalado que el vate tracio se mueve entre el triunfo y el fracaso, y que “la misma fuerza que le permite descender al inframundo y recuperar a Eurídice es también la causa de que la pierda por segunda vez”.<sup>42</sup> En efecto, el amor impulsa a Orfeo y le permite conmovier con su canto a los reyes del Hades, quienes le conceden la posibilidad de regresar al mundo de los vivos con su esposa, a condición de no voltearse a verla durante el ascenso. Sin embargo, a último momento, su pasión lo obliga a voltear y Eurídice queda para siempre perdida.<sup>43</sup> Así, la historia de Orfeo nos transmite algo acerca de la estrecha relación entre la fuerza creadora y la destrucción, entre la vida, el amor y la muerte.

Esa idea se refleja, como vimos, en la cosmogonía de Sileno, donde el tema central es la interacción de las fuerzas de unión y separación. Por otro lado, Eros o Amor posee un rol central en la teogonía órfica, donde su dualidad también se ve reflejada. Según los órficos, Eros no es más que otro nombre para Fanes-Dioniso, el alma y fundamento del mundo. Como

<sup>41</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, VI, vv. 82-83.

<sup>42</sup> SEGAL, *op. cit.*, p. 155.

<sup>43</sup> Es probable que esta historia haya siempre fascinado a Virgilio. La versión que damos es la suya propia, como la inscribiría posteriormente en las *Geórgicas*. Por otro lado, un episodio sumamente similar ocurre entre Eneas y Dido en la *Eneida*.

mencionamos, Zeus devora a Fanes, quien renace inmediatamente en él. La teogonía órfica reitera así la profunda verdad a la que refiere la historia del descenso de Orfeo: la fuerza de creación logra perpetuarse a través de su destrucción y su renacimiento, es decir, a través de la palingenesia. La idea se refleja en la forma en que Sileno trata el tema de la dualidad del amor: la muerte, el sufrimiento, la destrucción, todos ellos son parte de Amor, y por tanto son inherentes al proceso creativo, al devenir perpetuo y a la perpetuidad en el devenir. El hombre puede encontrar en ello el horror y la monstruosidad, como en el caso del Minotauro o del propio Fanes, monstruo de varias cabezas de distintos animales; sin embargo, Sileno, espíritu de lo natural, porta una sabiduría que normalmente le está vedada al hombre, y puede comprender la identidad de lo que parecería completamente opuesto.

Al respecto Segal señala que la poesía puede tomar una postura “inmanentista” o “transcendente”:

El poeta puede entender su particular forma de lenguaje bien como un medio por el cual participa compasivamente de las luchas y los procesos de la vida contra la muerte (y se identifica con ellos), bien como un medio privilegiado para observar esa lucha a la distancia.<sup>44</sup>

En las *Bucólicas* encontramos ambas posturas: cuando son los pastores quienes logran la taumaturgia poética, lo que Virgilio señala es la participación del hombre en lo natural, y el acompañamiento mutuo de hombre y naturaleza en el regocijo y el sufrimiento. En cambio, en la *Bucólica* VI quien canta es de por sí un espíritu natural, es la naturaleza misma: la Arcadia misma revela al hombre misterios que le serían normalmente vedados, de la misma forma que es la Arcadia quien le cuenta a Menalcas que Dafnis ha alcanzado la apoteosis. Así, el verso de Sileno es esencialmente iniciático.

Nuevamente, entonces, se entremezclan el canto y la iniciación mística, como también lo hacen las figuras de Orfeo poeta y Orfeo teólogo. Pero también es notable cómo la realidad se introduce en la *Bucólica* VI. Sileno narra cómo Galo, poeta y amigo de Virgilio, es conducido por las musas a las cumbres del Helicón, “y de qué manera el coro de Febo se levantó entero en su honor”.<sup>45</sup> Lino lo recibe también y le entrega las flautas de Hesíodo y con ellas el poder de “hacer bajar de las montañas los duros fresnos”.<sup>46</sup> La figura de Lino es interesante. A pesar de que la tradición mítica lo hace hijo

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>45</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, VI, v. 36.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, VI, v. 71.

de Apolo, dedicó sus versos a Dioniso, y se dice que enseñó la taumaturgia del canto al propio Orfeo. Al recibir entonces de parte de Lino las flautas y el poder del encantamiento, Galo no sólo se incluye en el más ilustre de los linajes poéticos, sino que demuestra también que su lugar en la *Bucólica* VI es el de “máscara” de Orfeo, como lo fue Dafnis en las *Bucólica* V.

Cuando Sileno refiere el episodio de Galo, lo hace sin interrupción en la cadena de relatos míticos, como si tal suceso, donde participa un personaje real y contemporáneo a Virgilio, fuera de un carácter idéntico a la historia de Pasífae o Filomena. Nuevamente, entonces, Virgilio utiliza el ámbito del verso para difuminar la línea que separa el mito y la realidad. Snell señala que la forma en que se entrecruzan personajes míticos y reales en las *Bucólicas* se debe a que la Arcadia virgiliana es un ámbito, descubierto por el mantuano, en el que el arte puede seguir su propia lógica sin necesidad de rendir cuentas ni a la historia ni a la tradición religiosa. Reiteramos que, si bien estamos de acuerdo con Snell, creemos que esta “liberación” del arte que efectuó Virgilio le sirvió al poeta para señalar un vínculo profundo y oculto que hasta entonces posiblemente no había sido del todo consciente: el vínculo entre lo mítico y lo real, lo artificial y lo natural, lo humano y lo divino. Más que resaltar el hecho de que en Arcadia el arte alcanza su independencia, nos gustaría señalar que Arcadia es el lugar donde el hombre camina entre los dioses.

#### LA MUERTE DE ORFEO

Es interesante recordar algo que Guthrie señala en su trabajo sobre el orfismo: Orfeo nunca fue adorado como un dios, ni entre los iniciados a los misterios que se le atribuyen, ni en la religión estatal griega. De hecho, su humanidad es parte esencial de la leyenda en la que es protagonista. Su desesperación amorosa, la carencia e insatisfacción inherentes a su deseo: tales tópicos alcanzan su completo patetismo sólo en relación a la condición humana en la que Orfeo está sumido. Desde ese punto de vista, las historias que se cuentan acerca de la muerte del vate cobran significado peculiar. Se dice que Orfeo murió como resultado de una desgracia esencialmente humana: la pérdida del favor del dios. La historia más relacionada con la religión que lleva su nombre refiere que el vate fue muerto por el rayo de Zeus, pues sus misterios habían revelado a los mortales más de lo que debían saber. Por otro lado, la leyenda más popular narra que las ménades de Dioniso despedazaron a Orfeo cuando éste, abrumado por la pena, las desdeñó o

descuido los ritos báquicos. Aún más: este último relato asegura que la cabeza del vate continuó cantando y brindando profecías inspiradas, hasta que Apolo, iracundo por la competencia, descendió del Olimpo y colocó su pie sobre ella para silenciarla. Así, Orfeo pierde el favor de Dioniso y Apolo, lo que no debería sorprendernos, ya que el imaginario griego había identificado a ambos dioses, y ofender a uno sería necesariamente ofender al otro.

Con estos relatos en mente, resulta provechoso volverse hacia las *Bucólicas* VIII y IX, y reparar en el drástico cambio en el tono poético que allí se observa.<sup>47</sup> En la *Bucólica* VIII Damón canta el desdén de Nisa, quien ha contraído matrimonio con Mopso. Su canción, cargada de sufrimiento, finaliza cuando el pastor amenaza con el inminente suicidio. De por sí, la cercanía de la muerte y el amor es uno de los principales ejes de la historia de Orfeo, pero lo verdaderamente interesante es la actitud de Damón hacia la divinidad. En la hora de su desesperanza, Damón invoca a los dioses, pero agrega que lo hace “aunque nada aproveché de testigos tales”.<sup>48</sup> De esa manera, su invocación más parece un amargo reproche que una alabanza. De Nisa nos dice también que “no crees que dios alguno se cuide de las acciones de los hombres”.<sup>49</sup> Se introduce así entonces el tema, ligado a la muerte de Orfeo, de la ruptura en el vínculo entre hombres y dioses. Este tópico alcanza su más profundo significado cuando Damón vuelve su ira hacia la personificación divina del amor: “ahora sé lo que es Amor; en duras rocas dan ser a aquel niño el Tmaro o el Ródope, o los garamantes del extremo del mundo”.<sup>50</sup> Con la subsiguiente mención de Medea, el canto de Damón hace hincapié en la crueldad inherente al amor, en su aspecto más cercano

<sup>47</sup> Quien señala admirablemente este repentino contraste es Brooks Otis en su obra *Virgil: a study in civilized poetry*. Sin embargo, creemos que el autor va demasiado lejos con sus conclusiones, especialmente al suponer que la intención de las *Bucólicas* es el anuncio por parte de Virgilio de que abandona al amor como tema poético: “el centro de su verdadera devoción, la meta de su verdadero instinto poético no es rendirle servicio a Amor, sino a la nueva *Romanitas* representada por Octavio.” (OTIS, 1995, p. 142.) La tesis parece quedar refutada por la forma en que el amor aparece prominentemente tanto en las *Geórgicas* (en la historia de Orfeo) como en la *Eneida* (en la relación entre Eneas y Dido). Por otro lado, el análisis todo de Otis sufre del preconcepto, común en los estudios académicos de la obra virgiliana, de que los escritos del mantuano anteriores a la *Eneida* no fueron más que una suerte de preparación para la composición de la epopeya. De esa manera, se pierde de vista el mérito propio de sus primeros trabajos, y se los considera sólo en relación con la que se asume (quizá de manera un tanto acrítica) como la mejor de las obras del poeta.

<sup>48</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, VIII, v. 20.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, VIII, v. 35.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, VIII, vv. 43-45.

al horror, aspecto del que ya Sileno nos había hablado. Sin embargo, Sileno podía tomar cierta distancia, como espíritu de lo natural, mientras que aquí escuchamos el lamento de los labios de un ser humano condenado a sufrir las penas de amor.

Parecería entonces que la sabiduría iniciática que Sileno podía impartir no siempre basta para contrarrestar los efectos más terribles de la influencia de Eros sobre el hombre. Si el propio Orfeo perdió el favor de sus dioses y sucumbió a las penas de amor, poca esperanza puede tener el resto de los mortales. De hecho, al observar el mundo trastocado a su alrededor, Damón hace mención a Orfeo, diciendo que éste ha perdido sus artes al punto de que Títiro puede superarlo. Curiosamente, también hace referencia a un “siglo venidero”, que recuerda a la nueva era que se anunciaba en la *Bucólica* IV. Este siglo, sin embargo, es de desorden y locuras: “los grifos se ayuntarán con los caballos y [...] los astudizos gamos vendrán a abrevarse junto a los perros.”<sup>51</sup> Así, tanto el Orfeo poeta como las enseñanzas del Orfeo teólogo se vuelven impotentes ante el sufrimiento de Damón. Como culminación de su canto, Damón entona el lastimero verso: “deja flauta mía, deja ya los versos menalios.”<sup>52</sup> El Ménalo es un monte de Arcadia, y en las *Bucólicas* se lo evoca en alusión a la Arcadia toda. Versos atrás, de hecho, Damón había referido que el Ménalo acompaña los cantos de amor de los pastores. Sin embargo, en el pináculo de su sufrimiento, cuando anuncia su muerte, Damón no encuentra más consuelo en la resonancia y la afinidad de lo natural. La frase final de su canto constituye una despedida de la Arcadia.

Esta despedida se hace aún más evidente en la *Bucólica* IX, cuyo escenario no es ya Arcadia, sino Mantua. En este poema, el anciano Meris cuenta a Lícidas que la tierra de su amo, Menalcas, ha sido confiscada y entregada a un extraño. Mientras Meris se apresura a la ciudad para llevar dos cabras al nuevo dueño de la tierra, Lícidas le pide que entone algunos de los cantos de Menalcas, pero el anciano apenas recita algunos versos. De hecho, cuando Lícidas le sugiere detenerse a cantar, Meris insiste en que tiene asuntos de mayor importancia que atender, y el poema llega a un abrupto fin.<sup>53</sup> Lejos parecen estar los pastores para quienes el goce del canto y el de la labor en la tierra se complementaban, e incluso se identificaban sobre la base de que,

<sup>51</sup> *Ibíd.*, VIII, vv. 27-48.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, VIII, v. 62.

<sup>53</sup> Si bien la *Bucólica* III termina también con una exhortación a detener los versos, se trata allí de que ya se ha cantado lo suficiente. En la *Bucólica* IX, en cambio, se produce la impresión amarga de que a los pastores se les ha negado el disfrute deseado del verso.

de algún modo, el hombre y la naturaleza encontraban juntos su realización. Meris en cambio se ve presa de un trabajo que ya no le produce satisfacción, pues se hace en nombre de un extraño, y que por tanto aparece en oposición y negación del goce del canto.

La *Bucólica* IX entonces parece mostrar un mundo en el que la magia del canto, la taumaturgia órfica, ha perecido, y esto en relación directa con la pérdida de la conexión con la tierra. Al respecto ha señalado Guillemin que con la llegada del usurpador desaparecen “los lazos del amor gracias a los que, durante generaciones, las plantas, los animales y los hombres se mantenían unidos sobre ese terruño”.<sup>54</sup> La sensación de que, por así decirlo, el espíritu de Orfeo ha abandonado la tierra se hace patente en el comentario de Meris: “recuerdo yo que de joven me estaba cantando hasta ponerse el sol; ahora se me han olvidado todos aquellos versos; la misma voz abandona ya también a Meris.”<sup>55</sup> Meris y Lícidas viven en un mundo donde la poesía no tiene lugar, y ha de llegar a su fin, abrupto como el del mismo poema, ante las adversidades que presenta la realidad.

#### *KATÁBISIS Y ANÁBISIS*

Las *Bucólicas* VIII y IX, entonces, nos enfrentan a una situación en la que se ha perdido a una misma vez el vínculo con el dios, la tierra, la naturaleza y el poder del canto. Que relacionemos esta pérdida con la historia de la muerte de Orfeo puede parecer forzado, pero por un lado, no hay duda de que todos los elementos que se han perdido están en relación con la figura de Orfeo como poeta o como teólogo; por el otro lado, lo que principalmente nos autoriza a establecer el vínculo es la *Bucólica* X, con la que la obra culmina. En ella se nos narra la muerte de Galo, el poeta que en la *Bucólica* VI había recibido las flautas de parte de Lino y que actuaba entonces como sustituto de Orfeo. En la *Bucólica*, final Galo aparece como arquetipo del poeta y, por lo tanto, es probable que actúe nuevamente como máscara del vate tracio. Asimismo, al igual que Orfeo, el poeta muere una muerte vinculada al amor, y extiende su reproche hacia Eros, de manera similar a Damón: “como si [...] aquel dios aprendiera a ablandarse con las desgracias de los hombres”.<sup>56</sup> Incluso, momentos antes de morir, el poeta evoca los paisajes de

<sup>54</sup> GUILLEMIN, *op. cit.*, p. 54.

<sup>55</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, IX, vv. 52-54.

<sup>56</sup> *Ibid.*, X, vv. 60-61.

las regiones heladas de Tracia, patria de Orfeo, y menciona el Ebro, río junto al cual Orfeo fue despezado por las ménades, de manera similar a como el propio Galo es ahora despedazado por el amor.

La muerte de Galo, sustituto de Orfeo, remite sin duda a la muerte del vate tracio, y por lo tanto también a la muerte de la posibilidad misma de la poesía. Las tres últimas *Bucólicas* podrían entenderse, bajo la luz de esta muerte, como un gradual alejamiento de las promesas iniciáticas de las *Bucólicas* IV, V y VI, frente a una realidad que finalmente se revela como incompatible con el espíritu poético y las enseñanzas del mito y la iniciación. Veamos si es efectivamente así.

No hay duda de que existe un cierto pesimismo en las tres últimas *Bucólicas*: quizá, ante los eventos históricos que le toco presenciar, Virgilio se pregunta si sus contemporáneos no han olvidado una verdad fundamental, como Meris olvidó el canto. Pero si se la observa con atención, se verá que a pesar de todo, la *Bucólica* X da término a la obra con la esperanza de la continuidad del espíritu poético. Los aspectos que más parecen indicar esto, si recogemos los elementos que hemos trabajado hasta ahora, son el hecho de que la resonancia entre el hombre y la naturaleza se ha recuperado, y que los dioses vuelven a mostrarse cercanos a los mortales. Así, la *Bucólica* transcurre nuevamente en Arcadia, tierra donde la afinidad entre el hombre y lo natural alcanza su mayor manifestación y que parecía perdida después de la *Bucólica* VIII. El pastor que canta el poema (probablemente el propio Virgilio), refiere que “no cantamos para sordos; el eco de las selvas lo transmite todo”.<sup>57</sup> Asimismo, la naturaleza toda se conmueve con el dolor de Galo y se dispone a consolarlo, y el poeta recibe la visita de Pan, Apolo y Silvano. Sin embargo, es cierto que todos estos elementos podrían reducirse a mera ensoñación o alegoría, como quiere Snell, si no hay en la *Bucólica* X alguna indicación de que el poder iniciático asociado con la poesía se ha preservado. Pero podemos sospechar que la hay, pues entre quienes se acercan a consolar a Galo se encuentren Apolo y Pan, figura dionisiaca, lo que nos introduce en un ambiente místico (recordemos que la cercanía de Febo y Dioniso es un aspecto clave de la religión órfica).

¿Cómo se desarrolla entonces el tema de la creación poética y la iniciación mística? Creemos que para descubrirlo debe considerarse al arquetipo de poeta virgiliano bajo la luz de uno de los aspectos clave de la historia de Orfeo: la *katábasis* y la *anábasis*. En efecto, es en este punto donde mejor

<sup>57</sup> *Ibid.*, X, vv. 7-8.

se observa el vínculo entre la leyenda del Orfeo poeta y las enseñanzas del Orfeo teólogo. En su descenso al Hades (la *katábasis*), Orfeo obtiene la sabiduría que le permite, al completar el ascenso al mundo de los vivos (la *anábasis*), fundar los misterios báquicos que llevan su nombre. La idea del descenso y el ascenso se manifiesta en el poder de los vates inspirados, como Orfeo, quienes entraban en contacto con el principio fundamental, el alma del mundo, y extraían de las profundidades sus profecías. Pero es también el proceso que el iniciado órfico atravesaba para su salvación: debía descender hacia las profundidades de su propia interioridad, para “rescatar” el principio dionisiaco de la prisión titánica y restituirlo a la unidad divina a la que verdaderamente pertenecía.

En ese sentido, creemos que es parcialmente correcta la observación de Snell de que el poeta virgiliano encuentra en su interioridad el material de su arte; la intención de Virgilio, sin embargo, es vincular la creación poética con la sabiduría de la iniciación mística. Al darse a la actividad poética, Galo extiende el fundamento de su interioridad sobre la exterioridad de lo natural, y encuentra la identidad de ambos ámbitos. Por eso puede decirle a Pan, espíritu de lo natural, que “vosotros, sin embargo, oh Arcades, cantareis estos lamentos a vuestras montañas”.<sup>58</sup> El poeta sabe que su creación lo ha puesto en contacto con un principio que excede su individualidad, y que una vez haya dejado él este mundo, la naturaleza continuará cantando sus versos y, por tanto, cantándolo a él mismo: “¡oh cuán blandamente reposarían entonces mis huesos, si algún día vuestra flauta cantase mis amores!”.<sup>59</sup>

No creemos, como Snell, que Virgilio presente al poeta en el momento de su creación como dándose a una inocua ensoñación, mediante la cual el artista se refugia en un “mundo propio”. Por el contrario, creemos que la iniciación mística y la inspiración poética aparecen en el imaginario de Virgilio como dos expresiones de un mismo principio: el reconocimiento de un fundamento que unifica la realidad toda y que revela al hombre no sólo su identidad con lo natural, sino además el lugar que ha de ocupar frente a la naturaleza y a la divinidad. De todos los hombres, quien mejor puede comprender esta profunda verdad es el poeta o, lo que es lo mismo, el iniciado. A lo largo de las *Bucólicas*, y culminando en el lastimero canto de Galo, la cercanía de la poesía y la iniciación ha servido a Virgilio para manifestar algo similar a lo expresado por Segal: “[el mito de Orfeo] ofrece

<sup>58</sup> *Ibíd.*, X, vv. 32-33.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, X, vv. 34-35.



al artista la facultad de sentir en su arte un poder mágico que [...] lo pone en contacto con el goce de la pura vida, del puro Ser”.<sup>60</sup>

Ese fundamento de la pura vida y del puro Ser es para Virgilio el dios del que hablaba Orfeo: Dioniso-Fanes; el mantuano, sin embargo, le rinde culto bajo otro de sus nombres: Eros o Amor. Por eso es que finalmente Galo, al haber obtenido la sabiduría que sólo la *katábasis* órfica puede proveer (en su forma de iniciación o de creación poética), puede decir, con su último aliento: “Amor todo lo vence; también nosotros cedamos a Amor”.<sup>61</sup> Y es esa misma sabiduría la que le permite al pastor que entona la *Bucólica X* reconocer que el amor por Galo “crece en mí tanto de hora en hora cuanto el verde aliso se yergue en cada primavera”.<sup>62</sup> La imagen es similar a aquélla que ya mencionamos, en que Galo habla de cómo sus amores crecerán con los árboles. Virgilio parecería decir que a pesar de que la adversidad amenaza con acabar con la posibilidad misma de la poesía, la naturaleza continuará cantando los amores de los hombres, pues Amor no es otra cosa que el principio fundamental del mundo, y el hombre una parte de él. En la canción inherente a la naturaleza, el espíritu de Orfeo persistirá, a la espera de que labios humanos sepan reanudar su canto.<sup>63</sup>

## CONCLUSIÓN

Aunque el análisis de Snell es particularmente penetrante, parecería desarrollarse bajo el preconcepto de que el progreso del espíritu humano y de su manifestación en el arte implica un abandono de las profundas implicaciones del mito, y la reducción de las figuras míticas a alegorías y referencias eruditas. Snell supone que el espíritu poético alcanza su realización por primera vez en la historia humana cuando adopta una total independencia del culto, cuando la idea de la influencia de la inspiración divina sobre el poeta se abandonó completamente. La posición de Snell supone que la poesía puede y ha de existir independientemente del espíritu religioso asociado con el mito. Así

<sup>60</sup> SEGAL, *op. cit.*, p. 198.

<sup>61</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, X, v. 69.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, vv. 73-4.

<sup>63</sup> Por supuesto, Virgilio ya adelanta esta conclusión mediante lo que constituye uno de los mejores ejemplos de “*mise en abyme*”: aunque Virgilio señala el momento en que los personajes “empiezan” a recitar versos en las *Bucólicas*, la forma poética implica que estaban recitando aun cuando el lector debe suponer que no lo estaban haciendo todavía. De esa manera, incluso Meris, que se niega a cantar, canta a lo largo de toda la *Bucólica IX*.

el autor priva al mito de la fuerza poética que lo constituye como tal, y a la poesía de la posibilidad de sondear las profundidades míticas. Es nuestra opinión que la abundancia de elementos órficos en las *Bucólicas* demuestra que Virgilio no compartía en absoluto la visión de Snell. Por el contrario, para el mantuano la poesía y la religión se encuentran entrelazadas. El arte, y particularmente la poesía, ponen al hombre en contacto con las verdades de la sabiduría mística. De esa manera, la figura del poeta y la del iniciado quedan, en la mente de Virgilio, prácticamente identificadas. Esta identificación se efectúa bajo la figura de Orfeo, a una vez poeta e iniciado. Así, el poeta alcanza un destino más glorioso que el resto de los hombres por su cercanía con la divinidad, una idea que queda reflejado en el ya mencionado epíteto que recibe primero Mopso y luego el propio Galo: “divino poeta”.

Por otro lado, Snell sostiene que la Arcadia sirvió a Virgilio como un mundo enteramente aislado de su entorno histórico, donde los conflictos políticos cobraban un aspecto mítico y por tanto irreal. La idea de que de algún modo el lenguaje mítico hace “inocuo” al conflicto histórico se sostiene sobre el mismo presupuesto: el mito de alguna manera ha perdido para Virgilio todo peso religioso. Pero por el contrario, creemos que al elevar a un lenguaje mítico los hechos históricos e introducir en el arte a sus contemporáneos, la intención de Virgilio es revelar la unidad detrás de la aparente oposición entre mito y realidad, el arte y lo natural, el hombre y lo divino. El carácter liminar de la figura de Orfeo sirve a Virgilio como soporte de esta reconciliación de opuestos. Es cierto que, como indica Snell, la Arcadia virgiliana es un lugar donde los elementos empíricos quedan sujetos a condiciones puramente estéticas, y por tanto marcadamente diferentes a las de la realidad. Sin embargo, creemos que al introducir elementos empíricos en su mundo estético, y personajes reales entre sus personajes míticos, Virgilio pensaba también en la esperanza oculta que se revela al considerar la figura de Orfeo en toda su complejidad: que el mundo estético de la poesía influyera sobre el mundo empírico, y que las verdades del mito guiaran el accionar de las personas reales.

[Recebido em março/2019; Aceito em maio/2019]

- GUILLEMIN, A.M. *Virgile: Poète, Artiste et Penseur*. Paris: Éditions Albin Michel, 1951.
- GUTHRIE, W.K.C. *Orpheus and Greek Religion*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- OTIS, Brooks. *Virgil: a Study in Civilized Poetry*. Norman: University of Oklahoma Press, 1995.
- PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books, 1955.
- ROHDE, Erwin. *Psyche*. Tr. W.B. Hillis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1925.
- SEGAL, Charles. *Orpheus*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989.
- SNELL, Bruno. *The Discovery of the Mind*. Tr. T.G. Rosenmeyer. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1953.
- VIRGILIO. *Bucólicas*. Tr. Tomás de la Ascensión. Madrid: Gredos, 1990.

# O LEITOR EM *PERFORMANCE*: A CONSTRUÇÃO DO LEITOR NOS DIÁLOGOS PLATÔNICOS

## THE READER IN *PERFORMANCE*: THE CONSTRUCTION OF THE READER IN PLATO'S DIALOGUES

NELSON DE AGUIAR MENEZES NETO\*

**Resumo:** Os diálogos platônicos nascem como obras destinadas à leitura. O público que pressupõem e ao qual estão endereçados é, fundamentalmente, um público leitor. Para que seja realizada em sua forma dramática, a obra platônica demanda um tipo singular de leitor, cuja natureza e função determinadas emergem como efeito do funcionamento do texto e do ato mesmo da leitura. O presente estudo tem o intuito de traçar o perfil de leitor que os diálogos platônicos demandam e constituem. Tomamos, como ponto de partida, uma análise da abertura do *Teeteto*, importante por colocar em cena o leitor no desempenho de uma performance.

**Palavras-chaves:** Platão; diálogos platônicos; leitor; *mimesis*.

**Abstract:** The Platonic dialogues are designed for reading. The audience they presuppose and to which they are addressed is, fundamentally, a reading public. In order to be performed as a dramatic work, the Platonic dialogue therefore demands a singular kind of reader, whose particular nature and function emerge as an effect of the inner functioning of the text as well as of the very act of reading. Accordingly, the present study aims to outline the platonic reader's profile, which is demanded and constituted by the dialogues. We take, as a starting point, an analysis of the *Theaetetus*' opening, important for presenting a sample of a reader's performance.

**Keywords:** Plato; Platonic dialogues; reader; *mimesis*.

*O texto prevê o leitor.*

Umberto Eco

*A unidade do texto não está em sua origem,  
mas no seu destino.*

Barthes

---

\* Pesquisador. Colégio de Aplicação da UFRJ. <https://orcid.org/0000-0003-4880-8407>. E-mail: [guiarnn@yahoo.com.br](mailto:guiarnn@yahoo.com.br).

Os diálogos platônicos constituem-se, desde suas origens, como artefatos que resultam do fazer criativo no âmbito da arte escrita. Como um dos fatores que permitiram a obtenção desse resultado está o fato de o papiro haver alcançado significativa difusão na Grécia, sendo seu uso bastante comum na Atenas do período clássico.<sup>1</sup> Os diálogos nascem, assim, em um meio em que a arte escrita torna-se cada vez mais privilegiada. Nesse sentido, no que concerne à sua materialidade, os diálogos platônicos reúnem, ao mesmo tempo, as virtualidades do *logos* (discurso), da *graphê* (texto escrito) e do *biblion* (livro).

Concebidos como obras do fenômeno da escritura, os diálogos platônicos destinam-se fundamentalmente à leitura. De modo particular, em duas passagens, Diógenes Laércio atesta a prática da leitura em voz alta e coletiva dos textos platônicos. Em *Vidas* III 35, o autor relata que Sócrates, ouvindo Platão ler o *Lisis*, teria dito: “Por Hércules! Quantas mentiras esse jovem está falando de mim!” E, em *Vidas* III 37, somos informados de que, de acordo com Favorino, somente Aristóteles teria permanecido com Platão ao ler o *Fédon*, ao passo que todos os outros teriam ido embora. Independentemente, porém, de tais referências tardias, a finalidade intrínseca dos diálogos platônicos, enquanto obras dirigidas a um público leitor, é, como veremos, estabelecida pela própria dinâmica interna do texto, o que na realidade corrobora o testemunho de Diógenes Laércio.

Os diálogos platônicos são representações de conversações. Enquanto tais, devem ser lidos como dramatizações de trocas de falas entre personagens, situando-se, por conseguinte, no gênero dramático de composição.<sup>2</sup> Apesar disso, entretanto, os diálogos não se constituem exatamente como obras “para” o espetáculo cênico, mas apresentam traços definidores de uma modalidade de comunicação que pressupõe, de modo necessário, uma recepção “mediante” e “para” a prática da leitura. Assim, se no teatro grego a obra é destinada a um público espectador, o diálogo platônico é construído para o leitor.<sup>3</sup> Nesse sentido, ele não é feito para a interpretação teatral; não

<sup>1</sup> Vide ALLINE, 1915, p. 1; THOMAS, 2005, p. 17-19.

<sup>2</sup> Cf. SAYRE, 1995, p. 199.

<sup>3</sup> A existência de atestações de que obras dramáticas também pudessem ser destinadas à leitura (*Leis* VII 810e-811a, *Poet.* VI 1450b17-21; XIV 1453b7-8; XXVI 1462a10-12) não implica necessariamente que os diálogos platônicos também fossem destinados à interpretação teatral. Para uma posição contrária (de que os diálogos platônicos eram encenados), ver CHARALA-

requer o mesmo uso que o teatro faz dos órgãos sensoriais e dos sentidos da visão, da audição, além do recurso a outros elementos exteriores.<sup>4</sup> Enquanto o espectador vê, ouve e sente os personagens em ação, o destinatário platônico vê, ouve e decifra a letra do texto, por meio da *mimêsis* que executa da voz dos personagens.<sup>5</sup>

Enquanto obras dramáticas, os diálogos correspondem, assim, a um esforço de conciliação entre a representação dramática do diálogo e a tecnologia da escrita e da leitura, alcançando uma potencialização marcante dos efeitos dessa conciliação, o que explica, ao menos em parte, suas diferentes formas de experimentação discursiva. Sob esse aspecto, sua finalidade material (alcançar a recepção) é preservada e garantida em seu próprio processo de composição. Pelas técnicas de composição de que se vale, os diálogos estabelecem uma forma singular do discurso, com a propriedade de dar ao universo da recepção, do qual o leitor faz parte, um estatuto ativo e dinâmico.<sup>6</sup> A questão que se coloca, então, consiste em compreender como e em que medida as técnicas platônicas de composição incidem sobre uma recepção leitora.

O presente estudo opõe-se à ideia, difundida especialmente entre os partidários da doutrina oral de Platão, de que a compreensão do diálogo platônico como texto dialógico ativo constitui mera suposição básica, não verificada e sem bases textuais consistentes.<sup>7</sup> Contra tal sustentação, estas

---

BOPOULOS, 2012; RYLE, 1966, p. 32ss; WHITE, 2000. Sobre a ideia de que o teatro antigo é dirigido ao espectador, e não ao leitor, ver ANDRIEU, 1954, p. 348 ; HUBBARD, 1991, p. 14; 28-9; YUNIS, 2003; UNTERSTEINER, 1980, p. 61-2.

<sup>4</sup> Para uma discussão sobre os órgãos sensoriais no teatro, cf. MAUDUIT; SAETTA-COTTONE, 2014, p. 61ss. Com relação à audição, é importante reconhecer a importância do impacto auditivo do drama sobre o espectador. Cf. *Poética* 1450b15-18; 1462a14ss; HALL, 2008, p. 4ss. Com relação ao caráter cênico e visual do drama, cf. STONE, 1980, p. 1.

<sup>5</sup> Cf. ANDRIEU, 1954, p. 314.

<sup>6</sup> Por “recepção”, referimo-nos de modo amplo ao conjunto de fatores segundo os quais os textos são lidos e interpretados. Ver DESCLOS, 2003, p. 217ss (L’auteur, son texte et son lecteur); DI STEFANO, 2017, p. 170-171.

<sup>7</sup> Usamos aqui os próprios termos de Szlezák (2009, p. 342). Tecendo uma crítica ao que denomina de “crença no texto dialógico ativo”, este autor atribui a análise da função e da natureza do leitor platônico ao que chama de “teoria moderna da forma do diálogo”, tradição que teria sido inaugurada por Schleiermacher. Essa crença seria encontrada, para ele, em autores como Friedländer, Merlan, Bröcker, Gundert, Guthrie, Klein, Rosen, Ebert, Roloff, Tigerstedt, Meissner e Laborderie; e traduziria uma concepção radicalmente não platônica da função da filosofia escrita, oposta à importância da filosofia oral de Platão. Vide SZLEZÁK, 2009, p. 339-342; 355, nota 31.

linhas têm o intuito de traçar, por meio de uma análise imanente ao texto, o perfil de leitor que os diálogos platônicos demandam e constituem, caracterizando, conseqüentemente, sua natureza e função. Busca-se, nesse sentido, defender a hipótese de que, mediante técnicas precisas, os diálogos alcançam a propriedade de estender a dialogicidade que dramatizam internamente à esfera externa da recepção, subvertendo a tendência a uma recepção passiva que a escrita, por si mesma, pode comportar (tal qual denunciada pelo próprio Platão no *Fedro*).

Tomaremos o prólogo do *Teeteto* como principal referência para nossa análise.<sup>8</sup> A abertura desse diálogo coloca em cena, de modo explícito, o processo de composição de um *logos sokratikos*, evidenciando seus principais agentes: o narrador (o *diegeta*), o escritor-escriva (o *grapheus*) e o leitor (o *pais*). Entendemos que, ao fazê-lo, o texto coloca em destaque o próprio funcionamento do diálogo platônico, oferecendo-o como um objeto a ser pensado.<sup>9</sup> Ora, assim como Euclides, Platão é uma espécie de *grapheus*, cujos *logoi* se convertem em um artefato material, o *biblion*. É nesse enquadramento que a figura e a ação do leitor também serão colocadas e definidas.

#### A COMPOSIÇÃO DE UM *LOGOS SOKRATIKOS* NA ABERTURA DO *TEETETO*

No *corpus platonicum*, encontramos importantes referências à prática da leitura. A abertura do *Fedro* (227a-230e) oferece-nos, por exemplo, uma significativa representação do personagem homônimo sob os efeitos do texto escrito (*to biblion*). A passagem descreve, com riqueza de detalhes, como Fedro lê, para Sócrates, o referido texto, de autoria de Lísias, renomado logógrafo. No *Parmênides* (127 b-d), sabemos por Antífote que ele e outros, inclusive Sócrates, estavam hospedados na casa de Pitodoro para ouvir os escritos de Zenão (*tôn tou Zênonon grammatôn*). É o próprio Zenão que lhes faz a leitura de seus escritos (127c). É assim significativo que, segundo Diógenes Laércio, também tenha sido Zenão o inventor da dialética (DL 8, 57) e o primeiro a usar o diálogo (DL 3, 48). Ainda no *Parmênides*, Sócrates aparece como participante dos círculos atenienses de leitura. Seu letramento, porém, não é retratado apenas aí. No *Fédon*, também, encontramos uma importante atestação de que Sócrates era leitor. O próprio personagem declara

<sup>8</sup> Consideramos irrelevante, para o desenvolvimento de nossos argumentos, a problemática em torno da autenticidade do prólogo do *Teeteto*.

<sup>9</sup> Cf. CAPUCCINO, 2014, p. 122.

tanto seu estatuto de leitor-ouvinte quanto de leitor direto dos textos, quando informa que, depois de “ter ouvido” a leitura de um livro de Anaxágoras, ele próprio teria lido (*anegignoskon*), com muito zelo, os livros (*tas biblous*) do referido filósofo, fazendo-o o mais depressa que podia (*Fédon* 98b). No *Lísis*, por sua vez, somos informados de que Hipótales, para seduzir o personagem homônimo, seu favorito, escreve textos em verso e em prosa (*poiêmata* e *syggrammata*, 204d). Nas *Leis* (VII 809e-810c), o ensino da leitura e da escrita faz parte do *curriculum* da educação da juventude. Por fim, em *Amantes Rivals* (diálogo atribuído a Platão) a ação dramática se passa na escola de um professor das letras (o *grammatistês* Dionísio). Diógenes Laércio (III, 4), citando esse diálogo, informa que Platão teria aprendido a ler e a escrever nesta mesma escola.

No horizonte, porém, da investigação aqui proposta, interessa-nos explorar não apenas a figura do leitor em geral, ou mesmo como ela aparece nos textos platônicos. Na realidade, o escopo de nossa investigação é o leitor platônico, isto é, o leitor dos diálogos de Platão. Nesse sentido, temos, na abertura do *Teeteto* (passos 142a-143c), um documento textual privilegiado, pois é a única vez em que, no *corpus platonicum*, encontramos explicitamente tematizada a prática da composição de um diálogo socrático, com uma particular distinção de seus principais agentes, em especial o leitor. De fato, dentre os diferentes personagens platônicos, Euclides é o único a descrever esse processo de elaboração e de formulação no âmbito do registro escrito.<sup>10</sup> A importância de partirmos, em nossa análise, dessa passagem específica está no fato de ela não evidenciar apenas a performance da prática autoral de um *logos sokraticos*, mas descrever também a performance do leitor, na medida em que coloca em evidência o leitor em sua ação de ler um texto escrito.

A cena inicial do *Teeteto* exhibe o colóquio entre Euclides e Terpsion. Vindo do porto, Euclides informa ter encontrado Teeteto, que era levado, doente, de Corinto para Atenas após uma batalha. Euclides, qualificando Teeteto como “belo e bom”, lembra como Sócrates, anos antes, teria exaltado sua natureza, e como naquela ocasião teria relatado uma conversação que havia tido com Teeteto, quando este era ainda jovem. Frente a tais lembranças e desejoso por conhecer o conteúdo do relato, Terpsion pede então

<sup>10</sup> Ver a introdução de Nancy à tradução francesa do *Teeteto* (1995, p. 24). Cappuccino (2014, p. 122) observa que Euclides seria “*il carattere rappresentativo dell'autore, caso unico nel corpus platonicum*”.



que Euclides reproduza novamente o relato socrático: “Mas quais eram os discursos? Poderias contar?”<sup>11</sup>

Euclides vê-se inapto para realizá-lo de improviso, mas lembra-se, porém, de tê-lo passado por escrito.<sup>12</sup> Na sequência, temos então uma descrição passo a passo de como esse registro fora produzido: depois de ouvir Sócrates em Atenas, ao chegar em casa, em Mégara, e de acordo com o tempo livre, Euclides escrevia primeiramente suas lembranças imediatas (*hypomnēmata*)<sup>13</sup> e, quando retornava a Atenas, interrogava Sócrates sobre o que faltava, corrigindo assim o seu esboço. Foi desse modo que teria chegado à composição de um *logos sokratikos*, cuja performance passa a ser a parte central do *Teeteto*.<sup>14</sup>

ἀλλ' ἐγραψάμην μὲν τότε εὐθὺς οἴκαδ' ἐλθὼν ὑπομνήματα, ὕστερον δὲ κατὰ σχολὴν ἀναμνησκόμενος ἔγραφον, καὶ ὅσάκις Ἀθήναζε ἀφικοίμην, ἐπανηρώτων τὸν Σωκράτη ὁ μὴ ἐμνημήμην, καὶ δεῦρο ἐλθὼν ἐπηγορθούμην

Na verdade, escrevi, no momento em que cheguei em casa, as primeiras lembranças e depois, de acordo com o tempo livre, escrevia o que ia lembrando. E toda vez que ia a Atenas, perguntava novamente a Sócrates o que não lembrava, e aqui chegado, corrigia. (*Teeteto* 143a, trad. nossa)

Enquanto Sócrates aparece como narrador de conversações em que ele mesmo está envolvido, desempenhando, ao mesmo tempo, o papel de personagem e a função de narrador de si,<sup>15</sup> Euclides dá a si mesmo o estatuto de um *grapheus*: “graças a mim, quase todo o *logos* foi escrito (*gégruptai*)”.<sup>16</sup> O texto não menciona, por parte de Sócrates, nenhuma reprovação à escrita, mas, pelo contrário, sugere que ele estava a par do meticuloso registro de

<sup>11</sup> ἀπὸρ τίνας ἦσαν οἱ λόγοι; ἔχεις ἂν δηγήσασθαι; (*Teeteto* 142d, trad. nossa)

<sup>12</sup> “Não, por Zeus, certamente não, ao menos assim de improviso” (οὐ μὰ τὸν Δία, οὐκὼν οὕτω γε ἀπὸ στόματος: *Teeteto* 142d, trad. nossa)

<sup>13</sup> O termo *ὑπομνήμα* designa uma espécie de “lembrete escrito”, “anotação” ou “*aide-mémoire*”, com a função de prevenir o esquecimento (cf. *Político* 295c e *Fedro* 276d). É possível que fosse um recurso utilizado especialmente pelos autores em prosa. Cf. KOIKE, 2013, p. 52; GREENE, 1951, p.39.

<sup>14</sup> Segundo Nails (2002, p. 274), o texto de Euclides teria sido escrito oito anos antes em relação à cena da abertura. A conversação que relata, por sua vez, teria ocorrido num passado ainda mais distante.

<sup>15</sup> καὶ μοι ἐλθόντι Ἀθήναζε τοὺς τε λόγους οὖς διελέχθη αὐτῷ δηγήσατο. (*Teeteto* 142c-d, trad. nossa) Veja-se também Xenofonte, *Econ.* 7ss.

<sup>16</sup> ὥστε μοι σχεδὸν τι πᾶς ὁ λόγος γέγραπται (*Teeteto* 143a, trad. nossa) Vale lembrar que Diógenes Laércio atribui a Euclides os seguintes diálogos: *Lampria*, *Ésquines*, *Fenício*, *Crítton*, *Alcibiades* e *Erótico* (*Διαλόγους δὲ συνέγραψεν ἕξ, Λαμπρίαν, Αἰσχίνην, Φοίνικα, Κρίτωνα, Ἀλκιβιάδην, Ἐρωτικόν*: D.L. 2, 108).

seu discípulo. O *graphheus*, por sua vez, é um artista das artes visuais, que marca e desenha, com uma espécie de estilete, as letras sobre o suporte em papiro, executando um verdadeiro trabalho físico e manual de inscrição e de fixação de imagens (trabalho cujo sentido é guardado pelo campo semântico do verbo *graphô*).

Não estaríamos diante do enigma do porquê Sócrates não teria escrito? O texto dá a entender que, simplesmente, Sócrates ocupava-se de outra coisa: a conversa com seus interlocutores, tendo restado a alguns companheiros a tarefa inédita de transpor suas conversações para o universo da escrita.<sup>17</sup> A abertura do *Teeteto* coloca em destaque, portanto, a herança socrática entendida como um sistema de transmissão de discursos. A passagem parece, assim, indicar que essa herança não se perdeu no registro da transmissão oral, mas encontrou entre os discípulos e frequentadores de Sócrates o novo suporte da tecnologia escrita.

#### O LEITOR EM PERFORMANCE

O percurso que começa com a *diêgesis* oral de Sócrates e vai até a confecção do produto final – o livro – é encaminhado para a dramatização de uma leitura, realizada por um personagem leitor, figura introduzida no passo 143b, a uma audiência formada por, pelo menos, Euclides e Terpsion, – sendo esta uma das atestações mais antigas de que um texto escrito (*graphê*) pudesse ter um público de ouvintes.<sup>18</sup> Nesse sentido, o *Teeteto* destaca-se por colocar em relevo o leitor no desempenho de sua função: a referência

<sup>17</sup> Embora não haja nenhuma evidência de que Sócrates tenha escrito, note-se que Sócrates é representado por Platão como alguém letrado (*Parmênides* 127c-128a e *Fédon* 97b-c; 98b). Na *Apologia*, porém, Sócrates explica a sua ocupação: interrogar aqueles que julgava mais sábio que ele, isto é, a conversação.

<sup>18</sup> Observe-se que as referências ao leitor, ao longo do texto, compreendem também a figura do leitor-ouvinte. Nesse sentido, Havelock (1978, p. 326) afirma que o diálogo platônico concilia um público que é parte audiência e parte leitora. Pressupõe-se, aqui, a tese amplamente aceita entre os estudiosos da cultura clássica de que, naquele contexto histórico, a leitura em voz alta e coletiva impõe-se como prática comum, ao passo que a leitura silenciosa individual apresenta-se como fenômeno raro. Atestações acerca da leitura coletiva podem ser encontradas em *Cavaleiros* 121ss e em *Aves* 962-989. A primeira referência a um leitor solitário está em *As Rãs* 52. Com relação à leitura silenciosa, encontramos exemplos em *Hipólito* 856-886; 874-875 e *Cavaleiros* 115ss. Sobre o problema da leitura na Antiguidade, cf. CHARALABOPOULOS, 2012, p. 131-1355; KNOX, 1968, p. 421 ; ALLINE, 1915, p. 2; GAVRILOV, 1997; THOMAS, 2005, p. 18-19; ver também nota 53 à tradução de Maria de Fátima Silva às *As Rãs* de Aristófanes.

a este personagem-leitor ocorre duas vezes, quando Euclides informa que “o menino fará a leitura” (*ho pais anagnôsetai*: 143b) e quando, dirigindo-se diretamente a ele, ordena-lhe: “Então, menino, toma o livro e lê!” (*alla, pai, labê to biblion kai lege*: 143c).

Pontuemos, brevemente, alguns aspectos dos termos em jogo nessas duas passagens. Em primeiro lugar, tomemos o verbo *anagnôskô* (143b). Trata-se de um derivado do verbo *gignôskô* (“conhecer”) que, com o acréscimo da preposição *ana*, tem o sentido de conhecer de novo, reconhecer, conhecer a fundo, conhecer bem, conhecer com segurança.<sup>19</sup> Por extensão, este verbo passou a designar também a ação de ler, indicando um processo característico do trabalho de leitura: o reconhecimento dos caracteres e do que eles significam (um fazer extremamente ligado à noção de memória).<sup>20</sup>

Vale lembrar que, dentre outras particularidades, os gregos do período clássico escreviam em *scriptio continua* (sem espaços entre as palavras), em virtude do que o reconhecimento das palavras no ato da leitura requeria uma técnica precisa de decifração do texto, sendo necessário, por esse motivo, pronunciá-lo em voz alta.<sup>21</sup> Nesse contexto, a leitura era, nos termos de Livio Rossetti (2006, p. 63), um complexo percurso que permitia remontar dos signos às palavras, e daí às frases e ao pensamento, requerendo o desenvolvimento de habilidades precisas, muita concentração e exercício. Surge aí a figura de um perito: o *anagnôstês* (“leitor”) constitui-se como um especialista das letras, capaz de decifrar um texto escrito.<sup>22</sup> Se a escrita, como vemos no *Fedro*, pode aparecer como o lugar do esquecimento, a leitura apresenta-se, por outro lado, como um lugar privilegiado para o exercício do reconhecimento e da memória.<sup>23</sup>

Em decorrência das limitações da própria materialidade da escrita, é muito provável que, ao compor, o autor estivesse consciente de que produzia um discurso para ser realizado vocalmente por um leitor capaz de reconhecer

<sup>19</sup> Sobre este verbo veja-se SVENBRO, 1993, p. 165; CHANTRAINE, 1950, p. 115ss; ALLAN, 1980, p. 244-251.

<sup>20</sup> Note-se que nos versos 460-1 de *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, a escrita aparece como uma “combinação de letras” (*γραμμάτων τε συνθέσεις*) associada à memória (*μνήμην πάντων*). Sobre a escrita na tragédia, ver TORRANCE, 2013, p. 138ss.

<sup>21</sup> O processo de composição dos diálogos platônicos deve ser pensado como um fenômeno anterior à tipografia moderna. Cf. SVENBRO, 1993, p. 45, 166; cf p. 49ss; NAGY, 2000; HAVELOCK, 1996, p. 138-9; 1978, p. 43, 325; CHARALABOPOULOS, 2012, p. 129.

<sup>22</sup> Este termo será atestado apenas a partir dos séculos IV/III a.C. Para o termo *anagnôstês*, ver também PFEIFFER 1968, p. 71; BLUM 1991.

<sup>23</sup> No próprio *Fedro* coloca-se também a função mnemônica da escrita: cf. *Fedro* 276d; 278a.

e de vocalizar os *grammata*.<sup>24</sup> A consciência de que a leitura se constituía como vocalização e *mimêsis* das falas dos personagens é indicada, no passo 143c, com o emprego do verbo *legô*. Nesta passagem, *legô* é normalmente traduzido por “ler”. Em nota *ad locum*, porém, Nancy observa tratar-se aqui de um equívoco de tradução, pois embora seja o sentido de “ler” que se espera no contexto, a substituição de *anagnôskô* por *legô* é intencional e sutilmente significativa. Na realidade, o personagem-leitor é ali convidado a falar, a tomar a voz, a fazer a *mimêsis* das falas dos personagens, por detrás dos quais ele mesmo passa a se ocultar.<sup>25</sup> Lembremo-nos de que a estrutura formal do *logos* de Euclides (o núcleo do *Teeteto*) é basicamente constituído por uma alternância de réplicas em estilo direto. A figura do leitor desempenha aí, portanto, uma função mimética: é o personagem que “toma o livro e fala”, desaparecendo aquele por completo nas falas em estilo direto que mimetiza. De fato, a partir do passo 143d, as falas de Sócrates, Teodoro e Teeteto são mimetizadas por uma mesma voz, a voz do personagem anônimo que lê.

No passo 143c8 temos a ocorrência do termo *biblion*. O termo (que na abertura aparece também em 143b5) designa um rolo de folhas de papiro coladas umas às outras, segundo técnica egípcia difundida na Grécia clássica, o que teria marcado uma difusão extraordinária de textos escritos, sobretudo daqueles em prosa. O aspecto físico do objeto em questão é confirmado, inclusive, pelo uso do verbo *lambanô* (tomar, pegar: *labê*, 143c). A abertura apresenta, assim, a descrição da produção de um artefato: a feitura de um livro, tal qual declara Euclides: “Aqui está o livro (*biblion*), Terpsion, e foi assim que coloquei por escrito o discurso (*logos*)”.<sup>26</sup> Note-se que a ocorrência do termo *logos*, no singular, em contraste com as demais ocorrências no plural, nos passos 143a-b, parece indicar aqui o sentido unitário de uma obra escrita. Encontramos aí, portanto, a primeira referência explícita às

<sup>24</sup> Sobre a escrita no tempo de Platão, cf. BRISSON. Platon pour notre temps, in BRISSON, 2011, p. xi; ALLINE, 1915, p. 1 ; ver também nota de Brisson à tradução francesa do *Fedro* (2012, p. 179, nota 22).

<sup>25</sup> Cf. NANCY, nota 19 *ad locum*, p. 307. Observe-se, porém, que em Heródoto é comum o emprego de *legô*, *legetai*, *legousi* no contexto da escrita (*graphein*), o que confirma a possibilidade de traduzir, aqui, *λέγω* por “ler”. Veja-se RÖSLER, 2012, p. 88-9.

<sup>26</sup> τὸ μὲν δὴ βιβλίον, ὃ Τερψίων, τοῦτι: ἐγραψάμην δὲ δὴ οὕτως τὸν λόγον: *Teeteto* 143b, trad. nossa. Cf. notas de Michel Nancy ao *Théétète*, Flammarion, p. 306, nota 9.

conversações socráticas como *logos* e *biblion*, de maneira a estarmos diante de uma importante referência a uma nova prática no âmbito da poética dos discursos.<sup>27</sup>

Por fim, vale notar que tanto no passo 143a quanto no passo 143b, o personagem-leitor é designado pelo termo *pais*, em lugar do termo técnico *anagnôstês*.<sup>28</sup> O termo pode designar tanto a faixa etária que vai da infância à adolescência, sendo traduzido por criança, jovem ou menino, quanto uma relação de filiação ou de condição subalterna, podendo ser traduzido também por filho, escravo ou servidor. É significativo que ele esteja etimologicamente ligado a um conjunto de termos ligados ao campo semântico da educação, como por exemplo, *paiderastês*, *paiderastia*, *paidagôgos*, *paidotribês*, *paizô*, *paideuô*, *paideia*, *paideutês*, *paidia*, dentre outros. Ora, o duplo emprego do termo *pais* na abertura do *Teeteto*, além da possibilidade mais evidente de se referir ao escravo que faz a leitura em voz alta, pode indicar, também, de modo possivelmente mais sutil e refinado, o jovem grego, destinatário da educação e do letramento, inscrevendo o personagem-leitor anônimo em um enquadramento paidêutico e, inclusive, homoerótico.<sup>29</sup> Isso porque, nos padrões gregos da relação homossexual, ao lado da figura do mais velho, o *erastês*, havia a figura do mais novo, o *eromenos*, que era chamado de *pais* ou *paidikos*.<sup>30</sup> O texto, nesse sentido, parece mostrar que este leitor que está prestes a desempenhar um papel na ação dramática é o efebo grego, o jovem rapaz do sexo masculino, o objeto por excelência da erótica pederástica e uma das figuras centrais nos diálogos platônicos.

<sup>27</sup> A referência aqui a um diálogo socrático como *logos* antecede a célebre ocorrência da *Poética* (1447a28-b13), na qual encontramos a expressão *sokratikoi logoi*. Convém pontuar que o termo *dialogos* não aparece, inicialmente, como uma nomenclatura para designar os socráticos, de modo que os mesmos, incluindo os diálogos platônicos, eram simplesmente designados como *logoi*. Cf. FORD, 2006, p. 10; 2008, p. 35-6.

<sup>28</sup> HALPERIN (1986, p. 63, nota 9) comenta que “the term boy (*pais* in Greek) refers by convention to the junior partner, or to the one who plays that role, regardless of his actual age”. No *corpus platonicum*, o termo ocorre 535 vezes.

<sup>29</sup> Vale lembrar, inclusive, que no *Fedro*, Sócrates caracteriza a escrita como *paidiá* (bricadeira, jogo de criança: 276d). Sobre a relação entre *paideia* e *paiderastia*, cf. BADY, 2005, p. 133; SOUSA, 2008; SVENBRO, 1993, p. 195; ver também introdução de Luc Brisson à sua tradução do *Banquete* de Platão (Flammarion, 1998, p. 62).

<sup>30</sup> Cf. XENOFONTE, *Anabase*, VII 4, 7; DESCLOS, nota 1 à tradução de *Alcibiade*, p. 3.

Encerrada a abertura megárica, o *Teeteto* passa a ser, no passo 143d, a performance de uma leitura. De fato, o personagem-leitor, a partir de então, lê o *logos-biblion* de Euclides. Estamos diante da performance de uma leitura em voz alta e coletiva. Mas não é apenas a prática mimética desse personagem que está aqui em jogo. Está em jogo também a ação de ler executada por cada leitor da obra platônica. Para fins de clareza, façamos aqui uma distinção entre este último, que passaremos a chamar de “leitor externo” e o personagem anônimo do *Teeteto*.

Tendo em suas mãos o texto platônico, o leitor externo do *Teeteto* desempenha a mesma função performativa do personagem anônimo. Manifesta-se aí, desse modo, a dinâmica que a recepção dos diálogos platônicos implica: ao ler o *Teeteto*, o leitor externo vocaliza (ou mimetiza) a voz do leitor interno que, por sua vez, vocaliza (ou mimetiza) as falas de cada uma das personagens (Sócrates, Teodoro, Teeteto), criando-se, entre eles, uma intencional fusão de identidades e uma verdadeira sobreposição de níveis miméticos.

Em relação às práticas de escrita e de leitura da Grécia clássica, o diálogo platônico demanda, por conseguinte, um novo tipo de leitor, capaz de desempenhar uma execução particular da *mimêsis*. As técnicas e estratégias de composição do diálogo platônico são assim constituídas de modo a guiar o leitor pela própria letra do texto, levando-o ao desempenho de um papel. Opera-se, assim, um fenômeno de conversão do leitor em *mimetês*, na medida em que este executa o desempenho de uma performance discursiva. Este é um fenômeno comum a todos os diálogos platônicos, sejam eles inteiramente em estilo direto, sejam eles em estilo narrativo.

Se, por um lado, entre os comentadores é lugar-comum a ideia de que os diálogos engajam o leitor na atividade da leitura, por outro lado não é evidente que este engajamento seja uma performance mimética.<sup>31</sup> A relação do leitor com o texto platônico que buscamos aqui delinear não é a de uma mera analogia ou similaridade entre personagem e leitor.<sup>32</sup> Os diálogos platônicos não se limitam a meras representações dramáticas apreendidas pelo leitor no ato da leitura, mas têm o poder (técnico, poético e filosófico) de

<sup>31</sup> Sayre, por exemplo, afirma que “*the Platonic dialogues were written as teaching instruments through which author and reader might engage in conversation*”, e que “*the Platonic dialogues were written as conversations to engage the attentive reader*”. (SAYRE, 1995, p. 197)

<sup>32</sup> Tal qual defendido por Cotton e por uma gama de autores citados por ela. Veja-se COTTON, 2014, p. 4.

instaurar e de atualizar, no ato performativo da leitura, os encontros dialógicos que representam. Eles projetam, assim, para o nível externo da recepção a experiência interna do encontro dialógico: e isso não se dá simplesmente de forma análoga, mas de forma atual e performativa.

Os diálogos platônicos implicam certo grau de realismo. Queremos dizer, com isso, que eles são aquilo que representam, ou seja, são encontros conversacionais. Nesse sentido, é significativo que o termo *synousia* (encontro conversacional) apareça no *corpus platonicum* como uma referência interna à própria ação que se desenrola em cena, como verificamos na abertura do *Protágoras* (310a), do *Sofista* (217e) e do *Timeu* (17a), assim como na conclusão do *Laques* (201c) e do *Lísis* (223b):

*τί οὖν οὐ διηγῆσω ἡμῖν τὴν συνουσίαν*

Companheiro: Então, por que não nos relatas “esse encontro...”?

(*Prot.* 310a; trad. nossa, aspas nossas)

*ὦ Σώκρατες, αἰδώς τίς μ' ἔχει τὸ νῦν πρῶτον συγγενόμενον ὑμῖν μὴ κατὰ σμικρὸν ἔπος πρὸς ἔπος ποιεῖσθαι τὴν συνουσίαν*

Estrangeiro: Ó Sócrates, sinto-me confuso neste primeiro encontro em que deveríamos conversar, trocando nossas ideias por frases curtas...

(*Sof.* 217d-e; trad. de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa)

*Σωκράτης*

*εἶς, δύο, τρεῖς: ὁ δὲ δὴ τέταρτος ἡμῖν, ὃ φίλε Τίμαιε, ποῦ τῶν χθῆς μὲν δαιτυμόνων, τὰ νῦν δὲ ἐστιατόρων;*

*Τίμαιος*

*ἀσθένειά τις αὐτῶ συνέπεσεν, ὃ Σώκρατες: οὐ γὰρ ἂν ἐκὼν τῆσδε ἀπελείπετο τῆς συνουσίας.*

Sócrates: Um, dois, três... E o quarto hóspede de ontem, meu caro Timeu, que hoje deveria agasalhar-me?

Timeu: Adoeceu repentinamente, Sócrates; por ele, não faltaria ao encontro. (*Tim.* 17a; trad. de Carlos Alberto Nunes, modificado)

*τὸ δὲ νῦν εἶναι τὴν συνουσίαν διαλύσωμεν*

(Lisímaco:) Mas, por agora, vamos terminar o encontro.

(*Laq.* 201c; trad. de Francisco Oliveira, modificado)

Em outras ocorrências, constata-se este mesmo emprego metareferencial, em que o termo qualifica a própria ação dramática como uma comunidade dialógica. No *Banquete*, por exemplo, um personagem anônimo interpela Apolodoro, desejando informar-se “do encontro de Agaton, Sócrates,

Alcibíades, e dos demais que então assitiram ao banquete, e saber dos seus discursos sobre o amor”.<sup>33</sup> No *Laques*, o personagem homônimo observa que Nícias não tem motivos para esconder sua aporia num encontro como aquele.<sup>34</sup> No *Filebo*, Protarco observa que Sócrates ofereceu aquele encontro a todos os circunstantes.<sup>35</sup> O emprego do termo *synousía* passa, portanto, a definir, internamente, a conversação socrática e, por extensão, define também a própria representação platônica, situada no nível externo do texto escrito.<sup>36</sup>

Desse modo, subvertendo o poder de sujeição que a escrita pode apresentar, os diálogos têm a prerrogativa de fixar, em seu próprio domínio, uma relação de reciprocidade, na qual o leitor é convidado a constituir-se. Assim sendo, a realização da função mimética do leitor só é possível porque os textos platônicos preservam, no registro da escrita, o efeito de interpelação, mediante um movimento contínuo de reenvio ao outro, de chamamento e de apelo, mediante uma sucessão de réplicas que passam a ser atualizadas pela voz do leitor externo. Cada fala e cada réplica tornam-se, assim, um lançamento para um outro, com a função de agarrá-lo e de mantê-lo em sua condição de parceiro dialógico.<sup>37</sup>

O fenômeno de reciprocidade que a estrutura dialógica comporta explica, sobretudo, as razões da complexidade estilística dos diálogos platônicos. Pois enquanto um discurso simples encontra-se impossibilitado de extrapolar as fronteiras de seu fechamento, a complexidade formal do texto platônico comporta uma multiplicidade de vozes, que corresponde a uma multiplicidade de

<sup>33</sup> τὴν Ἀγάθωνος συνουσίαν καὶ Σωκράτους καὶ Ἀλκιβιάδου καὶ τῶν ἄλλων τῶν τότε ἐν τῷ συνδείπνῳ παραγενομένων, περὶ τῶν ἐρωτικῶν λόγων τίνες ἦσαν: *Banq.* 172a-b. Fazendo referência à noção de “implied readers” (ISER, 1974) e “lectores in fabula” (ECO, 1979), Keime (2016, p. 52) sugere que os diferentes personagens aos quais o *Banquete* dá voz são imagens do leitor. Ver *Banq.* 172b.

<sup>34</sup> Cf. *Laques* 196b.

<sup>35</sup> “Tu, Sócrates, ofereceste a presente reunião a todos nós e a ti mesmo” (σὺ τήνδε ἡμῖν τὴν συνουσίαν, ὃ Σώκρατες, ἐπέδωκας πᾶσι καὶ σεαυτὸν). *Fil.* 19c, Trad. de Fernando Muniz.

<sup>36</sup> Ver, de modo particular, o apêndice de SAYRE, 1995, p. 1997-232, intitulado How to read a Platonic Dialogue: *Sunousia* in the *Thaetetus*. Para outras ocorrências, ver também *Laques* 196b, 201c; *Lísis* 223b; *Protágoras* 310a, 335b, 335c, 336e, 337b, 338c, 338d, 347e; *Timeu* 17a; *Sofista* 217e; *Político* 286e; *Filebo* 19c; *Banquete* 172a, 172b, 172c, 173a, 173b, 176e.

<sup>37</sup> Nos diálogos, há uma desconstrução da “quarta parede” que separa o leitor da ação representada no gênero dramático. A expressão “quarta parede” remonta a Diderot que, em *Discurso sobre a Poesia Dramática* (1758) afirma: “Então, caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse” (apud BORIE, M et allii, 2004, p. 167).



perspectivas e de posicionamentos.<sup>38</sup> Os diálogos são marcados, assim, por uma estrutural abertura, que é o princípio fundamental do estilo platônico. Esse princípio explica por que eles podem apresentar questões, cujas respostas não são estabelecidas de modo conclusivo, o que, para os intérpretes ávidos por um discurso uniforme, representa um incômodo mal-estar.<sup>39</sup>

Em sua dupla dialogicidade, intra e extradramática, os diálogos platônicos configuram uma forma particular de apropriação e de uso da linguagem que se afasta das formas discursivas de autoridade e de doutrinação.<sup>40</sup> A leitura dos diálogos platônicos não pode, por sua natureza mesma, ser reduzida à recepção de um discurso de autoridade. Os diálogos platônicos são, por assim dizer, fundados na abertura do texto e na autonomia do leitor, apresentando-se como uma forma de discurso anti-autoritário, sem a pretensão de transmitir nenhuma doutrina ou verdade transcendente endossada pelo autor.<sup>41</sup> A dialogicidade platônica impede, nesse sentido, a proliferação de qualquer posição de autoridade e de autorialidade, de modo que isso só ocorre quando a dialogicidade é silenciada. Dar, portanto, ao diálogo platônico tais estatutos significa fazer com que seu funcionamento fracasse, com uma perda de suas mais relevantes potencialidades.

## CONCLUSÃO

Um dos fatores que explicam o êxito que os diálogos platônicos lograram alcançar junto à recepção à qual se haviam destinado, no princípio, foi o

<sup>38</sup> Bakhtin desenvolve o conceito de “polifonia” em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Para ele, é característica do romance ser plurivocal. Vale lembrar que Platão é definido como *polyphonos* por Ario Didimo (in *Stob. Ecl.* 55, 5 ss). A ideia de um perspectivismo platônico aparece em um comentário de Nietzsche aos discursos do *Fedro* e do *Banquete*. Para ele, esses discursos são todos eles filosóficos e verdadeiros, como aspectos diferentes de uma mesma verdade. Cf. NIETZSCHE, 1991, p. 33. O problema do perspectivismo como modelo de interpretação e de leitura para os diálogos platônicos é explorado por Francisco Gonzalez em *Plato’s Perspectivism* e por McCoy, em *Perspectivism and the Philosophical Rhetoric of the Dialogue Form*, ambos publicados em *Plato Journal* v. 16, 2016.

<sup>39</sup> Para a ideia de que a forma dialogada evita uma posição de autoridade, ver PRESS, 2007, p. 147; NAILS, 1995, p. 49; SAXONHOUSE, 2009, p. 747; HERSHBELL, 1995, p. 34-5.

<sup>40</sup> Nussbaum (2001, p. 126) observa que “*the dialogue sets up, in its open-endedness, a similarly dialectical relation with the reader, who is invited to enter critically and actively into the give-and-take...*” Sobre a abertura dos diálogos platônicos, ver também HALPERIN, 1986, p. 78-9; LAKS, 2004, p. 117; VEGETTI, 2010, p. 273.

<sup>41</sup> Cf. BLONDELL, 2002, p. 42. Sobre o caráter dramático, antidogmático e antissistemático dos diálogos platônicos, ver também CANFORA, 2014; BLÖSSNER, 2007, p. 376.

emprego de métodos e técnicas de composição que se ajustaram à transição de uma “recepção espectadora” para uma “recepção leitora”. O trabalho de composição dos diálogos platônicos comporta, assim, um singular e poderoso mecanismo de constituição do leitor. Isso significa que, ao serem escritos, os diálogos prevêm e instituem o leitor que “poderá” lê-los.

Destinados para a leitura, os diálogos não são adequados a todos e a quaisquer leitores, pois demandam um conjunto particular de competências por parte de seus destinatários. A abertura do *Teeteto* mostra que este destinatário é constituído na realização mimética do texto, vindo a desempenhar a função dramática de interlocutor em uma comunidade dialógica, instaurada pela própria letra do texto. A análise da abertura do *Teeteto* permite, ainda, levantar a hipótese de que, para se efetivar enquanto drama dialógico, a obra platônica requer a colaboração daquele a quem se destina. Pois de fato, prevendo os movimentos do leitor, o texto platônico cria as condições para seu engajamento e para a sua integração ativa, de modo que, pelo próprio ato de ler, o leitor passa a ocupar um lugar na ação.<sup>42</sup> Na abertura do *Teeteto*, podemos verificar a transferência do dinamismo do discurso dramático para a escrita, integrando-se o leitor ao discurso como participante da conversação que se representa.

O leitor platônico é, por conseguinte, o resultado de uma construção discursiva, que se dá nas linhas do texto platônico. Essa construção, como vimos, ocorre na forma de uma performance, ou seja, ela se dá no desempenho de uma ação, e esta ação, no caso, é a ação de ler. O leitor platônico é, portanto, construído na performance da leitura do texto, sendo por ela determinado e só perdurando no desempenho da mesma. Fora da leitura, não há leitor, nem interlocução, e a obra platônica deixa assim de ser comunidade dialógica. Nesse sentido, o leitor platônico jamais alcança o estatuto de um acabamento, jamais está dispensado do texto.

Em seu processo de composição, o texto platônico lança mão de meios para fazer-se necessitar do leitor para funcionar. Construído na forma de uma alternância de réplicas, como *mimêsis* de atos de fala, o texto platônico reclama um leitor que dê voz às falas (ou mesmo às falas-narrativas) dos personagens, de modo que sua natureza e seus efeitos dramáticos apenas

---

<sup>42</sup> Como observa Umberto Eco, “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (2004, p. 37); “o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização” (2004, p. 39); e “gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros” (2004, p. 39).

são realizados na performance da leitura. Nisto reside algo de novo em Platão, talvez com raras expressões em outros autores, algo que nem mesmo os diálogos de Agostinho, Boécio e Anselmo, ou os diálogos modernos de Berkeley, Malebranche, Bruno ou Schelling puderam ou tiveram a intenção de engendrar.<sup>43</sup>

Esta breve análise permitiu-nos, assim, compreender que o leitor platônico desempenha uma função dramática, e que essa função é a de interlocutor em uma comunidade dialógica instaurada pela própria letra do texto. A escrita platônica é um registro material que, por sua estrutura formal, permanece continuamente aberto para a intervenção performática (ou mimética) do leitor. Sob esse aspecto, a letra platônica está sempre disponível para a ocupação do leitor, instaurando com ele uma relação singular de presença. Como obra de arte e obra de filosofia, o diálogo platônico é objeto aberto a uma infinidade de degustações.<sup>44</sup>

É preciso pontuar ainda que, nesse fenômeno de ocupação, o leitor não é apenas estimulado a desenvolver as potencialidades dramático-dialógicas, mas é levado também a avançar sobre um conjunto particular de argumentos. O desempenho dessa função particular não constituiria, assim, o cerne e a essência do que compreendemos por filosofia (platônica)? Por outro lado, porém, reduzir a filosofia (platônica) a um trabalho de identificação, isolamento e experimentação de argumentos como objetos de análise não seria justamente se afastar da dinâmica discursiva da obra platônica e, ao mesmo tempo, renegar-lhe o atributo de filosófica? Não residiria, aqui, possivelmente, um grande risco de desvirtuamento?

Ora, de fato, a atividade a que Platão se dedicou e as obras a que chegou como resultado são fenômenos do universo do discurso escrito, de modo que a filosofia posterior a ele veio a ser um processo de continuação, desenvolvimento e desdobramento daquela atividade introduzida por ele.<sup>45</sup> A história da filosofia impôs-se, assim, como um percurso singular de escrita e de leitura. E se a filosofia posterior a Platão apresentou-se como o desdobramento de uma forma de discurso escrito, esse desdobramento passa de modo necessário e privilegiado por uma recepção pela leitura. No âmbito,

<sup>43</sup> Ver KOYRÉ, 1988, p. 14, nota 9.

<sup>44</sup> Parafraseamos aqui Umberto Eco (2007, p. 68): “Toda obra de arte (...) propõe-se como objeto aberto a uma infinidade de degustações.”

<sup>45</sup> Cf. COLLI, 1988, p. 9-10.

portanto, da recepção do leitor, o diálogo platônico realiza suas virtualidades e representa um marco transdiscursivo na história da filosofia.<sup>46</sup>

O filósofo platônico é, necessariamente, um leitor dos diálogos. A clareza de tal compreensão é suficiente para explicar o próprio movimento da filosofia. Explica, também, o fato de Platão ter dado a Aristóteles a alcunha *anagnôstês*,<sup>47</sup> fazendo-nos agora perguntar em que medida esse gesto não seria simbólico, estendendo-se também a todos os seus demais leitores. O filósofo (platônico) é, necessariamente, um receptor do *biblion* e do *logos* compostos, plasmados, estilizados e embelezados discursivamente por Platão que, enquanto autor, reúne as qualidades de *mimetês*, *diêgetês* e *grapheus*. O resultado desta investigação encaminha-nos, portanto, para algo de fundamental, revelando o processo pelo qual o discurso filosófico se instaura, construindo sua própria emergência. A constituição do leitor nos diálogos platônicos corresponde, assim, ao próprio processo de constituição da filosofia como forma do discurso.

[Recebido em julho/2019; Aceito em agosto/2019]

## BIBLIOGRAFIA

- ALLAN, D. J. *Ἀναγνωστικὸν* and some cognate words. *Classical Quarterly*, n. 30, p. 244-251, 1980.
- ALLINE, Henri. *Histoire du Texte de Platon*. Genève/Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1915.
- ANDRIEU, J. *Le Dialogue Antique*. Structure et présentation. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- ARISTÓFANES. *As Rãs*. Trad. Maria de Fátima Silva. São Paulo: Annablume, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores)
- BADY, Guillaume. Le Socrate de Platon : pédéraste ou pédagogue ? In: *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins*. Actes de la Table Ronde organisée à la Faculté des Lettres de l'Université Lumière-Lyon 2 (23-24 novembre 2000) Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2005. p. 131-146.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 64.
- BLONDELL, Ruby. *The play of character in Plato's dialogues*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BLÖSSNER, N. The city-soul Analogy. In: FERRARI, G.R.F. (ed.) *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 345-385.

<sup>46</sup> Cf. MENEZES NETO, 2017, p. 204ss.

<sup>47</sup> *Vita Marciana* 6, Aristotle Fragments 428.2 Rose apud NAGY, 1996, p. 149.

- BLUM, R. *Kallimachos: The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*. Translation by H. H. Wellisch. Madison, 1991.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Bertolt Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 2ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BRISSON, L. Platon pour notre temps. In : \_\_\_\_\_. (dir.) *Platon Œuvres Complètes*. Paris : Flammarion, 2011.
- CANFORA, L. *La crisi dell'utopia*. Aristofane contro Platone. 2a ed. Bari: Laterza, 2014.
- CAPUCCINO, Carlotta. *ARXH LOGOU*. Sui Proemi Platonici e il loro significato filosofico. Firenze: Leo S. Olschki, 2014.
- CHANTRAINE, P. Les Verbes signifiant lire. In *Mélanges H. Grégoire*, II, Bruxelles, p. 115-126, 1950.
- CHARALABOPOULOS, Nikos G. *Platonic Drama and its Ancient Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- COLLI, Giorgio. *O Nascimento da Filosofia*. Trad. de Frederico Carotti. Campinas: Unicamp, 1988.
- COTTON, A. K. *Platonic Dialogue and the Education of the Reader*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.
- DESCLOS, Marie-Laurence. *Aux marges des dialogues de Platon*. Grenoble : Jérôme Millon, 2003.
- DIÓGENES LAËRTIOS. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. 2. ed. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UNB, 2008.
- DI STEFANO, Martina. I lettori di Platone. L'influenza di Iser sugli studi platonici e alcune possibili nuove prospettive. *Ethymema*, 18, 2017, p. 168-185.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2ª ed. Trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004 (1979). p. 38-41.
- \_\_\_\_\_. *Obra Aberta*. Forma e indeterminação nas Poéticas contemporâneas. 9ª ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FORD, Andrew. From "Socratic logoi" to "dialogues". *Dialogue in Fourth-century Genre Theory*. *Princeton/Stanford Working Papers in Classics*, sept. 2006. Disponível em: <<http://www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/ford/090604.pdf>>
- GAVRILOV, A. K. Techniques of reading in classical antiquity. *The Classical Quarterly*, 47, 1997, p. 56-73.
- GONZALEZ, F. Plato's Perspectivism. *Plato Journal*, 16, p. 31-48, dez. 2016.
- GREENE, W. The Spoken and the Written Word. *Harvard Studies in Class. Philology*, v. LX, 1951.
- HALL, Edith. Os Atores-cantores da Antiguidade. In EASTERLING, P.; HALL, E. *Atores gregos e romanos*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008.
- HALPERIN, David M. Plato and Erotic Reciprocity. *Classical Antiquity*, v. 5, n.1, p. 60-80, 1986.
- HAVELOCK, E. *A Revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Greek Concept of Justice from its shadow in Homer to its substance in Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- HERSHBELL, Jackson P. Reflections on the Orality and Literacy of Plato's Dialogues. In GONZÁLEZ, F. (ed.) *The Third Way*. New Directions in Platonic Studies. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1995.
- HUBBARD, T. *The Mask of Comedy, Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca-Londres: Cornell University Press, 1991.

- KEIME, Christian. Lector in Dialogo: Implied Readers and Interpretive Strategies in Plato's Symposium. In: TULLI, M.; ERLER, M. (ed.) *Plato in Symposium*. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2016.
- KNOX, B. M. W. Silent reading in Antiquity, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 94, 1968, p. 421-435.
- KOIKE, Katsuzo. *Hecateu de Mileto e a Formação do Pensamento Histórico Grego*. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.
- KOYRÉ, Alexandre. *Introdução à leitura de Platão*. 3. ed. Trad. Helder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- LAKS, A. Qu'importe qui parle: sur l'anonymat platonicien et ses antécédents. In : CALAME, C. ; CHARTIER, R. Chartier (éds.) Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne. Grenoble : Jérôme Millon, 2004a. p. 99-117.
- MAUDUIT, Christine; SAETTA-COTTONE, Rossella. Voir ou entendre: faut-il choisir? Une analyse de la réception théâtrale dans le prologue des *Thesmophories*. *CEA*, n. 51, p. 45-73, 2014.
- McCOY, Marina. Perspectivism and the Philosophical Rhetoric of the Dialogue Form. *Plato Journal*, 16, p. 49-58, dez. 2016.
- MENEZES NETO, Nelson de Aguiar. *A Poética da Mimesis e a Composição dos Diálogos Platônicos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017 (Tese de Doutorado).
- NAGY, Gregory. *Poetry as Performance*. Homer and Beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. Reading Greek Poetry Aloud. Evidence from the Bacchylides Papyri. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. New Series, v. 64, n. 1, p. 7-28, 2000.
- NAILS, Debra. *Agora, Academy, and the Conduct of Philosophy*. Dordrecht: Kluwer, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The people of Plato*. A prosopography of Plato and other Socratics. Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company, 2002.
- NIETZSCHE. *Introduction à l'étude des dialogues de Platon*. Trad. Olivier Berrichon-Sedeyn. Combas: Éditions de l'éclat, 1991.
- NUSSBAUM, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- PFEIFFER, R. *History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford, 1968.
- PLATÃO. *Diálogos*. *O Banquete. Fédon. Sofista. Político*. Trad. e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos. Sofista-Político, Apócrifos ou Duvidosos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos. Teeteto. Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.(Coleção Amazônica)
- \_\_\_\_\_. *Diálogos. Timeu, Crítias, O Segundo Alcibiades, Hípias Menor*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. revisada. Belém: Editora Universitária UPPA, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Fedro*. Trad. de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Filebo*. Trad. Fernando Muniz. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Laques*. Introdução, tradução e notas de Francisco de Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Parmênides*. Trad. de Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. São Paulo: Loyola/PucRio, 2003.

- \_\_\_\_\_. *Teeteto*. Trad. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- PLATO. *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu>>.
- PLATON. *Le Banquet*. Traduction et présentation par Luc Brisson. Paris : Flammarion, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ménon*. Traduction et présentation par Monique Canto-Sperber. Paris : Flammarion, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Traduction Luc Brisson et al. Paris: Flammarion, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Phèdre*. Traduction Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2012.
- PLATON. *Théétète*. 2 ed. Traduction Michel Narcy. Paris: Flammarion, 1995.
- PRESS, Gerald A. *Plato: a guide for the perplexed*. London/New York: Continuum International Publishing Group, (2007) 2010.
- RÖSLER, W. The Histories and writing. In BAKKER, E.J.; DE JONG, I.J.F.; VAN WEES, Hans. *Brills Companion to Herodotus*. Leiden-Boston: Brill, 2012.
- ROSSETTI, Livio. *Introdução à filosofia antiga*. Premissas filológicas e outras ferramentas de trabalho. Trad. Élcio de Gusmão. São Paulo: Paulus, 2006.
- RYLE, Gilbert. *Plato's Progress*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- SAXONHOUSE, Arlene W. The Socratic Narrative: A Democratic Reading of Plato's Dialogues. *Political Theory*, 37 (6), p. 728-753, 2009.
- SAYRE, Kenneth M. *Plato's Literary Garden*. How to read a platonic dialogue. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame, 1995.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Introdução aos Dialogos de Platão*. Trad. Georg Otte. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SOUSA, Luana Neres. *A Pederastia em Atenas no período clássico*. Relendo as obras de Platão e Aristóteles. Goiânia: UFG, 2008 [dissertação de Mestrado].
- STONE, Laura M. *Costume in Aristophanic Poetry*. Salem, New Hampshire: Ayer Company, 1980.
- SVENBRO, Jasper. *Phrasikleia*. An Anthropology of Reading in Ancient Greece. Translated by Janet Lloyd. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993 (1988).
- SZLEZÁK, Thomas A. *Platão e a Escritura da Filosofia*. Análise de estrutura dos diálogos da juventude e da maturidade à luz de um novo paradigma hermenêutico. Trad. Milton Camargo. São Paulo: Loyola, 2009.
- THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2005.
- TORRANCE, Isabelle. *Metapoetry in Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- UNTERSTEINER, Mario. *Problemi di Filologia Filosofica*. Milano: Cisalpino-La Goliardica, 1980.
- VEGETTI, M. Società dialogica e strategie argomentative nella Repubblica (e contro La Repubblica). In: CASERTANO, G. (org). *La struttura del dialogo platonico*. Napoli: Loffredo, 2000.
- WHITE, S.A. Socrates at Colonus: a hero for the Academy. In: SMITH, N.D.; WOODRUFF, P. *Reason and Religion in Socratic Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 151-75.
- YUNIS, Harvey. *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

# A ΠΟΛΙΤΕΙΑ DOS JUDEUS EM 2 MACABEUS

## THE JEWISH ΠΟΛΙΤΕΙΑ IN 2 MACCABEES

WILLIBALDO RUPPENTHAL NETO\*\*

**Resumo:** O presente artigo visa analisar a ideia de 2 *Macabeus* do judaísmo (*Ιουδαϊσμός*) como uma *πολιτεία*, opondo-se ao helenismo (*Ἑλληνισμός*) e constituindo-se como um elemento identitário não somente de aspecto religioso, mas também cultural e político. Para isto, se analisa não somente o modo pelo qual 2 *Macabeus* apresenta os termos *Ιουδαϊσμός* e *Ἑλληνισμός* dentro do relato a respeito das causas da Revolta dos *Macabeus*, mas também de que modo a própria revolta se configura em uma defesa do *Ιουδαϊσμός* e resistência ao *Ἑλληνισμός* na luta pela restauração das leis e da própria constituição judaica.

**Palavras-chave:** *Politeia*; mundo helenístico; 2 *Macabeus*; Judeus.

**Abstract:** This article aims to analyze the idea of Judaism (*Ιουδαϊσμός*) as a *πολιτεία* in 2 Maccabees, as an opposition term to Hellenism (*Ἑλληνισμός*) and constituting itself as an identity element not only of religious but also cultural and political aspects. Therefore, we analyze not only the way in which 2 Maccabees presents the terms *Ιουδαϊσμός* and *Ἑλληνισμός* within the account of the causes of the Revolt of the Maccabees, but also how the revolt itself is configured as a defense of *Ιουδαϊσμός* and resistance to *Ἑλληνισμός* in the struggle for the restoration of Jewish laws and the Jewish constitution itself.

**Keywords:** *Politeia*; Hellenistic world; 2 *Maccabees*; Jews.

Apesar de hoje o judaísmo ser principalmente associado a um aspecto religioso, na Antiguidade o termo *Ιουδαϊσμός* não possuía somente um sentido religioso, mas também um forte e importante sentido cultural e político. Assim, já em seu uso mais antigo, no livro de 2 *Macabeus*<sup>1</sup>, o termo *Ιουδαϊσμός* inclui

\* Professor na Faculdade Batista do Paraná. Email: willibaldoneto@hotmail.com.

<sup>1</sup> O termo *Ιουδαϊσμός* não marca presença na maioria das grandes obras do judaísmo helenístico, tais como as obras de Filo de Alexandria e de Flávio Josefo, os quais escrevem extensivamente sobre os *Ιουδαίοι* e seus costumes, mas não se valem deste termo. O termo correspondente a *Ιουδαϊσμός* em latim (*Judaismus*) também não é utilizado pelos autores latinos que tratam dos judeus no contexto pré-cristão. Cf. Mason, 2007, p. 461. O léxico de Liddell, Scott e Jones traz apenas dois casos de exemplo do emprego de [*Ιουδα*]-*ισμός*, 2 *Mac* 2.21 (1) e Gl 1.13 (6), e a concordância da LXX de Hatch e Redpath (1983, p. 687 [I]) indica somente os casos de 2 *Macabeus* (1-4) e 4 *Macabeus* (5). De fato, mesmo em inscrições o número é limitado no período helenístico, aparecendo em uma dedicatória na sinagoga de Stobi (Hachlili,



mas não se limita ao que hoje denominamos como “religioso”<sup>2</sup>, construindo-se na oposição ao termo *Ἑλληνισμός* (HABICHT, 2006, p. 92), o qual é ressignificado como um modo de vida (HIMMELFARB, 1998, p. 24). Deste modo, o termo *Ἰουδαϊσμός*, que pode ter sido cunhado pelo autor de *2 Macabeus* (cf. MASON, 2007, p. 464, ou ainda por Jasão de Cirene, que busca resumir), surge como um mecanismo de construção da identidade judaica que abarca não somente elementos religiosos, mas também os aspectos cultural e político.

No que diz respeito ao aspecto político de *Ἰουδαϊσμός* em *2 Macabeus*, pode-se dizer que aparece no texto como uma verdadeira *πολιτεία*. Afinal, o *Ἰουδαϊσμός* se constrói em oposição ao termo *Ἑλληνισμός*, que se apresenta como um modo de vida e uma estrutura política, os quais seriam marcados por uma imposição: a introdução (*ἐκαίειζεν*) de novos costumes (*ἔθισμοὺς*) que, segundo o autor de *2 Macabeus*, seriam “contrários à Lei” (*παρὰ νόμους*), assim como a consequente abolição (*καταλύων*) das “instituições” (*πολιτείας*) legais (*νομίμους*) judaicas. Tal perspectiva pode ser apreendida a partir do importante texto de *2 Macabeus* 4.11, que trata a respeito da ação de Jasão como sumo sacerdote de Jerusalém:

*καὶ τὰ κείμενα τοῖς Ἰουδαίοις φιλόνηρωπα βασιλικά διὰ Ἰωάννου τοῦ πατρὸς Εὐπόλεμου τοῦ ποιησαμένου τὴν πρεσβείαν ὑπὲρ φιλίας καὶ συμμαχίας πρὸς τοὺς Ῥωμαίους παρώσας καὶ τὰς μὲν νομίμους καταλύων πολιτείας παρὰ νόμους ἔθισμοὺς ἐκαίειζεν.*<sup>3</sup>

suprimiu os privilégios reais benignamente concedidos aos judeus por intermédio de João, pai de Eupólemo, o mesmo que depois chefiou a embaixada com o objetivo de estabelecer amizade e aliança com os romanos. E, abolindo as instituições legítimas, introduziu costumes contrários à Lei.<sup>4</sup>

Deste modo, pode-se compreender o *Ἰουδαϊσμός* como a realidade política (*πολιτείας*) vigente na Judeia antes e depois<sup>5</sup> do *Ἑλληνισμός* imposto, primeiramente por Jasão e, depois, por Antíoco Epifânio, o qual somente foi

1998, p. 412) e em uma inscrição funerária no cemitério judaico do Porto (VULIĆ, 1932, p. 293). Cf. AMIR, 1982, p. 35-36.

<sup>2</sup> Sobre a diferença de concepções de Antiguidade aos tempos modernos a respeito de religião, cf. NONGBRI, 2013.

<sup>3</sup> Texto grego da *Septuaginta* (LXX).

<sup>4</sup> *2 Mac* 4.11, tradução da Bíblia de Jerusalém.

<sup>5</sup> Como em *2 Macabeus*, 2.22 afirma que a Revolta permitiu reestabelecer “as leis que estavam para ser abolidas”, se compreende que o *Ἰουδαϊσμός* não é somente a realidade política anterior à imposição de Antíoco, mas também a realidade posterior, que a reestabelece.

restaurado pela Revolta dos *Macabeus*, de que o livro de 2 *Macabeus* trata e busca exaltar<sup>6</sup>.

Ressaltar o aspecto político do termo *Ιουδαϊσμός*, porém, não implica em reduzir o aspecto religioso – não significa que o “judaísmo” que 2 *Macabeus* constrói seja puramente político e, conseqüentemente não-religioso. Pelo contrário: sendo uma constituição política, se estabelece justamente na religião. Afinal, como bem indicou Lucio Troiani (1994, p. 12), “a constituição política é parte de um sistema religioso”. A religiosidade era um elemento presente em todas as áreas da vida dos antigos, especialmente no que diz respeito à vida pública<sup>7</sup> e à constituição política<sup>8</sup>, uma vez que a religião era mais uma realidade social do que uma realidade pessoal.

### JASÃO E OS “ANTIOQUEANOS EM JERUSALÉM”

Considerando-se tal relação íntima entre política e religião, não se pode negar que as conseqüências esperadas para a transformação política empreendida por Jasão se dessem também a nível religioso: é por isso que, além de fazer o “levantamento dos antioqueanos em Jerusalém” (2 *Mac* 4.9), envia estes como mensageiros a Tiro, a fim de prestarem uma oferta de trezentas dracmas de prata<sup>9</sup> para o sacrifício a Herakles, por conta dos jogos quadrienais<sup>10</sup> (2 *Mac* 4.18-19a).

<sup>6</sup> Se considerarmos com Brent Nongbri (2013, p. 49-50) que em 2 *Macabeus* o *Ιουδαϊσμός* não é somente uma alternativa ao *Ἑλληνισμός*, mas é também “a defesa dos costumes étnicos e vida civil dos judeus”, admitiremos que a Revolta representa o *Ιουδαϊσμός* não somente em seu aspecto religioso, mas também pelo seu aspecto político, como busca da restauração dos costumes e vida civil dos judeus, que haviam sido negadas pelas ações de Jasão e depois proibidas pelas medidas de Antíoco Epifânio.

<sup>7</sup> Como lembra Moses I. Finley em seu estudo sobre a política no mundo Antigo, “nenhuma atividade pública [de gregos e romanos] e muito poucas particulares eram empreendidas sem antes suplicar aos deuses sua proteção, através de preces e sacrifícios, e sem lhes retribuir com dádivas e oferendas, subsequentemente, os êxitos obtidos” (FINLEY, 1985, p. 39).

<sup>8</sup> Até mesmo na reflexão política de Platão se pode perceber o aspecto religioso relacionado à constituição política, uma vez que, como bem indicou Maria Carolina dos Santos (2003, p. 56), “Platão concebe, na República, uma *πολιτεία* [sic] de caráter teológico”.

<sup>9</sup> 2 *Mac* 4.19 menciona o valor de trezentas dracmas de prata (*ἀργυρίων δραχμῶς τριακοσίας*). O valor, consideravelmente alto, é suficiente para custear a construção de trirremes, que é o destino dado às dracmas pelos enviados de Jasão, que desobedecem seu comando. Cf. 2 *Mac* 4.19b-20.

<sup>10</sup> Os jogos em honra a Herakles foram levados à Síria pelo exército de Alexandre, o Grande. Posteriormente, ao final do séc. III a.C., os jogos se tornaram permanentes na cidade de Tiro

Porém, se o aspecto político da reforma foi bem acolhido pelos “antioqueanos em Jerusalém” (2 Mac 4.9)<sup>11</sup>, estes mesmos não se conformaram com a pretensão de tal transformação religiosa: desobedecem ao comando de Jasão e, ao invés de oferecerem o valor para o sacrifício a Herakles, utilizam-no para a construção de trirremes. Assim, fica claro que, apesar da forte conexão entre religião e política no mundo antigo, havia – mesmo que estivesse ainda em nascimento neste contexto – uma diferenciação entre culto e política/cultura<sup>12</sup>.

Assim sendo, mesmo entre os judeus que abraçaram a transformação cultural e política, havia aqueles que não aceitaram as mudanças drásticas no culto que Jasão parecia pretender, e talvez nem mesmo aquelas as quais Antíoco impôs mais tarde aos judeus. Porém, mesmo que buscassem preservar

---

e quadrienais. No séc. II a.C., os jogos já estavam tão fortes na Síria que campeões fenícios chegaram a ir para Atenas e Cos para competir. Cf. REMIJSSEN, 2015, p. 89.

<sup>11</sup> Eduard Meyer defende que a frase “antioqueanos em Jerusalém” (*Ιεροσολύμοις Ἀντιοχεῖς*) significa que a população de Jerusalém teria recebido os mesmos direitos dos cidadãos de Antioquia (no Orontes). Cf. COHEN, 1994, p. 243. Segundo BICKERMAN (2007, p. 1073 [III]), porém, a frase significaria a fundação de uma *Πολίτευμα* de Antíoco em Jerusalém (Cf. MAZZUCCHI, 2009, p. 26), ou seja, um “corpo social semiautônomo de base étnica” (COWEY, 2013, p. 5386) que dispõe do privilégio de estar sob uma legislação específica, ou um grupo político do aparato administrativo de uma cidade grega (apesar deste não ser o uso mais comum do termo, cf. GRABBE, 2008, p. 182). Cf. LÜDERITZ, 1994, p. 185. G. M. Cohen, que defende esta posição, chega a indicar que a *Πολίτευμα* estaria relacionada à cidade de Antioquia Ptolemais. Cf. COHEN, 1994. A maioria dos estudiosos, porém, defendem que a frase se refere ao fato de Antíoco ter autorizado Jasão a reformar Jerusalém em uma cidade ao estilo grego, diferenciando-a na mudança de nomenclatura para “Antioquia em Jerusalém”, tal como a “Antioquia no Orontes” e as demais “Antioquias”. Cf. BOLYKI, 2007, p. 133; HENGEL, 1974, p. 277 (I); Tcherikover, 1959, p. 161; SCHÜRER, 1973, p. 148 (I); ABEL; STARCKY, 1961, p. 54-55. Segundo Martin Hengel, a cidadania estaria destinada àqueles que fossem selecionados em uma lista, cf. HENGEL, 1974, p. 184, nota 134 (II). Nem todos estes autores, porém, afirmam que haveria, por conta disto, uma mudança constitucional, tal como defendem TCHERIKOVER (1959, p. 163) e Martin HENGEL (1980, p. 43). Uma última possibilidade que não pode passar em branco é a de se tratar de um caso de *Συμπολιτεία*, ou seja, de intercâmbio de direitos de cidadania de uma cidade para outra, seja para toda a população ou para um grupo específico. Assim, os direitos de cidadania dos antioqueanos teriam sido transferidos também para (alguns dentre?) os judeus de Jerusalém. Sobre a *Συμπολιτεία*, cf. PASCUAL, 2007; SCHOLTEN, 2013, p. 6476-6477.

<sup>12</sup> Segundo John J. Collins, o “mais impressionante” sobre o encontro do judaísmo com o helenismo, “tanto na Diáspora como na terra de Israel, foi a persistência do separatismo judaico em questões de adoração e culto” de modo que “havia um limite para a helenização, que é bem expresso na distinção entre culto e cultura” (COLLINS, 2005, p. 43). Sobre a distinção entre culto e cultura na relação do judaísmo com o helenismo, cf. COLLINS, 2005 [esp. p. 21-43].

– ao que parece – o culto judaico, não são associados ao *Ἰουδαιϊσμός* pelo autor de 2 *Macabeus*. Afinal, se fossem associados com um modo de vida dentro do livro, seria com o *Ἑλληνισμός* e não com o *Ἰουδαιϊσμός*.

Inversamente, pode-se perceber que a preservação cultural dos “antioqueanos em Jerusalém” indica que o *Ἰουδαιϊσμός* não é restrito ao culto, mas também inclui o aspecto político. É neste ponto que os “antioqueanos em Jerusalém” pecam, segundo o autor de 2 *Macabeus*. Afinal, foi com a medida de transformação política de Jerusalém, que incluía e envolvia estes “antioqueanos”, que Jasão acabou por alterar completamente a constituição política (*πολιτεία*) da cidade (*πόλις*) de Jerusalém, ferindo aquilo que o autor de 2 *Macabeus* concebe como *Ἰουδαιϊσμός*. Mas, se de fato se trata de uma questão de constituição e não de religião, cabe uma pergunta: qual era a *πολιτεία* de Jerusalém?

#### A ΠΟΛΙΤΕΙΑ DE JERUSALÉM: GOVERNO E CIDADANIA ENTRE OS JUDEUS

Se, por um lado, o termo *πολιτεία* tinha o sentido de “cidadania” entre os gregos<sup>13</sup>, por outro lado também era o indicativo de forma de governo<sup>14</sup>. No caso de 2 *Macabeus*, apesar de estar relacionado a estes sentidos gregos – seja na constituição de Jerusalém como uma “Antioquia”, ou pelo menos na definição de “antioqueanos em Jerusalém” –, ganha também um novo sentido, como expressão da relação entre a Torá e a constituição política de Israel. A *πολιτεία*, portanto, serve ao mesmo tempo como um conceito grego e como o meio de se articular “a conexão bíblica entre a lei de Moisés e o povo de Israel” (RAJAK, 2001, p. 115) em 2 *Macabeus*. Quanto à constituição de Israel, pode ser entendida como a constituição a partir da religião judaica, mas também das várias práticas e leis associadas a esta, como a circuncisão, as leis relativas à alimentação e mesmo o sábado.

A constituição dos judeus, porém, também tinha outro elemento essencial, que vinculava ainda mais do que os demais a religião judaica e sua constituição política: o sumo-sacerdócio, que detinha tanto o poder religioso como o poder político<sup>15</sup>, na (dupla?) liderança do povo. Este aspecto do sumo

<sup>13</sup> Cf. HERÓDOTO, *Hist.*, 9.34; Tucídides, *Bell. Pel.*, 6.104; cf. Liddell, Scott e Jones.

<sup>14</sup> Cf. PLATÃO, *R.*, 544b; 562a; ÉSQUINES, *Cont. Tim.*, 1.4; ARISTÓTELES, *Pol.*, 1293a37; 1274b26; 1289b27; 1292a32; 1288b31; LIDDELL; SCOTT & JONES, 1996, p. 1434.

<sup>15</sup> Segundo VANDERKAM (2004, p. 195), o texto de 2 *Macabeus*, onde Onias III é exaltado (cf. 2 *Mac* 4.1-2), indica que o sumo sacerdote já era “o líder político da nação assim como seu líder de culto”. A documentação apresentada em 1 *Macabeus*, a qual inclui cartas trocadas

sacerdócio como autoridade política máxima parece ter levado Hecateu de Abdera à percepção equivocada de que os judeus nunca tiveram um rei<sup>16</sup>, uma vez que “a liderança da população é sempre confiada ao sacerdote”<sup>17</sup>. Deste modo, apesar de seu aspecto político, a identidade judaica do período helenístico se fundamenta não tanto no poder real, mas no poder sacerdotal – tendo como centro não tanto o palácio, mas o Templo de Jerusalém, que se torna o principal símbolo desta identidade, ao ponto de ser utilizado como ícone inclusive das moedas cunhadas durante o período da Revolta de Bar Kokhba (132-136 d.C.)<sup>18</sup>, empreendida após a destruição do templo.

Possivelmente a valorização do sumo sacerdócio, enfatizada pela ideologia do Templo<sup>19</sup>, também terá contribuído para uma percepção negativa

---

entre sumo sacerdotes judeus e os espartanos, também parece desafiar “a afirmação de que o sumo sacerdócio pré-asmoneano não possuía autoridade política” (BRUTTI, 2006, p. 94). Sendo assim, é bem provável que a ascensão dos macabeus tenha alterado a constituição do sumo sacerdócio, mas que desde antes tal cargo já fosse a autoridade máxima tanto a nível religioso como político. Sobre o desenvolvimento do sumo sacerdócio, cf. VANDERKAM, 2004; BRUTTI, 2006; BABOTA, 2013.

<sup>16</sup> É evidente, pelo registro judaico, que os judeus tiveram reis, a exemplo de Saul, Davi e Salomão, os três primeiros reis de Israel. Os registros dos diversos reinados de Israel e da Judeia estão nos livros de 1 e 2 *Samuel*, 1 e 2 *Reis* e 1 e 2 *Crônicas*.

<sup>17</sup> Hecateu de Abdera, *Aegyptiaka* apud Diodoro Sículo, *Bib. Hist.*, 40.3 = Fócio, *Bib.*, Cod. 244 = F9R = FG rH III A264 F= 13 Müller = 9 Reinach = 11 Stern. Esta afirmação, evidentemente equivocada, foi readequada por muitos tradutores, gerando traduções das mais variadas: “[*there*] never [*has been*] a king of the Jews” (BAR-KOCHVA, 1996, p. 101); “the Jews have never had a king” (Austin, 2006, p. 379); “the Jews never have a king” (F. R. Walton = Diodorus, 1967); “was never to be a king of the Jews” (Whittaker, 1984, p. 37); “nunca (houve) um rei dos judeus” (RUPPENTHAL NETO, 2018, p. 182). Segundo Doron Mendels (1983) esta afirmação de Hecateu foi uma adequação grega à percepção que o autor recebeu de suas fontes judaicas, que provavelmente possuíam uma visão negativa a respeito da monarquia, supervalorizando o sumo sacerdócio na constituição política judaica. Cf. MENDELS, 1983, p. 105.

<sup>18</sup> Cabe destacar que a ideologia do templo se apresenta nas moedas desta revolta mesmo quando não traz a imagem do templo. Afinal, como bem indicado por Yonatan Adler (2007-2008), há outros temas relacionados que marcam as moedas, a exemplo de um recorrente jarro com pescoço fino e corpo largo que aparece nestas, o qual é usualmente identificado como sendo o frasco de ouro utilizado na cerimônia de libação que ocorria no Templo de Jerusalém durante a festa dos tabernáculos. Outro exemplo, que normalmente aparece inclusive junto a este jarro, é o ramo de salgueiro, que também é associado ao templo e à festa dos tabernáculos. Cf. Adler, 2007-2008. A respeito das moedas cunhadas durante a Revolta de Bar Kokhba, cf. MILDENBERG, 1980; MILDENBERG, 1984.

<sup>19</sup> Apesar da existência de templos judaicos na Diáspora, tais como o templo judaico em Elefantine (cf. ROSENBERG, 2004) ou o templo judaico de Leontópolis (cf. JOSEFO, *BJ*, 1.31-33; 7.420-436; cf. Talmude Babilônico, *Menabot* 109b; Talmude de Jerusalém, *Yoma* 6.3) – ambos no Egito –, o Templo de Jerusalém se destacou no período helenístico não somente por ser,

dos judeus quanto à monarquia<sup>20</sup>, apesar da importância do rei Davi, tanto na história judaica<sup>21</sup>, como na promessa messiânica<sup>22</sup>. Se assim for, poder-se-á inclusive explicar a sobreposição de cunhagens com a inscrição “Jônatas [Yonathan], o sumo sacerdote, e o Conselho dos judeus” sobre a inscrição anterior “Jônatas [Yehonathan], o rei”, em moedas do período Asmoneu<sup>23</sup>.

É bem provável, portanto, que a designação “sumo sacerdote” fosse melhor recebida pelo povo judeu do que a titulação “rei”, como o recorrente uso do termo nas moedas asmoneias parece indicar. Apesar desta constituição política por sumo sacerdotes ser indicada como uma “teocracia” (*θεοκρατία*) por Flávio Josefo<sup>24</sup>, também pode ser percebida como uma “diarquia” (KANAEL, 1963, p. 44), uma vez que o sumo sacerdote dividia seu poder com o “Conselho dos judeus”, tal como se percebe em boa parte das inscrições das moedas asmoneias<sup>25</sup>.

---

como bem enfatizado já na Bíblia Hebraica, “o centro religioso de Israel” (DE VAUX, 2008, p. 364), mas também por se tornar “o centro em volta do qual a identidade judaica foi organizada” (ZSENGELLÉR, 2007, p. 181).

<sup>20</sup> Segundo DORON MENDELS (1983, p. 104-105), as fontes judaicas do período persa já indicam uma supremacia da ordem sacerdotal acompanhada por uma diminuição de ênfase na realeza em geral, de modo que nos livros de *Esdras* e *Neemias*, Davi somente é mencionado em conexão ao culto no Templo (Ed 1.8; 7.1-6; 10.10, 16; Ne 8; 12.26). Também, em *Neemias* 13.26 há um tom de crítica a Salomão, e em *Neemias* 6.6-8 se pode encontrar uma crítica à monarquia. Cf. MENDELS, 1983, p. 105, nota 56.

<sup>21</sup> Apesar de Saul ser o primeiro rei, segundo o relato bíblico (1 Sm 8-10), Davi é considerado o rei mais importante da história bíblica, tornando-se não somente um padrão de rei, mas também um verdadeiro símbolo da própria monarquia de Israel.

<sup>22</sup> O Messias (hebraico: מָשִׁיחַ), ou Cristo (grego: Χριστός), que significa “ungido”, como alusão à unção dos reis de Israel (1 Sm 9.16; 24.7), é a designação do salvador esperado pelo povo de Israel, segundo as profecias. Segundo a Bíblia Hebraica, Deus faz uma promessa a Davi, de que sua posteridade seria eterna (Sl 89.3ss). No retorno do exílio esta perspectiva teológica se desenvolveu na ideia de um salvador descendente de Davi, o “novo Davi” (cf. Jr 30.8ss), que com seu cetro uniria o reino de Israel (Ez 37.21ss). Cf. CULLMANN, 2008, p. 152ss; SISI 17.21.

<sup>23</sup> Cf. KANAEL, 1963; 1952.

<sup>24</sup> Cf. Josefo, *Ap.*, 2.165: τοῖς πλήθεσιν ἐπέτρεψαν τὴν ἐξουσίαν τῶν πολιτευμάτων. ὁ δ' ἡμέτερος νομοθέτης εἰς μὲν τούτων οὐδοτιοῦν ἀπέιδεν, ὡς δ' ἂν τις εἴποι βιασάμενος τὸν λόγον θεοκρατίαν ἀπέδειξε τὸ πολίτευμα. Sobre a invenção do termo *θεοκρατία* por Flávio Josefo, cf. RODRIGUES, 2000; SCHWARTZ, 1983-1984; AMIR, 1985-1988.

<sup>25</sup> A cornucópia dupla, recorrente nas moedas do período, pode ser um símbolo da diarquia. Este símbolo, recorrente nas moedas asmoneias, parece acompanhar de certo modo à ideia da diarquia, presente na também recorrente inscrição “X, o sumo sacerdote, e o Conselho dos judeus”, utilizado por João Hircano I (HENDIN, 2010, nº 1134, nº 1136), Alexandre Janneu (HENDIN, 2010, nº 1144), Judas Aristóbulo II (HENDIN, 2010, nº 1142), João Hircano II (HENDIN, 2010, nº 1159) e Matatias Antígono (HENDIN, 2010, nº 1162), cf. LYKKE, 2012,

Considerando-se que o *Ιουδαϊσμός* aparece como uma *πολιτεία*, não somente em *2 Macabeus*, mas também posteriormente, em Eusébio de Cesaréia, que chega a contrastar o termo com *Ἑλληνισμός* (NONGBRI, 2013, p. 54)<sup>26</sup>, se pode perceber o *Ιουδαϊσμός* como o reestabelecimento do verdadeiro sumo sacerdócio, tanto a nível político como religioso: se Jasão é um “ímpio e de modo algum sumo sacerdote” (*2 Mac* 4.13), sua subida ao poder é uma imposição do *Ἑλληνισμός*, respondido pelo *Ιουδαϊσμός* com a ascensão de Judas, o verdadeiro sumo sacerdote, aprovado por Deus e pelo povo. Mas, se por um lado a *πολιτεία* é a constituição do sumo sacerdócio, por outro lado também é a vida dos judeus a partir das suas leis.

#### A LEI E AS LEIS DOS JUDEUS EM 2 *MACABEUS*

Certamente os termos gregos *νόμος* e *νόμοι*, respectivamente “lei” e “leis”, são essenciais na compreensão da ideia de *Ιουδαϊσμός* em *2 Macabeus*: além de serem os principais termos utilizados em relação à lei e aos costumes judaicos<sup>27</sup>, são também utilizados neste sentido de modo restrito, afinal, *2 Macabeus* nunca aplica estes termos “a nada a não ser a lei judaica”, como lembra Martha Himmelfarb (1998, p. 25, nota 14). Etimologicamente, o termo *νόμος* provém de *νέμω*, “atribuir”, tendo os sentidos de “o que é próprio” ou

p. 103 (Text Table III). Apesar de algumas inscrições trazerem somente “rei X”, como nos casos de Alexandre Janneu (*ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ*) e Matatias Antígono (*ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΓΟΝΟΥ*, cf. HENDIN, 2010, nº 1162), uma cunhagem de João Hircano II, segundo LYKKE (2012, p. 103) traz apenas “conselho dos judeus” (em hebraico).

<sup>26</sup> Diferente do que BOYARIN (2004, p. 205) defendeu, não se trata aqui da apresentação do cristianismo como uma religião, ao lado do helenismo (paganismo) e judaísmo. Antes, não separando religião de nacionalidade (NONGBRI, 2013, p. 54), Eusébio define o cristianismo como um *ἔθνος*, em sentido étnico e político, até porque percebe o judaísmo (*Ιουδαϊσμός*) como uma *πολιτεία* estabelecida pela lei de Moisés (Eusébio, *Dem. Ev.*, 1.2.2). Cf. Eusébio, *Dem. Ev.*, 1.2.5. A respeito do caráter étnico, político e cultural do cristianismo em Eusébio, cf. Johnson, 2006.

<sup>27</sup> Segundo Martha Himmelfarb, *νόμος/νόμοι* é com certeza “o termo dominante para a lei e costume judaicos em *2 Macabeus*” (HIMMELFARB, 1998, p. 25, nota 14), uma vez que, apesar de outros termos serem utilizados, tais como *ἔθος* (*2 Mac* 11.25), *ἔθισμός* (*2 Mac* 12.38) e *νόμιμα* (*2 Mac* 4.11; 11.24) para se referirem à lei judaica, não se comparam ao amplo e restrito uso de *νόμος/νόμοι*. Cabe até mesmo se destacar que das 4 vezes que outro termo é utilizado, duas (*2 Mac* 11.24 e 25) aparecem na carta de Antíoco V aos judeus, ou seja, não expressam uma (auto) definição judaica, mas antes uma percepção exterior a respeito das leis e costumes dos judeus.

ainda “o que é atribuído a alguém” (SAMUEL, 2017, p. 54)<sup>28</sup>. Com o tempo, porém, veio a significar “costume”<sup>29</sup> e ainda um estatuto estabelecido por uma autoridade<sup>30</sup>, enquanto o seu plural, *vómoi*, veio a se tornar a terminologia grega própria para designar as leis codificadas de uma comunidade (HIMMELFARB, 1998, p. 30; RENAUD, 1961, p. 55-64). Em *2 Macabeus*, porém, seu uso (amplo e recorrente) indica um sentido ainda mais profundo, conforme se pode perceber pela tabela abaixo<sup>31</sup>:

Número	Referência	Forma	Comentário
1	2 Mac 2.22	<i>vómoις</i>	O autor de <i>2 Macabeus</i> comenta sobre o tema de seu livro, afirmando que falará sobre “o fato de [Judás e seus irmãos] recuperarem o Templo (...) de libertarem a cidade e de restabelecerem as <i>leis</i> que estavam para ser abolidas”.
2	2 Mac 3.1	<i>vómoιν</i>	O autor ressalta o bom tempo de Onias, quando “as <i>leis</i> eram observadas do melhor modo possível”, contrastando com o tempo dos sumos sacerdotes seguintes (Jasão e Menelau).
3	2 Mac 4.2	<i>vómoιν</i>	Afirmção de que Onias era um “zeloso observador das <i>leis</i> ”, além de “benfeitor da cidade” e “protetor dos seus irmãos de raça” está em contraste com a acusação de que seria um “conspirador contra a ordem pública”.
4	2 Mac 4.17	<i>vómoις</i>	Indicação da situação de helenização sob Jasão como um modo de “agir impiamente contra as <i>leis</i> divinas”.
5	2 Mac 5.8	<i>vómoιν</i>	Jasão, em situação de expulsão, é visto como “apóstata das <i>leis</i> ”.
6	2 Mac 5.15	<i>vómoιν</i>	Menelau é apontado como “traidor das <i>leis</i> e da pátria” quando conduz Antíoco ao Templo.

<sup>28</sup> Cf. KLEINKNECHT, 1985, p. 1022 (IV).

<sup>29</sup> Cf. LIDDELL, SCOTT e JONES; HESÍODO, *Tb.*, 66; HERÓDOTO, *Hist.*, 7.104; PLATÃO, *Lg.*, 715d; PLATÃO, *Prt.*, 337d; HIPÓCRATES, *Art.*, 18; ÉSQUILO, *Eu.*, 448; HESÍODO, *Op.*, 276; SÓFOCLES, *Tr.*, 1177; SÓFOCLES, *OT*, 865; ÉSQUILO, *Pr.*, 150.

<sup>30</sup> Cf. LIDDELL, SCOTT e JONES; ARISTÓTELES, *Ath.*, 7.1; PLATÃO, *Tbt.*, 173d; ANDÔCIDES, *Myst.*, 1.85; DEMÓSTENES, *Cor.*, 18.12. Segundo KLEINKNECHT (1985, p. 1022ss), no contexto do helenismo o próprio rei é tomado como *vómoς*, ou seja, como divino, ele é “a fonte da lei”.

<sup>31</sup> Tabela baseada na listagem de Martha Himmelfarb (1998, p. 25, nota 14). Himmelfarb somente troca a indicação do verso 8.21 por 8.2.



Número	Referência	Forma	Comentário
7/8	2 Mac 6.1 (2x)	νόμων / νόμοις	A perseguição de Antíoco, conduzida por Geronte, é vista como uma “missão de forçar os judeus a abandonarem as <i>leis</i> de seus pais e a não governarem mais segundo as <i>leis</i> de Deus”.
9	2 Mac 6.5	νόμων	Indicação de que as ofertas no altar durante a ‘perseguição’ eram “reprovadas pelas <i>leis</i> ”.
10	2 Mac 6.28	νόμων	Eleazar afirma deixar sua morte como exemplo aos mais jovens em “como se deve morrer, entusiasta e generosamente, pelas veneráveis e santas <i>leis</i> ”.
11	2 Mac 7.2	νόμοις	Um dos sete irmãos martirizados afirma a Antíoco que estão prontos a “morrer, antes que transgredir as <i>leis</i> de nossos pais”.
12	2 Mac 7.9	νόμων	O segundo dos sete irmãos afirma a Antíoco que Deus fará ressuscitar a eles, que morrem “por suas <i>leis</i> ”.
13	2 Mac 7.11	νόμοις	O terceiro dos sete irmãos afirma que, assim como recebeu do céu seus membros (corpo), os desprezará pelas “suas <i>leis</i> ” (do céu), esperando recebe-los novamente (na ressurreição).
14	2 Mac 7.23	νόμοις	A mãe dos sete irmãos lembra a seus filhos que o Criador do mundo os formou e retribuirá a eles “o espírito e a vida” uma vez que fazem pouco caso de si mesmos “por amor às suas <i>leis</i> ”.
15	2 Mac 7.30	νόμων	O mais moço dos sete irmãos afirma ao rei que não obedece “ao mandamento do rei” (Antíoco), mas antes obedece “ao mandamento da <i>Lei</i> ”, que foi dada aos seus pais “por meio de Moisés”.
16	2 Mac 7.37	νόμων	O último dos sete irmãos afirma a Antíoco que entrega seu corpo e vida “pelas <i>leis</i> de nossos pais”, suplicando a Deus que mostre misericórdia ao povo judeu.
17	2 Mac 8.21	νόμων	O autor indica que Judas Macabeu encorajou seus soldados a “morrerem pelas <i>leis</i> e pela pátria”.
18	2 Mac 8.36	νόμοις	Nicanor admite a invulnerabilidade dos judeus por terem um Defensor (Deus) “porque seguiam as <i>leis</i> por ele (Defensor) estabelecidas”.
19	2 Mac 10.26	νόμος	O autor afirma que foi feito conforme “declara a <i>Lei</i> ” quando os soldados de Macabeu se prostraram diante do altar e oraram a Deus para que lhes fosse favorável, sendo inimigo de seus inimigos e adversário dos seus adversários.
20	2 Mac 11.31	νόμοις	Antíoco V oferece paz aos judeus com a licença de servirem-se “de seus alimentos especiais e de suas <i>leis</i> , como o faziam anteriormente” ao tempo de seu pai.

Número	Referência	Forma	Comentário
21	2 Mac 12.40	νόμος	Encontram-se, embaixo das túnicas dos soldados falecidos na batalha de Odolam, objetos consagrados aos ídolos de Jâmnia, “cujo uso a <i>Lei</i> vedava aos judeus”.
22	2 Mac 13.10	νόμου	Judas conclama ao povo que ore a fim de que Deus socorra seu povo que está para ser privado “da <i>Lei</i> , da pátria e do Templo sagrado”.
23	2 Mac 13.14	νόμων	Judas incentiva seus companheiros para que lutem até à morte “pelas <i>leis</i> , pelo Templo, pela cidade, pela pátria e por seus direitos de cidadão”.
24	2 Mac 15.9	νόμου	Judas exorta seus companheiros “por meio da <i>Lei</i> e dos profetas”, a fim de despertar seu ardor para o combate.

Por essa tabela, pode-se perceber que a palavra *νόμος* é utilizada não somente para se referir ao texto sagrado judaico (nº 19<sup>32</sup> e nº 24<sup>33</sup>) e às especificidades jurídicas dos judeus (esp. nº 1 e nº 20), mas também serve como um mecanismo de referência ao próprio judaísmo. Afinal, Jasão é indicado como um “apóstata das *leis*” (nº 5) e Menelau um “traidor das *leis*” (nº 6) não apenas por descumprirem as ordenanças bíblicas, mas também pela helenização da Judeia<sup>34</sup> e pela relação com Antíoco. São apóstatas e traidores não apenas de uma jurisdição, mas também de uma cultura e um modo de vida. As *νόμοι* são também o grande símbolo do *Ιουδαϊσμός*, de modo que os opositores ao *Ελληνισμός* não apenas lutam pelas *νόμοι* (nº 23), mas também estão dispostos a morrerem pelas *νόμοι*, a exemplo de Judas (nº 17), Eleazar (nº 10) e os sete irmãos mártires (nº 11-16).

<sup>32</sup> Segundo Jonathan A. Goldstein (1983, p. 397) há, no início do versículo uma referência a Joel 2.17, enquanto que no final, a “Lei” é uma referência a Êxodo 23.22: “Mas se escutares fielmente a voz e fizeres o que te disser, então serei inimigo dos teus inimigos e adversário dos teus adversários” (Êx 23.22, BJ). Trata-se, portanto, muito provavelmente de *νόμος* como uma referência à Torá, à semelhança do contexto neotestamentário. Cf. Mt 5.18; 12.5; 22.36; Lc 2.27; 10.26; 16.17; Jo 1.17,45; At 6.13; 7.53; 18.13,15; 21.20; 23.3; Rm 2.13,15,18,20,23,26; 4.15; 7.1,5,14,21.

<sup>33</sup> Talvez o nº 15 e o nº 21 também possam ser compreendidos como referências à Torá: a “Lei” dada por meio de Moisés (nº 15) parece ser uma referência clara à Torá, e a proibição indicada no nº 21 parece ser uma referência ao texto de Deuteronômio 7.25-26, que proíbe que os judeus possuam ídolos. Cf. GOLDSTEIN, 1983, p. 448.

<sup>34</sup> Na construção ideológica de 2 *Macabeus*, a construção do ginásio implica na transformação não somente jurídica, mas também cultural de Jerusalém e da Judeia, de modo que promove a criação de “costumes contrários à Lei [*νόμου*]” (2 *Mac* 4.11).

Pode-se perceber, deste modo, que tanto a expressão *ó νόμος*, “a lei”, quanto a expressão *οί νόμοι*, “as leis” (que é ainda mais frequente<sup>35</sup>) “servem em 2 *Macabeus* como uma designação para o modo de vida judaico”, como lembra Martha Himmelfarb (1998, p. 25). Ou seja, ambos os termos não apenas designam uma realidade jurídica ou um escrito específico (Torá), mas também servem como referência ao próprio *Ἰουδαϊσμός* em contraste com o *Ἑλληνισμός* (HIMMELFARB, 1998, p. 25). Não será à toa, portanto, que *νόμος* se tornará não somente “o termo padrão para a Lei judaica”, mas também será usado “na literatura greco-judaica como o símbolo e quintessência do judaísmo”, como lembra Tessa Rajak (2001, p. 114)<sup>36</sup>.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aprofundado a respeito do termo *Ἰουδαϊσμός* como uma *πολιτεία* em 2 *Macabeus* permite que se perceba a importância da lei para o judaísmo do contexto helenístico, de modo que os termos *νόμος* e *νόμοι* são utilizados em 2 *Macabeus* inúmeras vezes, a fim de se ressaltar a importância da luta dos *Macabeus* não somente pela liberdade de culto judaico, mas também pela restauração da constituição judaica. Deste modo, o valor evidente de 2 *Macabeus* como expressão do processo de construção da identidade judaica no período helenístico pode e deve ser compreendido a partir da ideia de *πολιτεία* que este livro não somente carrega, mas também, em grande medida, constrói<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Segundo a contagem da concordância de Hatch e Redpath (1983), há um total de 24 usos de *νόμος* em 2 *Macabeus*, sendo 18 vezes no plural (2 *Mac* 2.22; 3.1; 4.2,17; 5.8,15; 6.1,5,28. 7.2,9,11,23,37; 8.21,36; 11.31; 13.14) e 6 vezes no singular (2 *Mac* 6.1; 7.30; 10.26; 12.40; 13.10; 15.9), conforme se pode perceber na Tabela 15. Cf. também Himmelfarb, 1998, p. 25, nota 14. Segundo Renaud, há uma diferença entre *νόμος* (singular) e *νόμοι* (plural): segundo este autor, o singular é utilizado para se referir à Torá, enquanto o plural indica uma compreensão comum e política (RENAUD, 1961, p. 64-65). Cf. Himmelfarb, 1998, p. 30. De fato, como indicado por Laurent Monsegwo Pasinya (2005, p. 61), o termo *νόμος* é utilizado na LXX como equivalente da Torá. Também este uso aparece em Filo, para quem *νόμος* é uma forma de se referir à Torá como princípio que guia a vida de Israel e afeta o pensamento, discurso e feitos de seu povo (SAMUEL, 2017, p. 55).

<sup>36</sup> Também Yehoshua Amir (1982, p. 40) destaca que o “judaísmo é um *νόμος* (*nomos*), i.e a lei da Torá”. De fato, isto já estava “estabelecido na tradução da *Septuaginta*, que traduz Torá como *nomos*” (AMIR, 1982, p. 40), mas também se apresenta em 2 *Macabeus*, que descreve com detalhe este judaísmo sendo o objeto da ira grega com as proibições referentes às leis.

<sup>37</sup> Conforme bem indicou JOHNSON (2005), um texto literário tal como 3 *Macabeus* pode utilizar de uma narração histórica para influenciar a formação de aspectos identitários. O mesmo pode ser considerado para 2 *Macabeus*.

Inversamente, o presente estudo também indica a importância de 2 *Macabeus* dentro de um processo de apresentação do judaísmo pelos judeus ao mundo helenístico, que culminará não somente na formulação de certos sentidos como padrão para termos-chave – a exemplo de νόμος como termo relativo à Lei judaica –, mas também na percepção daquilo que, por ser essencial à sua identidade, deverá ser defendido a todo custo. Assim, as revoltas judaicas no período romano não somente são explicadas pela oposição do judaísmo ao helenismo (que o Império Romano carrega consigo<sup>38</sup>), mas também por determinadas atitudes dos soberanos serem consideradas como contrárias à πολιτεία dos judeus, a exemplo da proibição da circuncisão, que marcou não somente na Revolta dos *Macabeus*<sup>39</sup>, sob o domínio selêucida, mas também a Revolta de Bar Kokhba, já sob domínio romano<sup>40</sup>.

[Recebido em janeiro/2019; Aceito em março/2019]

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Félix-Marie; STARCKY, Jean. *Les Livres des Maccabées*. Paris: du Cerf, 1961.
- ADLER, Yonatan. The Temple Willow-Branch Ritual Depicted on Bar Kokhba Denarii. *Israel Numismatic Journal*, Vol. 16, p. 129-133, 2007-2008.
- AMIR, Yehoshua. Θεοκρατία as a concept of political philosophy: Josephus' presentation of Moses' *Politeia*. *Scripta Classica Israelica*, No. 8-9, p. 83-105, 1985-1988.
- \_\_\_\_\_. The Term *Ιουδαισμός* (Ioudaismos), a Study in Jewish-Hellenistic Self-Identification. *Immanuel*, Jerusalem, Vol. 14, p. 34-41, Spring 1982.

<sup>38</sup> Segundo a historiadora María José Hidalgo de la Vega (2005, p. 281; 2006), Roma veio a ser a “protetora do helenismo”.

<sup>39</sup> A respeito da relação entre circuncisão e resistência política, cf. RUPPENTHAL NETO; FRIGHETTO, 2017.

<sup>40</sup> Deve-se admitir que há discussão a respeito da proibição da circuncisão ser uma das causas principais da Revolta de Bar Kokhba. Quem defende que foi uma das razões apoia-se principalmente na Tosefta (Talmude Babilônico, *Shabbat* 15[16].9) e em uma passagem de Pseudo-Espartiano: “A este tempo também os judeus começaram guerra por serem proibidos de mutilarem seus órgãos genitais” [*Moverunt ea tempestate et Iudaei bellum, quod vetabantur mutilare genitalia*] (*Vit. Had.*, 14.2-3 = *Scriptores Historiae Avgvstae* [Hohl], 1965, p. 15 = *Scriptores Historiae Augustae* [MAGIE], 1991, p. 44). Cf. Smallwood, 1958; SMALLWOOD, 1961. Contra esta opinião, porém, se destacou Peter Schäfer (1990; 1999). Deve-se admitir pelo menos o fato de que Pseudo-Espartiano fala em “mutilação genital” [*mutilare genitalia*] e não “circuncisão” ([MAGIE], 1991, p. 45), apesar de tal diferença de expressão ser natural pela incompreensão pagã a respeito desta prática.

- AUSTIN, Michel. (Ed.). (Ed.). *The Hellenistic World from Alexander to the Roman Conquest: A Selection of Ancient Sources in Translation*. Second Augmented Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- BABOTA, Vasile. *The Institution of the Hasmonean High Priesthood*. Leiden/Boston: Brill, 2014. (Supp JSJ, 165).
- BAR-KOCHVA, Bezalel. *Pseudo-Hecataeus, "On the Jews": Legitimizing the Jewish Diaspora*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM*. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais sob a coordenação de Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson. 9 reimpressão. São Paulo: Paulus, 2013.
- BICKERMAN, Elias J. *Studies in Jewish and Christian History: A New Edition in English including The God of the Maccabees*. Introduced by Martin Hengel. Edited by Amram Tropper. Volume 2. Leiden/Boston: Brill, 2007. (Ancient Judaism and Early Christianity, 68).
- BOLYKI, János. "As soon as the signal was given" (2 Macc 4:14): Gymnasia in the service of Hellenism. In: XÉRAVITS, Géza G. & ZSENGELLÉR, József. (Ed.). *The Books of the Maccabees: History, Theology, Ideology*. Papers of the Second International Conference on the Deuterocanonical Books, Pépa, Hungary, 9-11 June, 2005. Leiden/Boston: Brill, 2007. p. 131-139.
- BOYARIN, Daniel. *Border Lines: The Partition of Judaeo-Christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. (Divinations: Rereading Late Ancient Religion).
- BRUTTI, Maria. *The Development of the High Priesthood During the Pre-Hasmonean Period: History, Ideology, Theology*. Leiden: Brill, 2006. (Supp JSJ, 108).
- COHEN, Getzel M. The 'Antiochenes in Jerusalem'. Again. In: REEVES, John C. & KAMPEN, John. (Ed.). *Pursuing the Text: Studies in Honor of Ben Zion Wacholder on the Occasion of his Seventieth Birthday*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994. (Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series, 184). p. 243-259.
- COLLINS, John J. *Jewish Cult and Hellenistic Culture: Essays on the Jewish Encounter with Hellenism and Roman Rule*. Leiden/Boston: Brill, 2005. (Supp JSJ, 100).
- COWEY, J. Politeuma. In: BAGNALL, Roger S. et al. (Ed.). *The Encyclopedia of Ancient History*. New York: Blackwell, 2013, p. 5385-5386.
- CULLMANN, Oscar. *Cristologia do Novo Testamento*. São Paulo: Hagnos, 2008.
- DE VAUX, Roland. *Instituições de Israel no Antigo Testamento*. São Paulo: Vida Nova, 2008.
- DIODORUS SICULUS. *Library of History*. Volume 12: Fragments of Books 33-40. Traslated by Francis R. Walton. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1967. (LCL).
- FINLEY, Moses I. *A política no mundo antigo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GOLDSTEIN, Jonathan A. *II Maccabees: A New Translation with Introduction and Commentary by Jonathan A. Goldstein*. New York: Doubleday, 1983. (The Anchor Bible).
- GRABBE, Lester L. *A History of the Jews and Judaism in the Second Temple Period, Volume 2: The Coming of the Greeks: The Early Hellenistic Period (335-175 BCE)*. New York: T&T Clark, 2008. (Library of Second Temple Studies, 68).
- HABICHT, Christian. *The Hellenistic Monarchies: Selected Papers*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.
- HACHLILI, Rachel. *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*. Leiden: Brill, 1998. (Handbuch der Orientalistik. Erste Abteilung, Der Nahe und Mittlere Osten, 35).

- HATCH, Edwin; REDPATH, Henry A. *A Concordance to the Septuagint and the Other Greek Versions of the Old Testament (Including the Apocryphal Books)*. Grand Rapids, MI: Baker Book House, 1983. 2 v.
- HENDIN, David. *Guide to Biblical Coins*. 5th Edition. New York: Amphora, 2010.
- HENGEL, Martin. *Jews, Greeks and Barbarians: Aspects of the Hellenization of Judaism in the pre-Christian Period*. Philadelphia: Fortress Press, 1980.
- HENGEL, Martin. *Judaism and Hellenism: Studies in their Encounter in Palestine during the Early Hellenistic Period*. 2 Volumes. Philadelphia: Fortress Press, 1974.
- HIDALGO DE LA VEGA, María José. Algunas reflexiones sobre los límites del olkoumene en el Imperio Romano. *Gérion*, Madrid, Vol. 23, No. 1, p. 271-285, 2005.
- \_\_\_\_\_. Roma protectora del helenismo: el poder de la identidad. In: PLÁCIDO SUÁREZ, Domingo et al. (Ed.). *La construcción ideológica de la ciudadanía: identidades culturales y sociedad en el mundo griego antiguo*. Madrid: Universidad Complutense; Editorial Complutense, 2006. p. 423-448.
- HIMMELFARB, Martha. Judaism and Hellenism in 2 Maccabees. *Poetics Today*, Vol. 19, No. 1, p. 19-40, Spring 1998
- JOHNSON, Aaron P. *Ethnicity and Argument in Eusebius' Praeparatio Evangelica*. Oxford: Oxford University Press, 2006. (Oxford Early Christian Studies).
- JOSEPHUS. In Eight Volumes. Volume I: *The Life; Against Apion*. With an English translation by H. St. J. Tackeray. London/New York: William Heinemann; G. P. Putnam's Sons, 1926. (Loeb Classical Library).
- KANAEL, Baruch. Ancient Jewish Coins and their Historical Importance. *Biblical Archaeologist*, Vol. 26, No. 2, p. 37-62, May 1963.
- \_\_\_\_\_. The Greek Letters and Monograms on the Coins of Jehohanan the High Priest. *Israel Exploration Journal*, Vol. 2, No. 3, p. 190-194, 1952.
- KLEINKNECHT, H. νόμος. In: KITTEL, Gerhard & FRIEDRICH, Gerhard (Ed.). *Theological Dictionary of the New Testament*. Translated and Abridged in One Volume by Geoffrey W. Bromiley. Grand Rapids/Exeter: Eerdmans; Paternoster, 1985. p. 1022-1035 (IV).
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart. *A Greek-English Lexicon*. Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott. Revised and Augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the Assistance of Roderick McKenzie and with the cooperation of many scholars. With a revised Supplement. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LÜDERITZ, Gerd. What is the Politeuma? In: VAN HENTE, Jan Willem; VAN DER HORST, Pieter W. (Ed.). *Studies in Early Jewish Epigraphy*. Leiden: Brill, 1994. (Arbeiten zur Geschichte des Antiken Judentums und des Urchristentums, 21). p. 183-225.
- LYKKE, Anne. *Reign and Religion in Palestine: The Political Instrumentalization of Sacred Iconography in the Hellenistic-Roman Period on the Basis of the Numismatic Evidence*. 2012. 480 f. Dissertation (Klassische Archäologie) – Universität Wien, Wien, 2012.
- MASON, Steve. Jews, Judaeans, Judaizing, Judaism: Problems of Categorization in Ancient History. *JSJ*, Leiden, Vol. 38, p. 457-512, 2007.
- MAZZUCCHI, Roberto. A Gymnasium in Jerusalem. In: XYDOPOULOS, Ioannis; GÉMES, Andreas; PEYROU, Florencia (Ed.). *Institucional Change and Stability: Conflicts, Transitions, Social Values*. Pisa: Plus, 2009. p. 19-34.
- MENDELS, Doron. Hecataeus of Abdera and a Jewish «patrios politeia» of the Persian Period (Diodorus Siculus XL, 3). *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft*, Vol. 95, Issue 1, p. 96-110, Jan. 1983.

- MILDENBERG, Leo. Bar Kokhba Coins and Documents. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, MA, Vol. 84, p. 311-335, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The coinage of the Bar Kokhba War*. Frankfurt: Numismatics Fine Arts Intl, 1984. (Typos, 6).
- NONGBRI, Brent. *Before Religion: A History of a Modern Concept*. New Haven/London: Yale University Press, 2013.
- PASCUAL, José. La *sympoliteia* griega en las épocas clásica y helenística. *Gérion*, Madrid, Vol. 25, No. 1, p. 167-186, 2007.
- PASINYA, Laurent Monsengwo. *La notion de nomos dans le Pentateuque grec*. Roma: Editrice Pontificio Instituto Biblico, 2005.
- RAJAK, Tessa. *The Jewish Dialogue with Greece and Rome: Studies in Cultural and Social Interaction*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2001. (Arbeiten zur Geschichte des Antiken Judentums und des Urchristentums, 48).
- REMIJSEN, Sofie. *The End of Greek Athletics in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. (Greek culture in the roman world).
- RENAUD, B. La loi et les lois dans les livres des Maccabées. *Revue Biblique*, Paris, Vol. 68, No. 1, p. 39-67, janvier 1961.
- RODRIGUES, Nuno Simões. Flávio Josefo e a «invenção» da teocracia. *HUMANITAS*, Coimbra, Vol. LII, p. 195-212, 2000.
- ROSENBERG, Stephen G. The Jewish Temple at Elephantine. *Near Eastern Archaeology*, Vol. 67, No. 1, p. 4-13, Mar. 2004.
- RUPPENTHAL NETO, Willibaldo. O relato de Hecateu de Abdera sobre os judeus. *Hypnos*, São Paulo, v. 41, 2º Sem., p. 166-192, 2018.
- RUPPENTHAL NETO, Willibaldo; FRIGHETTO, Renan. Um símbolo da diferença: pertença, violência e resistência na circuncisão judaica. *Estudos Teológicos*, São Leopoldo, v. 57, n. 2, p. 426-443, jul./dez. 2017.
- SAMUEL, Michael Leo. *Rediscovering Philo of Alexandria: A First Century Torah Commentator*. Volume I: Genesis. Sarasota, FL: First Edition Design Publishing, 2017.
- SANTOS, Maria Carolina dos. Poder e filosofia: a essência da *πολιτεία* platônica. *Hypnos*, São Paulo, Ano 8, nº 10, p. 56-70, 1º Sem. 2003.
- SCHÄFER, Peter. Hadrian's Policy in Judaea and the Bar Kokhba Revolt: A Reassessment. In: DAVIES, Philip R.; WHITE, Richard T. (Ed.). *A Tribute to Geza Vermes: Essays on Jewish and Christian Literature and History*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1990. (Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series, 100). p. 281-303.
- \_\_\_\_\_. The Bar Kokhba Revolt and Circumcision: Historical Evidence and Modern Apologetics. In: OPPENHEIMER, Aharon. (Hg.). *Jüdische Geschichte in hellenistisch-römischer Zeit: Wege der Forschung: Vom alten zum neuen Schürer*. Unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München: R. Oldenbourg Verlag, 1999. (Schriften des Historischen Kollegs: Kolloquien, 44). p. 119-132.
- SCHOLTEN, Joseph B. Sympoliteia. In: BAGNALL, Roger S. et al. (Ed.). *The Encyclopedia of Ancient History*. New York: Blackwell, 2013. p. 6476-6477.
- SCHÜRER, Emil. *The History of the Jewish People in the Age of Jesus Christ: (175 B.C.-A.D. 135)*. A New English Version revised and edited by Geza Vermes, Fergus Millar and Martin Goodman. Literary Editor: Pamela Vermes. Organizing Editor: Matthew Black. Volume I. Edinburgh: T & T Clark, 1973.

- SCHWARTZ, Daniel R. Josephus on the Jewish Constitutions and Community. *Scripta Classica Israelica*, Vol. 7, p. 30-52, 1983-1984.
- SCRIPTORES HISTORIAE AUGUSTAE. With an English translation by David Magie. Volume I. London/Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. (LCL, 139).
- SCRIPTORES HISTORIAE AVGVSTAE. Edidit Ernestvs Hohl. Volvmen I. Editio stereotypa correctior addenda et corrigenda adiecervnt Ch. Samberger et W. Seyfarth. Lipsiae: B.G.Tevbneri, 1965. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Tevbneriana).
- SEPTUAGINTA. Id est VT graece iuxta LXX interpretes edidit Alfred Rahlfs. Editio altera quam recognovit et emendavit Robert Hanhart. Duo volumina in uno. Stuttgart: Sociedade Bíblica do Brasil; Deutsche Bibelgesellschaft, 2011.
- SMALLWOOD, E. Mary. The Legislation of Hadrian and Antoninus Pius against Circumcision. *Latomus*, T. 18, Fasc. 2, p. 334-347, avril-juin 1959.
- \_\_\_\_\_. The Legislation of Hadrian and Antoninus Pius against Circumcision: Addendum. *Latomus*, T. 20, Fasc. 1, p. 93-96, janvier-mars 1961.
- TCHERIKOVER, Victor. *Hellenistic Civilization and the Jews*. Philadelphia/Jerusalem: The Jewish Publication Society of America/The Magnes Press, The Hebrew University, 1959 (5719).
- TROIANI, Lucio. The Πολιτεία of Israel in the Graeco-Roman Age. In: PARENTE, Fausto; SIEVERS, Joseph. (Ed.). *Josephus and the History of the Greco-Roman Period: Essays in Memory of Morton Smith*. Leiden/New York/Köln: Brill, 1994. (Studia Post-Biblica, 41). p. 11-22.
- VANDERKAM, James C. *From Joshua to Caiaphas: High Priests after the Exile*. Minneapolis/Assen: Fortress Press; Van Gorcum, 2004.
- VULIĆ, N. Inscription grecque de Stobi. *Bulletin de correspondance hellénique*, Vol. 56, No. 1, p. 291-298, Année 1932.
- WHITTAKER, Molly (Ed.). *Jews and Christians: Graeco-Roman Views*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- ZSENGELLÉR, József. Maccabees and Temple Propaganda. In: XÉRAVITS, Géza G. & ZSENGELLÉR, József. (Ed.). *The Books of the Maccabees: History, Theology, Ideology*. Papers of the Second International Conference on the Deuterocanonical Books, Pápa, Hungary, 9-11 June, 2005. Leiden/Boston: Brill, 2007. p. 181-195.



**ΣΥΜΒΟΛΑ, ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ Ε ΕΙΚΩΝ:  
APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO  
DOS SÍMBOLOS TEÚRGICOS E IMAGEM NO  
*DE MYSTERIIS* DE JÂMBLICO**

**ΣΥΜΒΟΛΑ, ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ AND ΕΙΚΩΝ:  
NOTES ON THE RELATION OF THEURGIC SYMBOLS  
AND IMAGE IN IAMBlichus' *DE MYSTERIIS***

**JULIO CESAR MOREIRA\***

**Resumo:** No *De Mysteriis*, Jâmblico inova o uso dos termos *symbolon* e *synthêma* aplicando-os no contexto do ritual teúrgico para se referir a símbolos que habilitam uma conexão ontológica com o divino. Portanto, para compreender a defesa de Jâmblico da Teurgia é fundamental que se entenda o uso que ele faz desse vocabulário. Este artigo busca evidenciar se há na obra nuances que distingam os termos *symbolon* e *synthêma* e em que medida os símbolos teúrgicos se articulam por meio de imagens e representações (*eikónas*).

**Palavras-chave:** Jâmblico; Teurgia; símbolos; Neoplatonismo.

**Abstract:** In *De Mysteriis*, Iamblichus innovates the usage of the terms *symbolon* and *synthêma* applying them in the context of the theurgic ritual so as to attribute them the meaning of symbols that establish an ontological link with the divine. Therefore, it is important to understand Iamblichus' usage of those words for the comprehension of his defense of theurgy. This article seeks to clarify if there are in the work nuances that distinguish the terms *symbolon* and *synthêma* and to what extent the theurgic symbols can be articulated by means of images and representations (*eikónas*).

**Keywords:** Iamblichus; Theurgy; symbols; Neoplatonism.

As noções expressas nos termos *symbolon* e *synthêma* são fundamentais para a argumentação de Jâmblico no *De Mysteriis*, a respeito da eficácia do ritual teúrgico<sup>1</sup>. No estudo de Peter Struck (2004), vê-se como anteriormente

---

\* Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. E-mail: jcesar.moreira@hotmail.com.

<sup>1</sup> I.e., aquele no qual verdadeiramente há manifestação divina.

a Jámblico já havia uma longa tradição de entendimento do uso desses vocábulos enquanto “símbolos” que expressam uma manifestação linguística velada, de mistérios ocultos<sup>2</sup>. Porém, Jámblico, herdeiro dessa tradição, aplica esse vocabulário de um modo inédito ao contexto ritualístico<sup>3</sup>.

No *De Mysteriis*, *synthêma* e *symbolon* expressam uma ponte mediadora que consolida a realidade sensível com o reino inteligível. Faz, por exemplo, ser possível reconhecer em um objeto sensível a manifestação material de uma corrente oriunda da realidade inteligível imaterial que a fundamenta. No particular contexto metafísico do neoplatonismo de Jámblico, *symbola* e *synthêmata* não são sinais arbitrários, mas traços ontológicos do divino e inseparáveis do mundo sensível<sup>4</sup>. Símbolos são, dessa maneira, elementos essenciais do ritual teúrgico por estabelecerem uma conexão ontológica eficaz, direta e inefável com o divino<sup>5</sup>. Nesse contexto, *symbola* e *synthêmata* podem ser entendidos como símbolos-chave, sendo um ponto de consolidação entre a realidade sensível e a realidade inteligível da qual deriva e participa. Essa consolidação do princípio inteligível no mundo sensível na forma de símbolo deve ser correlata ao simbolizado,

<sup>2</sup> Peter Struck (2004) elaborou um estudo sobre o desenvolvimento da noção de “símbolo” desde Homero até as práticas teúrgicas da antiguidade tardia em Jámblico e Proclo. É bem sabido que os pitagóricos eram reconhecidos pela tradição de se expressarem em “símbolos”, sugerindo uma sabedoria secreta (cf. STRUCK, 2004, p.214). Nota-se, contudo, que dentro da exegese textual neoplatônica esses termos tiveram sua própria aplicação. Struck aponta que Porfírio, na sua obra *A Caverna das Ninfas*, aplica o termo *symbolon* referindo-se a uma “imagem literária alegórica que comunica uma mensagem oculta” (Ibid.). Todas as traduções de textos em outros idiomas neste artigo são de nossa autoria.

<sup>3</sup> *Symbolon* e *synthêma* são termos utilizados, de certa forma, como sinônimos já nos *Oráculos Caldeus*, e no *De Mysteriis* aparentemente continuam sendo. Todavia, nem nos *Oráculos Caldeus* e nem no *Corpus Hermeticum* o *symbolon* é expresso em conexão com os atos rituais (cf. STRUCK, 2004, p.216-217). Peter Struck compara a adaptação do termo em Jámblico a uma equivalência com o termo talismã entendido por “um símbolo-chave (*token*) com alguma forma de conexão eficaz para aquilo que pretende representar” (STRUCK, 2004, p.204).

<sup>4</sup> Assim explica Peter Struck (2004, p.221): “...o mundo material é fabricado por representações, mas é significante (ou seja, tem uma dimensão semântica) por ser um *synthêma-symbolon*. A imagem (*eikôn*) marca o mundo material em seu status como uma débil representação de um princípio maior, mas o mundo visto como símbolo indica seu *status* como uma manifestação – isto é, algo que age de acordo com as lógicas de seu rastro, com a capacidade de apontar-nos de volta às ordens mais elevadas que a produziram.”

<sup>5</sup> Como nota Crystal Addey (2014, p.30-31): “Crucialmente, no contexto teúrgico, símbolos eram considerados como portadores de uma ‘conexão ontológica’ com a coisa que eles simbolizavam: isso encapsula uma diferença vital do sentido moderno do termo, o qual usualmente designa uma mera representação metafórica da coisa simbolizada.”

transmitindo, assim, no contexto adequado, a expressão de sua potencialidade enquanto símbolo. Desse modo, o potencial imanente do símbolo é expresso, e o simbolizado é manifesto ou “revelado”, contanto que tenha sido corretamente aplicado<sup>6</sup>. Todavia, conforme explica Jâmblico, não é qualquer objeto que é válido ou discernível em suas respectivas relações:

E, ao mesmo tempo, nada impede os seres superiores de serem capazes de iluminar os inferiores, ou ainda, por consequência, a matéria não é excluída da participação nos seus melhores, de modo que um tanto dela sendo perfeita e pura e de bom tipo, não é inadequada para receber os deuses (...). Observando isso, e descobrindo em geral, de acordo com as propriedades de cada um dos deuses, os receptáculos apropriados para eles<sup>7</sup>, a arte teúrgica, em muitos casos, junta pedras, plantas, animais, substâncias aromáticas, e outras tantas coisas que são sagradas, perfeitas e afins ao divino, e assim, a partir desses, compõe um receptáculo integrado e puro. (*De Myst.*, V.23.233,2-13)<sup>8</sup>

Jâmblico acredita que esses *symbola* haviam sido preservados em rituais pela teologia de sábios como os egípcios (*De Myst.*, VII.1.249,9–250,8). Apesar da declarada transmissão iniciática desses símbolos, Jâmblico deixa clara a intrínseca relação da imagem e representação com a união do símbolo-simbolizado<sup>9</sup>. Há uma passagem no *De Mysteriis*, onde Jâmblico

<sup>6</sup> Jâmblico afirma que, assim como em qualquer outra *technê*, erros podem ocorrer no processo da *technê* teúrgica, resultando na subversão do poder do ritual e na manifestação de seres inferiores subversivos (*De Myst.*, II.10.91,6-92,5). Todavia, tais erros ocorrem pela ignorância e impureza do executor (*De Myst.*, II.10.92,6-11; II.11.95,12-96,5). Os perigos da execução dos rituais por pessoas poluídas (*μασμοῦς*) são fortemente ressaltados por Jâmblico (*De Myst.*, III.31.176,13-117,6 III.13.130,2-3; III.13.130,3-6; III.13.129,17-18; 131,6-14; III.29.173,2-6; III.31.177,7-12).

<sup>7</sup> Sabe-se que Jâmblico adotava a doutrina de uma *σείρὰ* divina, i.e., cada divindade é patroa de uma série de seres que se desdobra hierarquicamente através das diversas camadas de realidade, do Inteligível ao reino material. A esse respeito vide: DILLON, 1973, p.291; 416.

<sup>8</sup> Todas as traduções do *De Myst.* deste artigo são de Clarke; Dillon e Hershbell (2004), sendo de nossa autoria a tradução do inglês para o português.

<sup>9</sup> No que tange o *eikón* no contexto teúrgico, é importante se pensar em toda a gama semântica contida nesta palavra, que expressa não apenas a imagem de um objeto sensível mas também noções como “representação” e “semelhança” (vide LSJ, s.v.). Como explica Crystal Addey: “Um símbolo pode ser um objeto físico tal como uma planta, uma pedra preciosa, osso, erva ou tipo de incenso ou outro objeto material, conectado com uma divindade específica através do amor divino e afinidade (*sympathy*); pode também ser uma vocalização verbal, uma composição musical, um ritual ou um texto.” (ADDEY, 2014, p.31; cf. também *ibid.*, p.31, n.162). Ademais, tanto no *De Mysteriis*, V.18, como no *De Anima*, 29, Jâmblico subdivide as almas

sugere que certos “trabalhos de Teurgia” funcionam como símbolos, ou que eles “preservam alguma outra imagem”; os termos *symbolon* e *eikôn* são empregados de forma não muito clara, no entanto, Jámblico explicita a analogia entre o *eikôn* teúrgico e a manifestação da forma invisível no mundo natural:

Dos trabalhos de Teurgia que são realizados em qualquer ocasião, alguns tem uma causa que é secreta e superior a toda explicação racional, outros são como símbolos (*ὡς σύμβολα*) consagrados por toda a eternidade pelos seres superiores, outros preservam alguma outra imagem (*εἰκόνα τινὰ ἄλλην ἀποσώζει*), assim como a natureza em suas funções gerativas imprime [sobre as coisas] formas visíveis dos *logoi* invisíveis (*τῶν ἀφανῶν λόγων ἐμφανεῖς τινας μορφὰς*). (*De Myst.*, I.11.37,6-10)

Desse modo, alguns rituais, apesar de ambigüamente descritos “como símbolos” são indissolúvelmente unidos aos deuses; outros, “preservam alguma outra imagem”. Todavia impreciso o uso, fica claro que símbolos e imagens, aqui, não são precisamente a mesma coisa. Mesmo garantindo que falar de “alguma outra imagem” possa sugerir “imagem” como alternativa para símbolo, o que mais se ressalta é a próxima justaposição de “imagem” com a formulação da manifestação física da forma.

Segundo nos afirma a passagem, a “natureza (...) imprime (*ἀπετυπώσατο*)<sup>10</sup> [sobre as coisas] formas visíveis dos *logoi* invisíveis”. Note-se que há uma coerente elaboração de uma estrutura metafísica fornecida pela analogia entre as formas e as suas manifestações no mundo natural: *eikonas*

humanas em três classes: a massa da humanidade está subjugada pelo domínio da natureza, uns poucos empregam um poder intelectual que está além do natural, e alguns conduzem a si mesmos numa área entre a natureza e o intelecto puro. Segundo o estudo de Gregory Shaw, na Teurgia, a necessidade de símbolos materiais varia para cada uma dessas classes de almas. Só se aplicam os símbolos materiais para as almas mais impuras; para as almas puras, símbolos imateriais; e para as intermediárias, uma mistura de símbolos materiais e imateriais (cf. SHAW, 1995, p.143–152). Conforme explica SHAW (1995, p. 180): “*Sunthêmata* eram as ‘cartas na manga’ do maço cosmológico de Jámblico. Eles revelam a presença dos deuses em qualquer grau de realidade uma vez que cada um era sustentado diretamente por eles. Ainda assim a ascensão de cada alma era gradual, e seu nível particular de apego, somente um encontro com um *sunthêma* daquele nível permitiria a alma proceder.”

<sup>10</sup> Vide análise de SHAW (1995, p.163-64) das ocorrências deste verbo nos escritos de Jámblico demonstrando a finalidade de descrever a fundação da matéria com a forma.

manifestam “*logoi* invisíveis” <sup>11</sup> assim como as “formas visíveis” fazem na natureza. Ou seja, o *eikôn* dá expressão perceptível ao princípio invisível.

A relação dos *logoi* invisíveis e o mundo material é reafirmada numa posterior passagem, onde Jâmblico esclarece sua reverência pelas artes sagradas egípcia e, ao fazê-lo, deixa algumas dessas conexões mais explícitas:

As seguintes dificuldades requerem a mesma Musa teosófica para a sua solução, mas antes de tudo, eu gostaria de explicar a você o modo da teologia praticada pelos egípcios. Pois esse povo, imitando a natureza do cosmos e dos poderes demiúrgicos dos deuses (*τὴν δημιουργίαν τῶν θεῶν μιμούμενοι*), desvelaram certas imagens (*εἰκόνας τινὰς*) de mística inefável e intelectões invisíveis por meio de símbolos (*διὰ συμβόλων*), assim como a natureza imprime os *logoi* invisíveis em formas visíveis através de algum tipo de simbolismo (*ὥσπερ καὶ ἡ φύσις τοῖς ἐμφανέσιν εἶδεισι τοὺς ἀφανεῖς λόγους διὰ συμβόλων τρόπον τινὰ ἀπετυπώσατο*), e a atividade criativa dos deuses indica a verdade das formas em imagens visíveis. (*De Myst.*, VII.1.249,9-250,5)

A afirmação de que os egípcios imitam “a natureza do cosmos” nas suas práticas, sugere um paralelo com a passagem anterior onde “imagem” fornece uma manifestação visível do princípio formal. Essa passagem realmente acrescenta uma dimensão à nossa discussão, na medida em que, explicitamente, traça um paralelo entre as atividades sagradas e cosmogônicas. Os egípcios criaram imagens sagradas do mesmo modo que o demiurgo. Eles fizeram-nas: “assim como a natureza imprime os *logoi* invisíveis em formas visíveis através de algum tipo de simbolismo”.

É-nos dito, com isso, que o simbolismo é a forma pela qual a natureza imprime os *logoi* invisíveis em formas visíveis. E da mesma maneira, os egípcios, nos seus rituais simbólicos, exibem “certas imagens” de “intelectões invisíveis” através do uso dos símbolos. Nessa formulação, é certamente significativo que a imagem é o que os egípcios manifestam exteriormente assim como as formas visíveis são o que a natureza imprime. Já no caso dos *symbola*, eles assumem um papel mediador na criação da imagem exterior, pelo qual inferimos sua participação na dimensão formal. Sendo assim, em Jâmblico os egípcios são entendidos como imitando o trabalho demiúrgico cósmico, como deixa claro a passagem: “Pois esse

<sup>11</sup> Como explica Finamore (1998, p.162): “os *logoi* são as razões-princípios ativas do Demiurgo em operação no cosmos.” Para um estudo detalhado a respeito dos *logoi* na metafísica de Jâmblico vide: MANOLEA, 1998.

povo, imitando a natureza do cosmos e dos poderes demiúrgicos dos deuses...”. Procede, então, a uma alusão à capacidade dos egípcios de identificar e direcionar as formas na manipulação do *symbolon* para estabelecer a conexão com o divino no ritual. Jámblico, de fato, mostra seu comprometimento com essa ideia de que os rituais teúrgicos conduzem o praticante a esse tipo de harmonia cooperativa com as entidades divinas. Para esse modelo ser viável, ele deve manter o princípio de que a imagem e forma estão unidas: o *eikôn* é entendido como a manifestação mediando os princípios ocultos ou *symbolon*.

Uma possível resposta às acusações de Porfírio, de que a Teurgia seria apenas tentativa de manipular os deuses, pode ser encontrada apenas nas passagens acima, pois sugerem um meio pelo qual o teurgo possa ser envolvido numa cooperação harmônica com o trabalho do demiurgo. Todavia, ao final do Livro I, Jámblico distancia ainda mais a Teurgia de tais acusações ao alinhá-la com as atividades demiúrgicas:

Não estava esse culto estabelecido por lei no começo, intelectualmente, de acordo com as ordenações dos deuses? Ele imita a ordem dos deuses (*μιμείται δὲ τὴν τῶν θεῶν τάξιν*), tanto a inteligível quanto a dos céus. Ele possui as medidas eternas do que verdadeiramente existe (*μέτρα τῶν ὄντων αἰδία*) e maravilhosos símbolos (*συνθήματα θαυμαστά*), tais como têm sido enviados para cá pelo criador e pai de todos, por meio dos quais as verdades indizíveis (*τὰ μὲν ἄφθεγκτα*) são expressas através de inexprimíveis símbolos (*διὰ συμβόλων ἀπορρήτων*) secretos, seres além das formas trazidos sob controle da forma, coisas superiores a toda imagem reproduzida pelos sentidos, e coisas trazidas para a completude através de uma única causa divina, que em si transcende de longe as paixões de maneira que a razão é incapaz de apreendê-la. (*De Myst.*, I.21.65,2-11)

Os rituais teúrgicos são, para Jámblico, uma imitação da ordem divina, concepção essa que não pode ser confundida como a mera manipulação de forças transcendentais por ordens inferiores. Ela é estabelecida “de acordo com as ordenações divinas... possui as eternas medidas do que realmente existe”, aqui equivalentes aos “maravilhosos símbolos-chave”. Esses *synthêmata* são os meios para dar expressão exterior às verdades inexprimíveis. Interessante que essa expressão exterior é compreendida através de símbolos secretos, que são em si, também, inexprimíveis. Note-se que tanto os *synthêmata* quanto os *symbola* apresentam funções mediadoras num mesmo processo, o de manifestar as verdades ocultas no mundo sensível. Parece que Jámblico realmente equivale *synthêma*

e *symbolon*, onde *symbolon* é o lado “teúrgico”, ou lado conceitual do *synthêma*, ou seja, o que a forma na realidade se “torna” quando aplicada pelo teurgo no ato de cooperação demiúrgica: uma forma transformada em uma conexão intercambiável efetiva que habilita a participação do teurgo no reconhecimento dos moldes do cosmos manifesto. A noção de equivalência entre os termos *symbolon* e *synthêma* é sustentada também em outra passagem:

O teurgista, através dos poderes dos símbolos inefáveis (*διὰ τὴν δύναμιν τῶν ἀπορρήτων συνθημάτων*), comanda entidades cósmicas não mais como um ser humano ou empregando uma alma humana, mas, existindo sobre elas na ordem dos deuses, usa coerções maiores do que são consistentes com a sua própria essência - não, todavia, com implicação de que ele iria realizar o que ele afirma, mas usando tais palavras para instruí-los do quanto, quão grande e que tipo de poder ele detém através de sua unificação com os deuses, que ele ganha através do conhecimento dos símbolos inefáveis (*ἀπορρήτων συμβόλων ἢ γνῶσις*). (*De Myst.*, VI.6.246,12-247,5)

A maestria do teurgista de comandar entidades cósmicas (*ἐπιτάττει τοῖς κοσμικοῖς*) “através dos poderes dos inefáveis” é uma maestria obtida por ele pelo “conhecimento dos símbolos inefáveis”. A passagem anteriormente citada (*De Myst.*, I.21.65,2-11) sugere, no entanto, que é a “*gnosis*” dos inefáveis *synthêmata*, que garante o acesso ao poder efetivo dos *symbola*. Tais inversões reafirmam a visão de que *symbolon* e *synthêma* são termos cambiáveis, talvez um com uma ênfase mais teúrgica e outro mais filosófica, porém com força equivalente ao mundo das formas.

Essa articulação desenvolverá, mais tarde, o paralelo sagrado-cosmogônico evidente, primeiramente, na passagem de enaltecimento dos sacerdotes egípcios. Ou seja, em vez de assumir o mundo sensível e sua formação demiúrgica como uma analogia para Teurgia, Jámblico escreve sobre a prática teúrgica como se fosse correspondente à criação cósmica: o ritual teúrgico espelha a ordenação demiúrgica do mundo material. Fica claro, quando Jámblico escreve sobre “seres além das formas trazidos sob o controle da forma” e “coisas superiores a todas as imagens reproduzidas através de imagens”, ou tudo o que emana através de uma única e última influência de “uma única causa divina”, que a sua linguagem pretende agora ser aplicada com força equivalente tanto na prática teúrgica como no trabalho demiúrgico de criação. É em noções como as “intelecções invisíveis” e “*logoi* invisíveis” que se encontra o esforço de uma linguagem para ao menos apontar às “inexprimíveis verdades”, uma linguagem de

um mundo sensível que dê a expressão e forneça a articulação ao que poderia de outro modo ser considerado silenciosamente transcendente, todavia, ao mesmo tempo mantendo-se num mesmo território filosófico. As mesmas pressuposições sobre princípio-forma e manifestação material são aplicáveis, a única diferença seria que Teurgia é agora uma *technê* na qual os *symbola/synthêmata* se expressam em *eikôn*, ou seja, o *symbolon* possui um *eikôn* sob o aspecto de sua plena visibilidade. Todos podem perceber a “imagem”, embora nem todos possam perceber a “imagem” como um “símbolo”.

Em outra passagem crucial para completar o entendimento desses termos utilizados por Jâmblico, ele emprega diretamente o problema da percepção do divino no mundo sensível. Aqui Porfírio diminui a confiança no *eikôn* como uma “verdadeira” manifestação da realidade – ele argumenta que a possibilidade do divino se manifestar de modo fidedigno no mundo sensível é um pré-condicionamento tolo para crer na viabilidade de uma coerção ou manipulação “encósmica”, implicando, com isso, que a Teurgia emprega uma falsa confiança na percepção:

Garantindo, assim, que a ignorância e o engano são falhos e ímpios, não segue a isso que as oferendas feitas aos deuses, e trabalhos divinos, sejam inválidos, pois não é o pensamento puro que une o teurgista aos deuses. Afinal, o que então impediria aqueles que são filósofos teóricos de desfrutar uma união teúrgica com os deuses? Mas a situação não é essa: é a realização de atos a não serem divulgados e além de toda concepção, e o poder de símbolos (*συμβόλων*) inexprimíveis, entendidos somente pelos deuses, que estabelecem a união teúrgica. Sendo assim, não trazemos essas coisas pela inteligência apenas; pois se assim fosse sua eficácia seria intelectual, e dependente de nós. Mas nenhuma dessas hipóteses são verdadeiras. Porque mesmo quando não estamos engajados em inteligência, os símbolos (*συνθήματα*) em si mesmos, e por si mesmos realizam seus trabalhos adequadamente, e os poderes inefáveis dos deuses, aos quais esses símbolos se relacionam, em si reconhecem as suas próprias imagens (*εικόνας*), não por terem sido estimulados pelos nossos pensamentos. Pois não está na natureza das coisas que contêm serem estimuladas pelas coisas contidas nelas, nem das coisas perfeitas pelas coisas imperfeitas, nem mesmo do todo pelas partes. Portanto, não é sequer através de nossa inteligência que as causas divinas são chamadas à atualidade; mas é necessário que essas e todas as melhores condições da alma e nossa pureza ritual pré-exista como causas auxiliares; mas as coisas que apropriadamente estimulam a vontade divina são os próprios símbolos (*συνθήματα*) divinos. E com isso,



a atenção dos deuses é despertada por eles mesmos, recebendo, não de um ser inferior, qualquer princípio para si de sua atividade característica. (*De Myst.*, II.11.96,9-97,7)

Em resposta a Porfírio, Jâmblico argumenta que “não trazemos essas coisas pela inteligência apenas”; em vez disso, é o “poder de símbolos inexprimíveis, entendidos somente pelos deuses, que estabelecem a união teúrgica”. Os *symbola* divinos, nessa passagem onde é expressa a equivalência de seu papel com o termo *synthêmata*, “por si mesmos realizam seus trabalhos adequadamente”. Além disso, em um movimento sugestivo desse emaranhado de definições, Jâmblico nota que os poderes divinos, “aos quais esses [*synthêmata*] se relacionam”, reconhecem nos *synthêmata* “as suas próprias imagens (*eikónas*)”. Aqui o *eikôn* quase parece ser fundido ao mesmo âmbito de definição que os *symbolon-synthêma*, uma aplicação que sugere uma súbita intenção de Jâmblico em quase eliminar uma distinção entre essência e manifestação. A imagem é para ser entendida como algo divino ao lado da forma.

Teurgia é, portanto, uma atividade divina, na qual o teurgo pode ser reunido em assimilação aos agentes divinos pela correta identificação dos *eikonas/symbola* reconhecidos pelo poder divino como “as próprias imagens de si mesmos”, para os quais o poder divino se volta convocando “causas divinas... para atualidade”, sendo essencialmente ativamente presente. Foi simplesmente necessário para Jâmblico defender a legitimidade da divindade na experiência das imagens e representações, pois a base de sua articulação da Teurgia baseia-se na premissa que elas são a face de uma conexão intercambiável com o divino, o *symbolon-synthêma* do divino. Dentro desse escopo, a eficácia da ritualística pode ser defendida.

Por meio da identificação com o símbolo, e o gradual conhecimento despertado pelo ritual, o símbolo se torna o simbolizado, que se encontrava “oculto” na estrutura simbólica (i.e., o *eikôn*), e que esta nunca deixou de expressar.

Pois o símbolo visual não é um sinal convencional, mas conectado pela rede de correspondências e afinidades com a essência supra celestial que a incorpora, é consistente esperar que ele participe, não somente do “significado” e “efeito” do que ele representa, mas também que se torne intercambiável com ele. (GOMBRICH, 1948, p.176)

A essência que habita escondida no símbolo em seu estado potencial requer ativação, que ocorre por meio do ritual. E essa mesma essência, ou

princípio arquetípico, expressa-se por uma relação mútua, evidenciando-se pelo símbolo e pela nossa participação nele. A expressão do princípio é possível graças à mediação simbólica e à identificação com o símbolo, ambos reativados pela exegese do ritual.

Na perspectiva filosófica de Jámblico, a eficácia dos rituais teúrgicos é defensável dentro de uma estrutura intelectual em que se encontram inerentes a imagem e forma simbólica, *eikôn* e *symbolon-synthêma*. Tal posição é possível e válida somente dentro dos termos dessa metafísica em particular, onde a realidade sensível encontra-se integrada ao divino. Como Jámblico cuidadosamente explica: “[a Teurgia] não atrai os deuses impassíveis e puros para o que é passivo e impuro, mas, pelo contrário, faz de nós, que nos tornamos passivos através da geração, puros e imutáveis” (*De Myst.*, I.12.42,1-4).

[Recebido em agosto/2019; Aceito em setembro/2019]

## BIBLIOGRAFIA

- ADDEY, C. *Divination and Theurgy in Neoplatonism. Oracles of the Gods*. Farnham UK; Burlington, VT: Ashgate, 2014.
- FINAMORE, J. Iamblichean Dream Theory. In: BERCHMAN, R.M. (ed.). *Mediators of the Divine: Horizons of Prophecy, Divination, Dreams and Theurgy in Mediterranean Antiquity*. Atlanta, GA: Scholars Press, 1998, p.155–164.
- GOMBRICH, E. H. *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*. Journal of The Warburg and Courtauld Institutes, n.11, 1948, p.163-192.
- JÂMBLICO. *De Anima*. Text, translation, and commentary by John F. Finamore and John M. Dillon. Leiden, Boston: Brill, 2002.
- \_\_\_\_\_. *De Mysteriis*. Translated with an introduction by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Leiden, Boston: Brill, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Iamblichi Chalcidensis: In Platonis Dialogos commentariorum Fragmenta*. Edited with translation and commentary by John M. Dillon. Leiden: Brill, 1973.
- MANOLEA, Ch. Panagiota. Iamblichus on reason-principles. *Parnassos*, v.40, p.163–170, 1998.
- SHAW, G. *Theurgy and the Soul: The Neoplatonism of Iamblichus*. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 1995.
- STRUCK, P. T. *Birth of the Symbol: Ancient Readers at the Limits of Their Texts*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

# A PALAVRA COMO IMAGEM

## THE WORD AS IMAGE

JOVELINA RAMOS\*

**Resumo:** O artigo pretende destacar o papel da imagem na escrita de Platão que, para além dos estereótipos envolvendo os princípios a ele atribuídos, para criticar a representação, a imagem e os mitos, usando a representação no seu discurso, para impossibilitar a compreensão de uma teoria da representação. Nesse sentido, a *República* mostra-se como *topos* privilegiado para observar a profusão de imagens utilizadas por Platão ao longo de sua narrativa, justamente o que leva a propor que sua reflexão sobre a noção de representação é mimética.

**Palavras-chave:** Platão; palavra; imagem; *mímesis*.

**Abstract:** This article intends to highlight the role of images in Plato's writing, who allows himself, besides all the stereotypes involving the principles attributed to him, to criticize representation, image and myths by means of representation in his speech, so as to enable the understanding of a representation theory. Thus, the *Republic* presents itself as the privileged *topos* in which we can envisage the profusion of images used by Plato throughout his narrative. That allows us to set forth that his reflection upon the notion of representation is mimetic.

**Keywords:** Plato; word; image; *mímesis*.

[...] Lembro que Bernard Shaw disse que Platão foi o dramaturgo que inventou Sócrates, tal como os quatro evangelistas inventaram Jesus. Isso talvez seja ir longe demais, mas há nisso uma certa verdade. Num dos diálogos de Platão, ele fala sobre os livros de modo um tanto depreciativo: “O que é um livro? Um livro, como uma pintura, parece um ser vivo; no entanto, se lhe perguntamos algo, não responde. Vemos então que está morto”. Para fazer do livro um ser vivo, ele inventou – felizmente para nós – o diálogo platônico que se antecipa às dúvidas e perguntas do leitor. (Borges, 2000, p. 15-16)<sup>1</sup>

---

\* Prof. Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará. E-mail: jovelinaramos@gmail.com.

<sup>1</sup> A imagem de Borges, faz referência a dois momentos específicos do *Fedro*, o primeiro na retomada da crítica ao discurso de Lísias: “Mas suponho que isto ao menos tu admitirias: todo discurso deve ser organizado assim como um ser vivo, tendo ele mesmo uma espécie de corpo, de modo a não ser desprovido de pé e nem de cabeça, mas ter partes médias e finais, escritas adequando-se umas às outras e também ao todo” (264c); o segundo na continuidade da crítica

Pensar a palavra como imagem significa, mais especificamente, retomar a noção de representação, observando tanto a natureza metafórica do discurso platônico, quanto o modo como a tradição recepciona essa escrita marcada-mente imagética de Platão. A base teórica proposta será a *República*, contudo, retomo a passagem da *Carta Sétima* (342a-b) que explicita os elementos necessários para a produção de conhecimento, para apresentar a questão:

Há em cada um dos seres três [elementos], a partir dos quais é necessário que o saber<sup>2</sup> surja, sendo o quarto ele mesmo; em quinto lugar, há que pôr o que é em si cognoscível e verdadeiramente é. Um é o nome (*onoma*), o segundo, a definição (*logos*), o terceiro, a imagem (*eidolon*)<sup>3</sup>, o quarto o saber (*episteme*).

Na *Carta Sétima*, o processo dialético apresentado à maneira de um ritual de iniciação, necessita, portanto, de cinco graus para atingir o conhecimento mais alto. Cada um dos graus mantém certa identidade entre si, no sentido de possibilitar a continuidade da ascese para o conhecimento ali proposta. Para dar unidade à estrutura apresentada, Platão toma como exemplo o círculo, demonstrando as múltiplas representações que tal figura geométrica assume: primeiro, como a enunciação daquilo que é nomeado como um “círculo” (342b); segundo, como a sua definição “[...] redondo e circular e círculo”(342b-c); terceiro, como “[...] o que é desenhado e o que é apagado, o que é torneado e o que se perde - mas o círculo em si (*autos ho kyklos*), o mesmo em relação com tudo isso, em nada é afetado (*paskbei*) porque é diferente deles” (342c) por ser a sua imagem ou representação e não a ideia de círculo; quarto, como “[...] o saber (*episteme*), a inteligência (*nous*) e a

---

de Sócrates a escrita: “Pois há algo de terrível na escrita, Fedro, e que se assemelha realmente à pintura, pois os produtos desta estão postos como seres vivos, mas, ao interrogá-los sobre algo, mantêm-se em silêncio solene. E o mesmo se dá com os discursos: parecerá a ti que falam pensando por si mesmos, mas, ao interrogá-los querendo aprender sobre o que quer que tenham dito, indicam sempre uma única e mesma coisa. E uma vez escrito, todo discurso roda por toda parte do mesmo modo – entre os que o compreendem bem como entre aqueles aos quais não convém –, e não sabem com quem devem ou não falar. E quando sofre ofensas e insultos injustamente sempre precisa de ajuda de seu pai: pois ele próprio não é capaz de se defender e nem de ajudar a si mesmo”. (275d-e)

<sup>2</sup> Uma estrutura similar para caracterizar a natureza das coisas é apresentada em *Leis* X 895d: “Por Zeus! Em tudo que existe não reconheces três coisas? [...] Uma é a essência (*ousian*); outra, a definição da essência (*tes ousian ton logon*), e a terceira, seu nome (*onoma*)”.

<sup>3</sup> Brisson (1987) traduz *eidolon* por representação e *episteme*, por ciência.

opinião verdadeira (*alethes te doxa*)” (342c), que podem ser caracterizados como distintos da natureza do próprio círculo, mas também dos três outros aspectos que o antecedem. De todos os itens enumerados, o que mais se aproxima do quinto elemento, “[...] por parentesco (*syngeneiai*) e semelhança (*homoioteti*), é a inteligência [...]” (342d).

Na contextualização da *Carta Sétima*, a alma, no pleno exercício da atividade filosófica, anseia por conhecer a verdadeira natureza daquilo que é. Para atingir o seu fim, o “psiquismo” parte da representação imagética das coisas, porém, nem o nome, nem a definição, nem a imagem, nem o saber sustentado na opinião verdadeira, possibilita discernir se o objeto do conhecimento seja o que existe verdadeiramente. Na demonstração dialética, a escrita aos poucos abandona o recurso a imagem em sua busca para entender “[...] o bem (*agathou*), o belo (*kalou*), o justo (*dikaion*) [...] os caracteres nas almas (*psykhais ethous*) [...] as ações (*poimata*) e paixões (*pathemata*) [...]” (342d). O fato de a alma desejar atingir o conhecimento do ser e não das qualidades somente, impulsiona a afastar-se e a refutar os quatro primeiros princípios, na medida em que eles não lhes possibilitam certezas, pois “[...] cada um deles enche todo homem, para dizer em uma palavra, de aporia e obscuridade”. (343d)

Na escrita dialógica de Platão, a ascense dialética representa o incessante aprimoramento dos discursos e das ações dos personagens. Na dramatização de seus diálogos, a apreensão da ideia, ponto culminante do jogo dialético entre o filósofo e o não-filósofo, dá-se entre a esfera da exposição imagética das palavras e a teorização acerca da imagem, tal como se pode observar na fala de Sócrates a Glaucón, em *República* VII 532a-b:

Ora, não é mesmo essa ária, ó Glaucón, que executa a dialética? Apesar de ser do domínio do inteligível, a faculdade de ver é capaz de a imitar, essa faculdade que nós dissemos que se exercitava já a olhar para os seres vivos, para os astros, e, finalmente, para o próprio Sol. Da mesma maneira, quando alguém tenta, por meio da dialética, sem se servir dos sentidos e só pela razão, alcançar a essência de cada coisa, e não desiste antes de ter apreendido só pela inteligência, a essência do bem, chega aos limites do inteligível (*noetou*), tal como aquele chega então ao do visível (*horatou*).

Na contextura do drama filosófico de Platão, o exercício da dialética implica em um processo de redirecionamento do olhar. Contudo, redirecionar não significa a desvalorização do observado mas, antes, a ressignificação do papel da imagem na árdua tarefa de dizer o que é a coisa em si. A digressão filosófica da *Carta VII* representa justamente o embate entre modos distintos

de perguntas e respostas. A imagem é forte, por mostrar a alma movendo-se ora em direção aos quatro elementos, ora ao quinto elemento, como se estivesse experimentando cada uma das possibilidades para chegar a um consenso. Em meio ao frenético movimento entre as cinco dimensões do conhecimento, o filósofo reconsidera a possibilidade de deslocar a inteligência para o quinto elemento, em razão da afinidade entre ambos, enquanto os demais modos de conhecimento, conforme aponta Goldschmidt (2002, p. 6) “[...] são todos, ainda que em graus diferentes, “imagens” [...]”.

Não considero conveniente enfraquecer os quatro modos de conhecimento sustentado na pressuposição de que eles produzem imagens e não o objeto real, posto que a recorrência à imagem, no livre exercício do método dialético, é um parâmetro frequentemente usado na escrita dos diálogos platônicos. Nesse sentido, coaduno com a tese de Marques (2009, p. 137) para quem “[...] não é “apesar da” imagem que é possível pensar, em Platão, mas “por causa da” e “a partir da” imagem”. A proposição é reiterada na relação visível-invisível, presente nas imagens do sol (VI 506c-509d), da linha seccionada (VI 509d-511e) e da caverna (VII 514a-521b), nas quais a imagem se mostra como uma analogia para pensar o invisível.

Dixsaut (2000, p. 89) reforça a importância da imagem na concepção da teoria platônica das formas, ao defender que o sol representa uma “[...] identidade de relação [...]”, cujo elo de ligação, a unir o visível (o sol) e o invisível (o bem) é a noção de verdade. Para a autora, não existe semelhança entre o sol e o bem, mas ambos comportam uma “função” análoga: o primeiro, como causa do que se vê e torna visível o visível; o segundo, como causa da verdade, “[...] oferece à inteligência, os objetos inteligíveis, cognoscíveis e compreensíveis [...]” (DIXSAUT, 2000, p. 90). No âmbito da imagem em questão, a analogia entre o sol e o bem leva a uma outra analogia, a relacionar a ideia de bem, saber e verdade:

Fica sabendo que o que transmite a verdade aos objetos cognoscíveis e dá ao sujeito que conhece esse poder, é a ideia do bem. Entende que ela é a causa do saber e da verdade, na medida em que esta é conhecida, mas, sendo ambos assim belos, o saber e a verdade, terá razão em pensar que há algo de mais belo ainda do que eles. E, tal como se pode pensar corretamente que neste mundo a luz e a vista são semelhantes ao Sol, mas já não é certo tomá-las pelo Sol, da mesma maneira, no outro, é correto considerar a ciência (*epistemen*) e a verdade (*aletheian*), ambas elas, semelhantes ao bem (*agathoeide*), mas não está certo tomá-las, a uma ou a

outra, pelo bem, mas sim formar um conceito mais elevado do que seja o bem. (VI 508e)

A relação de similitude, estabelecida inicialmente entre o sol e o bem, e, posteriormente, entre o bem, a ciência e a verdade, se desenvolve na dicotomia visível/invisível. Sem restringir a imagem, a estrutura dialética platônica a concebe como um modo representativo de conduzir a alma para a compreensão do conhecimento do objeto, sem se confundir com a ideia, posto que a imagem não é a ideia, mas um elemento análogo a ela, que permite a associação entre ambas. Seguindo tal lógica, não se pode atribuir nem ao sol a ideia de bem, nem a ideia de bem as noções de ciência e verdade, pois o vínculo entre a imagem e a ideia se caracteriza não pela identidade, mas pela reciprocidade, por envolver as noções de presença e participação. Conforme assevera Marques (2009, p. 138-139):

[...] Conhecer, tal como o ver, inclui, sim, os dois momentos: o direcionamento ou a busca, que é processo, e a manifestação ou a “aparição” propriamente dita. Nesse sentido, conhecer é reconhecer, aquilo que é, para ser conhecido, tem de ser reconhecido, como tal, enquanto o que é. Podemos falar, então, de uma espécie de conhecimento pela imagem, no sentido de um reconhecimento da imagem enquanto imagem.

Na concepção de Marques, a imagem postula a própria imagem no processo de (re)conhecimento do que é da ordem da aparência. Na imagem do sol, como na da linha seccionada, o contraponto proposto envolve a relação entre uma imagem visual e uma representação não visual, ambas compartilhando as possibilidades que uma oferece a outra, sem perder a sua singularidade.

Logo, sabes também, que se servem de figuras visíveis e estabelecem acerca delas os seus raciocínios, sem contudo pensarem neles, mas naquilo com que se parecem (*eoike*); fazem os seus raciocínios por causa do quadrado em si, ou da diagonal em si, mas não daquela cuja imagem traçaram, e do mesmo modo quanto às restantes figuras. Aquilo que eles modelam ou desenham, de que existem as sombras e os reflexos na água, servem-se disso como se fossem imagens (*eikones*), procurando ver o que não pode avistar-se, senão pelo pensamento (*dianoiai*). (VI 510d-e)

A passagem em questão é plena de significados para o debate proposto. De maneira similar à analogia do sol e da linha seccionada, consolida-se a importância da imagem para o processo de representação do invisível. Centrado nesse aspecto da escrita platônica, Marques (2009, p. 138) defende

que “[...] as imagens tomam explicitamente o visível como metáfora do invisível [...]”. Na composição das imagens, a faculdade da visão se apresenta como metáfora para pensar a faculdade da razão. O elemento “mediador” entre as duas é o intelecto, posto ser o elemento capaz de efetuar o (re) conhecimento dos objetos inteligíveis e, portanto, passíveis de dizer o que é. Enquanto a metáfora não postula nada mais além do que é, o ser imagem, conforme propõe Aristóteles em *Retórica* 1410b, “[...] um símile (*eikon*) é [...] uma metáfora [...]”. Situada no estatuto de metáfora, a imagem não segue uma estrutura padronizada nos seus modos de designar o objeto que representa, como se pode observar na *Poética*: “Metáfora é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa, [transporte] que se dá ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia [...]”. (1457b)

A escrita metafórica platônica comporta modos diversificados de uso e tratamento da imagem, nos quais o autor parece convidar o leitor para o exercício do diálogo da alma consigo mesma, embora nem todos estejam aptos a (re)conhecer e distinguir a imagem do objeto real. Na tessitura dos diálogos, defende Rowe (2011, p. 29), a verdade se mostra inacessível, contudo Platão sugere continuamente “[...] que podemos nos *aproximar* em um maior ou menor grau da verdade, obter uma maior ou menor apreensão dela”. Sob a dialética, a imagem representa não apenas um modo distinto de conhecimento como um plano de acesso, que permite a aproximação entre a ordem da aparência e a do real. A ascese dialética conduz o aprendiz de Sócrates, metáfora usada por Platão para representar o leitor de seus diálogos, nos caminhos que o levam a se aproximar do conhecimento do bem, do belo e do justo.

A construção do discurso sobre o belo frequentemente recorre ao uso de imagens, como no *Hípias Maior* e, posteriormente, no *Banquete*. O mesmo se pode afirmar da representação discursiva do justo, conforme se observa nos livros I e II da *República*. O grande problema é definir o bem “[...] que toda a alma procura, e por causa do qual faz tudo [...]” (VI 505d-e), sem a recorrência à imagem e sem a opinião verdadeira, como assevera Sócrates em *República* VI 505d:

Pois então! E não é evidente que, quanto ao justo e ao belo, muitas pessoas escolherão as aparências e, ainda que não tenham realidade, mesmo assim é isso que querem praticar, possuir e aparentar; ao passo que, quanto ao bem, a ninguém basta já possuir a aparência, mas procuram a realidade, e, nesse ponto, já toda a gente despreza a aparência?



A ascese dialética, nos mais variados contextos dos diálogos platônicos, por um lado apresenta belas imagens como a dos seres primordiais no elogio ao Amor de Aristófanes, no *Banquete* (189d-193e), e por outro, envolve graus variados de conhecimento, como na metáfora dos graus de beleza apresentada a Sócrates por Diotima (201e-212a). Na dramatização do diálogo entre Diotima e seu jovem aprendiz, a ascese delimita a possibilidade de extrapolar a representação visual da beleza ou da bondade, para questionar e buscar significados sobre o que é belo e bom em si. Na ascese dialética, a sacerdotisa de Mantinea propõe modos corretos de se conduzir, ou se deixar conduzir nos caminhos do amor, e a imagem mostra o processo de iniciação nos “mistérios” da filosofia, nos moldes socrático-platônico:

[...] em começar do que aqui é belo, e em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo (*ho esti kalon*). (211c-d)

A imagem é de uma beleza e profundidade sem igual, além de mostrar como se efetiva o processo de redirecionamento do desejo com Eros. Por meio dos graus de beleza, a alma se move da dimensão desejante (*epithymetikon*) à reflexiva (*logistikon*), ordem na qual é possível realizar a síntese entre a inteligência e o desejo de conhecer. Analogamente, o *Fédon* reforça como a apreensão do belo e do bem, que é “por si e em si” (*aute kath' auten*), só se torna possível se a alma se refugiar

[...] no que é puro e sempre existe, imortal e idêntico a si mesmo, fica, em razão do seu parentesco, para sempre ligada a ele, precisamente quando passa a existir em si e por si, e tal lhe é permitido; e é então que cessam os seus erros e, fixando-se nessa realidade de além salvaguardada a sua identidade, porque tal é também a natureza das coisas a que se apega. Ora, a esse estado de alma não damos nós o nome de “razão”? (79d)

Apesar de Sócrates mostrar-se afetado pela beleza do jovem Fédon, seu discurso comporta a mediação entre ordens distintas de desejos e prazeres, direcionando seu impulso amoroso para “aquilo que aos olhos é obscuro e invisível, mas racional e possível de apreender-se pela filosofia” (81b). Na erótica do *Fédon*, como na do *Banquete*, Sócrates consegue conciliar as paixões selvagens (81a) com o desejo de posse do belo (204b) e do bem (207a). No discurso erótico da *República IX*, as paixões precisam estar justamente

harmonizadas, para que a dimensão animal e selvagem não predomine sobre a racional e mansa durante o sono (571c). Nos três diálogos, a imagem do processo de conversão da alma representa o ritual de iniciação do filósofo na sua tentativa de atingir um discurso coerente sobre a verdade, a bondade e a beleza. Na sua análise acerca da ascese do belo, no *Banquete*, Patterson (1991, p. 213) observa como se dá a estrutura da ascese:

Que tipos de *logoi* são esses? Minha sugestão (defendida apenas muito brevemente acima) é que são tipos de *logoi* geralmente recomendados e praticados nos diálogos: primeiro (sempre que necessário) um sincero reconhecimento da própria ignorância; segundo, uma tentativa de remediar a ignorância, por meio da investigação apropriada de um determinado assunto.

A perspectiva apresentada por Patterson é extremamente profícua, e também pode ser reconhecida na representação da ambiguidade da alma, quanto ao movimento para conhecer, no *Fédon*, *Fedro* e *República*. Sobre a arquitetônica do discurso platônico, Nehamas (2007, p. 133) questiona se realmente é possível conhecer o objetivo de Platão, ao escrever o *Banquete* e os demais diálogos, sua aposta é que o estilo arrojado da escrita platônica não pode ser associado a um desejo de glória ou de honra, elemento pertinente à natureza de Alcibíades, mas não a de Sócrates. A filosofia platônica se mostra como um exercício contínuo de conversão da alma para a prática da virtude, o que leva Nehamas (2007, p. 133) a seguinte conclusão: “Quer tenha ou não levado seus leitores à virtude, o *Simpósio* provou ser uma cria da qual Platão – em todos os sentidos dado a esta palavra – pode se sentir orgulhoso”.

No paradigma platônico, a práxis filosófica envolve o reconhecimento, a contestação de modos distintos de pensamentos, do qual a ascese é uma metáfora. Como defende Borges (2000, p. 31-32), “O importante sobre a metáfora, eu diria, é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte, *como* uma metáfora [...]”. O poeta se propõe a dar exemplos de metáforas recorrentes, como a associação entre as estrelas e os olhos, retomando e condensado livremente dois epigramas atribuídos a Platão, dedicados a Astro. Borges (2000, p.32) retoma a imagem platônica do seguinte modo, “Eu queria ser a noite, de modo a poder velar teu sono com olhos mil”, ressaltando a ternura do amante e seu desejo de observar o amado por todos os ângulos. No contexto dos epigramas atribuídos por Diógenes Laércio a Platão, o eu poético contrapõe a contemplação entre o plano do visível (os astros, a noite, o amante, o

amado) e do abstrato (o amor); no segundo, o brilho envolve as noções de vida e morte, paradigma presente em *Bright Star*, de Keats:

Fosse eu imóvel como tu, astro fulgente!  
 Não suspenso da noite com uma luz deserta,  
 A contemplar, com a pálpebra imortal aberta,  
 [...] mas firme e imutável sempre, a descansar  
 No seio que amadurece de meu belo amor,  
 [...] E sempre assim viver, ou desmaiar na morte.

Nos versos de Keats, pode-se observar a mesma manifestação de melancolia e aflição do eu poético dos epigramas dedicados a Astro. No jogo discursivo entre o mutável (a vida) e o imutável (a morte), a lembrança do amado e dos momentos prazerosos compartilhados com ele, demarcam a potencialidade do poeta em transformar a carência do amante pela ausência do amado, em belas metáforas, como a do final da *Ode a uma urna grega*, em que Keats clama: “[...] ‘A beleza é a verdade, a verdade, a beleza’ – É tudo que há para saber e nada mais”. No contexto do debate platônico, assim como a beleza necessita do belo visível para ascender à beleza absoluta, o bem também precisa das belas ações para ter o acesso ao bem em si, pois conforme concebe Marques (2009, p. 144) “[...] o que puxa o olho é a coisa bela que é vista; o que direciona a inteligência para o inteligível é a beleza desejada que lhe aparece, de um modo ou de outro [...]”.

Esse é justamente o estágio apontado por Benjamin (1984, p. 52), na sua análise do *Banquete*, no Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, no qual “a verdade é apresentada como o conteúdo essencial do Belo, o reino das ideias, e a verdade é considerada bela”. Na interpretação benjaminiana, por ser a verdade bela, *eros* direciona seu desejo para a verdade, sem trair o seu impulso original. Ora, sendo a proposição “a verdade é bela”, uma verdade inelutável, ela jamais perderá sua validade, e tampouco poderá ser pensada como uma metáfora para mostrar a relação de dependência entre beleza e verdade. Para Benjamin, é a possibilidade de a beleza ser pensada como a imagem da verdade, que lhe dá a garantia de ascender à beleza que é para sempre.

## 2. O PODER DA METÁFORA

Na estrutura discursiva da dialética platônica, a imagem é o elemento a partir do qual toda a discussão se desenvolverá, mostrando-se como um

recurso estratégico, utilizado pelo filósofo, para mostrar a raiz do problema, em um momento no qual o discurso conceitual não é devidamente suficiente. Para mostrar o papel da metáfora na escrita de Platão, tomarei como eixo de referência o diálogo *República*, dialogando com autores tardios, como Dionísio de Halicarnasso, Demétrio e Longino, no sentido de destacar, já na Antiguidade, tanto a presença de uma crítica ao estilo acentuadamente marcado pelo uso de imagens nos diálogos platônicos, quanto o reconhecimento de Platão como um autor refinado, cuja escrita é marcada pela mescla entre a precisão das ideias e a beleza das imagens. Para Dionísio de Halicarnasso são componentes considerados primordiais (no tratado *Sobre a composição literária* 3, 1) para determinar uma composição bela e atraente, seja em verso ou em prosa.

Pensado pelos críticos modernos, seja como um tratado de retórica ou como um tratado de teoria e/ou de crítica literária, o *Sobre a composição literária*, não pode ser confundido com o padrão da crítica literária atual, por estar circunscrito ao paradigma da elocução poética de sua época, permitindo-se olhar para o passado e avaliá-lo a partir das prerrogativas da retórica romana. Do ponto de vista da técnica da composição, o retórico ressalta tanto a habilidade de Platão em tecer com precisão a trama de seus diálogos, como a intensa vivacidade dos discursos e debates de seus personagens. Tais elementos suscitam a impressão de que os diálogos não teriam sido escritos, mas esculpidos com apurado esmero, tamanha a dedicação demonstrada pelo autor na exposição de suas ideias, até o último de seus diálogos (25,32). Para Dionísio de Halicarnasso, a prosa poético-filosófica do filósofo é composta por ritmos belos, o que a torna naturalmente bela (3,12). Sob a perspectiva do retórico romano, Platão domina a técnica de combinar, com precisão, a composição austera e a polida,<sup>4</sup> estilo no qual Homero se sobressai como nenhum outro grego. (24, 5)

<sup>4</sup> No *Sobre a composição literária*, Dionísio de Halicarnasso pondera, “O caráter da composição austera é o seguinte: aspira a que as palavras assentem com firmeza e adotem posições fortes, de modo que se perceba perfeitamente cada palavra e se interponham entre as palavras, separações consideráveis com intervalos de tempo perceptíveis [...]” (22 1). Em outro momento do tratado, encontra-se: “A composição polida [...] valoriza que as palavras se aderem e são seguidas para produzir, na medida do possível, a aparência de uma única dicção. A precisão da composição atinge este objetivo, quando não deixa nenhum intervalo de tempo no meio das palavras. A este respeito, lembra-se dos tecidos bem tecido ou imagens com luzes fracas e sombras [...]”. (23 1-3)

No entanto, na *Carta a Pompeu Gemino*, Dionísio de Halicarnasso qualifica a prática de Platão em fazer o elogio da filosofia contra o discurso dos poetas, sofistas e retóricos como a “[...] mais vulgar e desprezível [...]” (1,11). Outro aspecto criticado por ele, diz respeito ao fato de o filósofo ridicularizar seus predecessores,<sup>5</sup> postulando a prevalência do discurso sobre a verdade. Ele reprova em Platão, seja a natureza competitiva, seja o estilo ácido da crítica direcionada aos demais oradores, privilegiando o interesse da verdade e não da boa vontade. Elogia a habilidade do filósofo em lidar com as palavras, mas recrimina o preciosismo da forma, considerando ostensivo o uso de neologismos, estrangeirismos e arcaísmos no seu vocabulário. Julga inoportuno, áspero e descuidado o aspecto - cada vez mais amplamente valorizado na interpretação da escrita dos diálogos - da recorrência a metáforas, alegorias e imagens poéticas (2,1), afirmando que Platão trai Sócrates ao inserir, na sua composição em prosa, os mesmos artifícios poéticos utilizados por Górgias, abandonando a simplicidade do modo expositivo de seu mestre e dando como exemplo de expressão do sublime, o discurso amoroso de Sócrates a *Fedro*.

Sem pretensão de polemizar, temos que observar certa tendência na literatura secundária de classificá-lo como um produto da tradição retórica de sua época, como faz Usher (1985, p.6), ressaltando que, apesar de sua erudição, suas análises são superficiais e apressadas, ou estritamente técnicas, como ressalta Russel (1981, p.54), embora Grube (1965, p.208) defenda que ele evita ser muito técnico para se diferenciar dos demais retóricos, enquanto Kennedy (1997, p. 241) aponta a importâncias de seus estudos sobre a prosa na Antiguidade, pelo fato de ser uma abordagem inexistente neste período. As teses envolvendo a figura do retórico reúnem elementos consonantes e dissonantes, encontrando uma concordância em dois aspectos: o uso do método comparativo e o de um vocabulário refinado, levando Ragusa (2000, p.140) a destacar: “DH era técnico, mas sensível; retórico, mas nem sempre tradicional; frio, mas apaixonado; ora profundo e meticuloso em suas análises, ora superficial e descuidado; e assim por diante [...]”. Talvez seja a razão de ele valorizar, na *Carta a Pompeu Gemino* (1 5), o estilo de Demóstenes e a depreciar o de Platão.

Na Antiguidade, a questão envolvendo o recurso a metáforas, no contexto da prosa platônica gerou uma série de controvérsias que ultrapassam

---

<sup>5</sup> No caso, D.H., identifica Parmênides (*Sofista* 242c), Hípias, Protágoras, Pródico (*Protágoras* 314b), Górgias (*Górgias* 461a-b), Polo (*Górgias* 462b), Teodoro, Trasímaco (*República* I 336).

o contexto da crítica de Dionísio de Halicarnasso. No tratado *Sobre o Estilo* (II 80), Demétrio retoma a abordagem acerca do uso da metáfora por outra perspectiva, destacando sua natureza ativa capaz de “[...] proporcionar ao estilo, prazer e distinção [...]” (II, 78). Para o retórico, o discurso não pode conter excesso de metáforas, caso contrário a narrativa se descaracteriza e assume a aparência de um ditirambo.<sup>6</sup> Apesar de associar o ditirambo à escrita de Platão, ele não discorre sobre a questão na continuidade do tratado, talvez pelo fato de o filósofo ter sido o primeiro a apresentar uma teoria dos gêneros poéticos relacionando a forma narrativa ao ditirambo, conforme se pode observar em *República* III 394b-c:

Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia (*poieseos*) e em prosa (*mythologias*) há uma espécie que é toda de imitação (*mimeseos*), como tu nos dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender-me.

A passagem sobre a divisão dos gêneros poéticos é de fundamental importância para a argumentação aqui pretendida, pois até o século V inexistia tal possibilidade, levando Fearn (2007, p.174) a opor duas tradições, a anterior e a posterior a Platão.

Retornando a postulação da escrita platônica associada ao estilo ditirâmico, resalto o quanto a noção de ditirambo é marcada pela diversidade de concepções e relacionada ora à forma poética em honra a Dioniso, ora às danças corais, ora à estrutura antitrófica do coro assinalado por ações, passos e ritmos específicos. Destaca-se, nesse aspecto, o movimento, o êxtase, a embriaguez, a desmesura, a explosão das paixões. Fearn (2007, p.166) destaca como a partir de Platão, o ditirambo relaciona-se explicitamente a um tipo de poesia mítica e narrada. A meu ver, outro fator que permite entender com mais precisão a causa de Demétrio delimitar o estilo do filósofo como de natureza ditirâmica, é a inserção do formato antitrófico do canto coral, na estrutura antilógica da composição dos diálogos, contrapondo, por exemplo, o discurso dialético ao dos retóricos e gerando um grande incômodo entre estes.

<sup>6</sup> Para Oliveira (2012, p. 32), os “[...] poemas relativamente curtos e diversos, e entre eles os puramente narrativos podem ter sido considerados ditirambos”, ressaltando que desde Platão, este é o modo como vem a ser definido o ditirambo.

Demétrio abre no *Sobre o estilo* (II, 78) a prevalência do uso de metáforas na escrita de Platão. Ao introduzir a questão, ele alerta para o fato de as metáforas não parecerem forçadas, ou por meio de associações distanciadas do objeto focado. Para atingir o objetivo proposto, a metáfora deve ser espontânea e sempre estabelecida a partir de uma semelhança, dando como exemplo de uma boa metáfora para a arte de comandar, a associação usada por Homero, mas também por Platão, entre o general, o piloto e o cocheiro. No entanto, nem todas as metáforas são óbvias, e a recomendação do retórico para quando a metáfora parecer demasiadamente arriscada seria trocá-la por uma analogia, de modo a vestir-se de aparência mais segura. Para ele, a analogia é uma metáfora ampliada, que exige um complemento comparativo para se fazer entendida, por isso contém menor periculosidade que a metáfora. Na analogia, o impacto causado pela metáfora é amenizado, enquanto na metáfora o discurso é mais arriscado por não conter mediações.

Para Demétrio, ao usar mais metáforas do que analogias, Platão faz algo perigoso. Ora, é inegável que as palavras, no escopo da filosofia platônica, parecem vivas, e este talvez seja o grande perigo anunciado pelo retórico. A inserção de imagens, metáforas, analogias, alegorias, na poética filosófica de Platão concentram-se na possibilidade de levar o interlocutor a rever não apenas sua postura, gerando no leitor/ouvinte de seu drama reflexivo, o espanto, e, em Dionísio de Halicarnasso, a revolta. Mas nem todas as metáforas platônicas são excessivas, reconhece Demétrio, destacando o exemplo de uma composição elegante na metáfora da harmonia da música (*República* IV 411a-b):

Portanto, se uma pessoa permitir à música que o encanto (*kataulein*) com os seus sons e que lhe derrame (*katakhein*) na alma, através dos ouvidos, como de um funil, as harmonias doces, moles e lamentosas a que há pouco nos referíamos, e se passar a vida inteira a trautear canções de coração jubiloso – uma pessoa assim, primeiro que tudo, se tinha alguma irascibilidade (*thymoeides*), amoleceu como quem amolece o ferro, e, de inútil e duro, o torna proveitoso; porém, se perseverou nessa atitude, e não a deixar, mas ficar fascinado, em breve funde e se dissolve, até aniquilar o seu espírito e ser arrancado da alma por excisão, como um nervo, fazendo dele um “amolecido lanceiro.

Composta com métrica e com ritmo, a peculiaridade da metáfora sobre o efeito da música na alma reside na habilidade de Platão em imprimir fluidez no arranjo dos colos, de modo que “não se parecem com colos formados somente por metros, nem com aqueles que não têm metro algum”

(DEMÉTRIO, *Sobre o Estilo* III 183). Na sua concepção, o ritmo é o próprio fundamento da elegância do discurso platônico, não delegando nem ao pensamento nem ao vocabulário tamanha distinção. O retórico demonstra ignorar a divisão concebida pelo filósofo na *República* (III 398d): “[...] a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo”, embora faça referência a uma passagem posterior, por ser complementar a imagem da música: “Resta-te a lira e a cítara para se utilizarem na cidade; e nos campos, por sua vez, os pastores terão a siringue” (Pl. *R.* III 399d). Ao prender-se ao aparato técnico da composição platônica, e não à sua discursividade, Demétrio denota não ter observado atentamente que, subliminarmente, a metáfora da harmonia dos ritmos representa a própria harmonia da alma.

No vocabulário da imagem citada, pode-se observar dois direcionamentos: o primeiro, composto por elementos associados ao estilo do ditirambo, como a noção de êxtase, o encantamento, o arrebatamento; por outro lado, a impetuosidade, o aniquilamento de si diante da efusão das paixões, a excisão parecem remeter à representação da alma tiranizada pelas afecções direcionadas para as dimensões do *epithymetikon* e do *thymetikon*. O descuido de Demétrio é não ter dado a devida atenção ao caráter psicagógico ou pedagógico da metáfora da música, atendo-se especificamente à técnica da composição, aspecto criticado por Platão em *República* VII 531b-c:

Referes-te àqueles honrados músicos que perseguem e torturam as cordas, retorcendo-as nas cavilhas. Mas não vá a minha metáfora (*eikon*) tornar-se um tanto maçadora, se insisto nas pancadas dadas com o plectro, e nas acusações contra as cordas, ou porque se recusam ou porque exageram – acabo com ela e declaro que não é desses que eu falo, mas daquele que há momentos dissemos que havíamos de interrogar sobre a harmonia. É que eles fazem o mesmo que os que se dedicam à astronomia. Com efeito, eles procuram os números nos acordes (*symphoniais*) que escutam, mas não se elevam até ao problema de observar quais são os números harmônicos e quais o não são, e porque razão diferem.

Com isso, sua análise não toca em um ponto crucial para a teoria da harmonia em Platão, o efeito catártico da música sobre os ouvintes, que leva a um processo de purificação da alma. A imagem dos movimentos harmônicos dos astros, dos números, das notas musicais na filosofia platônica é plena de sentido, inserida no contexto de uma investigação mais ampla, o da busca pelo belo, pelo bem, pela verdade, pela excelência, que envolve o cuidado de si e a harmonia das paixões. Embora não caiba tal tema no âmbito desse debate, Demétrio se aproxima de Platão em outro aspecto, pois se para o



retórico, a metáfora exige a comparação com algo que lhe é próximo e que possa ser imediatamente associado, para o filósofo, a construção argumentativa da imagem envolve a noção de afinidade, como se pode antever na exposição do método dialético, em *República* VII 531c-d:

Julgo que o estudo metódico de todas essas ciências que analisamos, se atingir o que há de comum e aparentados entre elas e demonstrar as afinidades recíprocas, contribuirá para a finalidade que pretendemos, e o nosso esforço não será vão; caso contrário será inútil.

Na escrita dos diálogos, não há um modo definido ou acabado do uso das imagens, elas tanto podem anteceder ou proceder a uma explicação, ou ainda, mesclar-se a ela. No entanto, no trecho da *República* em que Platão rememora a imagem da caverna (VII 532a-c), ela é apresentada como uma espécie de prelúdio ao discurso dialético, e mostra como a própria representação visual de um processo interno e não visível envolve a apreensão do bem, da verdade, do conhecimento. A relevância da imagem também é alvo da crítica de Longino. Ao evocar o discurso *Demóstenes* (5) de Dionísio de Halicarnasso, no tratado *Do Sublime*, recrimina o uso excessivo da imagem pelo filósofo nos seguintes moldes: [...] É por isso que censuram Platão, e não pouco, por, muitas vezes, como que sob o efeito de uma espécie de delírio báquico literário se deixar levar para metáforas excessivas e rudes e para uma ênfase alegórica” (32 7). Novamente a associação com elementos da escrita ditirâmbica tradicional, marcada pela noção de êxtase aliada à de embriague, no exemplo retirado de *Leis* (VI 773d):

[...] Realmente, não é fácil compreender que a cidade deve ser misturada como uma taça em que o vinho ferve com fúria, quando nela despejado; porém, quando corrigida por uma divindade sóbria, beneficia-se com a companhia, com transformar-se numa bebida salutar e temperada [...]

Como Dionísio de Halicarnasso e Demétrio, Longino se atém ao aparato técnico da metáfora e não ao discurso que, no debate das *Leis* (II 653d), envolve os benefícios do uso regrado do vinho, metáfora para ilustrar a correta harmonia e ordem na alma dos homens e da cidade. Se ingerido adequadamente, o vinho atua como uma espécie de *pharmakon* ou *therapeia*, com propriedades benéficas para a alma e para o corpo, levando a primeira a adquirir o pudor, e o segundo, a saúde e o vigor (II 672d). À

À guisa de conclusão, retorno à *República* por ser o *topos* privilegiado para observar a profusão de imagens utilizadas, justamente o que me leva a propor que sua reflexão sobre a noção de representação é *mimética*: da

fabricação (poesia) da cidade com palavras (imagens), que por sua vez são (re)criação da cidade concreta (mimese), à linguagem eminentemente poética de seus diálogos vem a ser a marca singular de seu fazer filosófico. Longe de ser uma aparente contradição do filósofo, que critica a poesia fazendo poesia, ou à mimese fazendo mimese, Platão coloca em evidência e questiona o papel da imagem no contexto de uma Grécia caracterizada pelo contraponto entre dois tipos de discursividade distintas e complementares entre si, situada entre o discurso da aparência, a opinião e o discurso da verdade, a reflexão, conforme delimita Sócrates ao seu interlocutor (*República* II 376e-377a):

Mas os discursos podem ser de duas modalidades: verdadeiros (*alethes*) ou mentirosos (*pseudos*).

É certo.

Ambos devem fazer parte da educação, porém em primeiro lugar os mentirosos, não é assim?

Não compreendo – respondeu – o que queres dizer.

Não compreendes – lhe falei – que começamos por contar histórias às crianças? Ora, essas histórias, de modo geral, são mentirosas, porém contêm algo verdadeiro. Sendo assim, antes de iniciarmos as crianças em ginástica, lhes contaremos histórias.

A passagem é de fundamental importância por permitir a visualização do paradigma platônico instaurado na oposição entre o ser e a imagem, o modelo e a cópia, a essência e a aparência. A questão da ambiguidade da representação se situa entre a palavra tomada como imagem e a coisa tomada como objeto real, da qual a palavra é a imagem. Pensar a palavra como imagem é inseri-la facilmente no âmbito do falso, no entrelaçamento entre o ser e o não-ser, no qual se situa o discurso da verossimilhança, a esfera das narrativas fictícias contadas pelos poetas. Pensado como um ato de fala e de pensamento, como *logos*, o mito se insere na intrincada relação entre o modelo (*eidos*) e a imagem (*eikon*), na qual se delineia tanto a dimensão produtiva, fabricadora, quanto a dimensão educadora, ético-política, ambas miméticas.

Ressaltando que, o recurso a imagem no contexto dos diálogos platônicos não significa uma escolha deliberada a favor da filosofia contra a poesia. O filósofo grego jamais esquece que a discursividade poética e a filosófica são complementares. A teorização acerca da imagem, longe de ser destrutiva, representa a valorização do papel da imagem ao oferecê-la plena possibilidades, seja na forma de mitos, alegorias, analogias, metáforas, que permitem

embasar uma teoria que torna mais bela a prosa filosófica. Cito uma metáfora evocada por Borges (2000, p. 16-17):

Mas podemos dizer também que Platão tinha saudades de Sócrates. Depois da morte de Sócrates, ele terá dito a si mesmo: “Ora, o que Sócrates diria sobre essa minha dúvida específica?”. E então, a fim de ouvir mais uma vez a voz do mestre a quem amava, escreveu os diálogos. Em alguns desses diálogos, Sócrates representa a verdade. Em outros, Platão dramatizou os seus vários humores. E alguns não chegam a conclusão alguma, porque Platão estava pensando a medida que os escrevia; ele não sabia qual seria a última página quando escreveu a primeira. Estava deixando que sua mente vagasse, dramatizando-a em várias pessoas. Imagine que seu principal objetivo era a ilusão de que, a despeito do fato de Sócrates ter bebido cicuta, o mestre ainda estava com ele. Sinto ser essa a verdade porque tive muitos mestres em minha vida. Tenho orgulho de ser um discípulo – um bom discípulo, espero.

A metáfora borgiana fala de um anseio que se instaura no psiquismo, cujo nome em nossa língua se traduz por saudades. Tomada por essa afecção, que faz a alma doer/sofrer, como acentua Górgias ao falar do efeito psicagógico do discurso e na incapacidade de escrever diálogos (como fez o discípulo de Sócrates ao se defrontar com a carência suscitada pela ausência de seu mestre), dedico este metafórico exercício do diálogo da alma consigo mesma a meu mestre, Marcelo Marques, amante apaixonado das metáforas de Borges, Keats, Saramago, Platão, mescla de poetas-filósofos ou filósofos-poetas, cada um na sua arte de representar o mundo com belas imagens, que falam sobre a beleza. Keats, na *Ode sobre a melancolia*, canta: “A Beleza é seu lar; Beleza que se esvai [...]”. Nehamas (2007, p. 33), por sua vez, acredita que “[...] Platão viu na beleza, não apenas uma promessa de felicidade, mas uma promessa de virtude também [...]”, posição com a qual concordo e que me permite conceber que, no exercício da dialética, a contemplação do belo ou do bem, metaforicamente, representa o próprio ato de filosofar. Por fim, a referência ao amor e a beleza nos diálogos platônicos envolve os mais variados aspectos, do ético ao político, do pedagógico ao psicológico, do antropológico ao sociológico, do epistemológico ao ontológico, ditos de maneira bela, de modo a instigar a reflexão e a busca pela coerência na ordem do discurso e das ações.

[Recebido em julho/2019; Aceito em outubro/2019]

- ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução Manoel Alexandre Júnior. Tradução e notas Manoel Alexandre Júnior; Paulo Farnhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. 2. ed revista. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Retórica das Paixões*. Introdução, notas e tradução Ísis Borges Belchior da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices Eudoro de Souza. 7ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BENJAMIN, W. Origem do drama barroco alemão. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, J. L. Relações assimétrica: imagens e textos na Grécia Antiga. In: MARQUES, M. P. (org.). *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012.
- BYRON, G. G.; KEATS, J. *Entreversos*. Tradução Augusto de Campos. Campinas: Unicamp, 2009.
- CHIRON, P. (2007). Aristote, *Rhétorique* (introduction, traduction et notes). Paris, GF-Flammarion.
- DEMÉTRIO. LÓPEZ, J. G. *Sobre el estilo*. Introducción, traducción y notas J. G. López. Madrid: Gredos, 1979, p. 9-125.
- DIONÍSIO DE HALICARNASO. *Sobre la composición literaria*. Introducción, traducción y notas M. A. M. Guerrero. Madrid: Gredos, 2001, p. 7-130.
- \_\_\_\_\_. *Carta a Pompeyo Gémino*. Introducción, traducción y notas G. G. Vioque. Madrid: Gredos, 2001, p. 207-246.
- \_\_\_\_\_. *Sobre la imitación*. Introducción, traducción y notas J. P. Segura. Madrid: Gredos, 2005.
- DIONÍSIO LONGINO. *Do Sublime*. Tradução, introdução e comentário M. I. O. Várzeas. São Paulo: Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- DIXSAUT, M. *Le Naturel Philosophe: essai sur le Dialogues de Platon*. Paris: Vrin, 1985.
- \_\_\_\_\_. Comentário. In: PLATÃO. *República* (livros VI e VII). Tradução A. Maia da Rocha. Lisboa: Didáctica, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*. Paris: Vrin, 2001.
- FEARN, D. *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*. New York: Oxford, 2007.
- GOLDSCHMIDT, V. *Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético*. São Paulo: Loyola, 2002.
- GÓRGIAS. Elogio de Helena. Tradução Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho. In: *Cadernos de Tradução 4*. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 1999.
- GRUBE, G. M. A. *The Greek and Roman Critics*. London: Methuen & Co, 1965.
- KEATS, J. *Bright Star* (1819) Tradução P. E. S. Ramos. Disponível em <<https://bit.ly/2JtMIYb>>. Acesso em: 07 jun. 2018.
- KENNEDY, G. A. *The Cambridge History of Literary Criticism I. Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- KURY, M. G. (1988) Diógenes Laércios. Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres. Brasília, UnB.
- LONGINO. *Do sublime*. Tradução Filomena Hirata. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sobre lo sublime*. Introducción, traducción y notas J. G. López. Madrid: Gredos, 1979, p. 147-217.
- MARQUES, M. P. Aparecer e imagem no livro VI da *República*. In: PERINE, M. (ed.). *Estudos platônicos: sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem*. São Paulo: Loyola, 2009, p. 137-166.

- NEHAMAS, A. Beauty of Body, Nobility of Soul: The Pursuit of Love in Plato's *Symposium*. In: DOMINICI, S. (ed.) *Maieusis: Essays of Ancient Philosophy in Honour of Myles Burnyeat*. New York: Oxford, 2007, p. 97-133.
- PATTERSON, R. The Ascent in Plato's *Symposium*. In: CLEARY, J. J. (ed.). *Proceedings of the Boston Area Colloquium of Ancient Philosophy* 7, 1991, p. 193-214.
- PLATÃO. *Leis*. Tradução Carlos Alberto Nunes, Belém: UFPA, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A República*. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Fédon*. Tradução e notas Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Brasília, UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Carta VII*. Tradução e notas José Trindade Santos e Juvino Maia Jr. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Loyola, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O Banquete*. Edição bilingue. Tradução, posfácio e notas José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PLATÃO. *Fedro*. Edição bilingue. Tradução e apresentação José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Fedro*. Tradução, apresentação e notas Maria Cecília Gomes Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- PLATON. *Lettres*. Traduction, introduction, notices et notes par Luc Brisson. Paris: GF-Flammarion, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Phèdre*. Traduction, introduction et notes par Luc Brisson. Paris: GF-Flammarion, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Phédon*. Traduction, introduction et notes Monique Dixsaut. Paris, GF-Flammarion, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Le Banquet*. Traduction, introduction et notes par Luc Brisson. Paris, GF-Flammarion, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La République*. Traduction, introduction et notes Georges Leroux. Paris: GF-Flammarion, 2002.
- Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a.C. a V d.C.* Seleção, tradução, notas e prefácio J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RAGUSA, G. *De compositione verborum*: apontamentos para uma reavaliação do tratado de Dionísio de Halicarnasso. *Letras Clássicas*, n. 4, 2000, p. 137-154.
- ROWE, C. Interpretando Platão. In: BENSON, H. H. (org.). *Platão*. São Paulo: Artmed, 2011, p. 28-39.
- RUSSELL, D. A. *Criticism in Antiquity*. London: Duckworth, 1981.
- Thesaurus Linguae Graecae: a Digital Library of Greek Literature*. University of California, 2002.
- USHER, S. *Dionysius of Halicarnassus: The Critical Essays II*. Cambridge: Harvard, 1985.

SPINELLI, Miguel. *Helenização e recriação de sentidos: a filosofia na época da expansão do cristianismo – século II, III e IV*. 2ª ed. revisada e ampliada. Caxias do Sul: Educus, 2015.

A obra *Helenização e Recriação de Sentidos*, sobre a qual elaboramos a presente resenha, consiste em uma segunda edição (revisada e ampliada) publicada em 2015. Ao contrário da primeira edição, publicada pela Editora PUC de Porto Alegre em 2002, a nova edição é publicada pela Editora da Universidade de Caxias do Sul (Educus) e conta com 750 páginas, incluindo as Referências Bibliográficas. De fato, é uma “obra de fôlego” e não poderia ser diferente: primeiro, porque ela é fruto de um estudo iniciado em 1996, como o próprio autor afirma (SPINELLI, 2015, p. 10), ou seja, possui um pouco mais de vinte anos de dedicação no assunto; segundo, pela grandeza do projeto, uma vez que, para a elaboração de uma obra dessa magnitude, faz-se necessário não apenas um profundo conhecimento da Filosofia Grega (com destaque para a Filosofia pitagórica, a Filosofia de Platão, de Aristóteles, de Epicuro e dos estoicos), mas também da doutrina dos chamados primeiros filósofos cristãos, a partir da qual eles confrontavam a Filosofia Grega e as demais *gnoses* (a dos marcionistas, dos valentinianos, dos basilidianos, dos saturninos, etc.); terceiro, porque se atém às fontes primárias, de modo que não só há um esforço de tradução, mas também de análise e de explicação das

passagens e conceitos traduzidos. Ainda no que se refere às diferenças entre as edições, temos o número de capítulos: ao contrário da primeira, a segunda edição conta agora com 22 capítulos, e não mais com 16. Tal mudança se deve, sobretudo, em razão da ampliação da análise acerca das obras de Justino de Nablus e de Clemente de Alexandria.

*Helenização e Recriação de Sentidos* é uma obra de análise histórico-filosófica, consistindo em um trabalho hermenêutico de reconstrução e de interpretação de sentidos sob dois aspectos: um, que leva em conta o texto e a doutrina dos filósofos cristãos; outro, o texto e a doutrina dos filósofos gregos. Nesse sentido, Spinelli busca evidenciar de que modo os doutrinadores cristãos se esforçaram para recriarem sentidos de conceitos e ensinamentos presentes na Filosofia Grega e, dessa forma, submeter o Helenismo em vantagem do Cristianismo. Tal submissão caracteriza os doutrinadores cristãos analisados por Spinelli (Justino de Nablus, Tertuliano, Clemente de Alexandria, Orígenes, etc.) como homens preocupados exclusivamente com a expansão da doutrina, do que se seguem duas observações. A primeira diz respeito ao *status* de filósofo desses doutrinadores: para Spinelli, visto eles não terem se preocupado com o efetivo filosofar, por não terem

se colocado no interior da tradição filosófica e trabalhado em vista de sua prosperidade, os doutrinadores cristãos não seriam, a rigor, filósofos – daí o grifo na palavra filósofo sempre que a referência é algum dos doutrinadores. A segunda observação consiste na divergência entre o intento helenizador dos doutrinadores e a proposta inicial de Jesus. Mediante análise dos textos bíblicos, Spinelli salienta (logo no capítulo I) que o esforço no sentido de estender a doutrina cristã para além do Judaísmo, a sua universalização, ou helenização, não se deu desde o início, ou seja, desde o evento Jesus. Tal esforço é posterior e lento, decorrente: “[...] de outros fatores que vão além do acolhimento e ordenamento interno da própria doutrina (SPINELLI, 2015, p. 50-51).

A divergência entre os *filósofos* cristãos e o próprio Jesus se estende até mesmo aos ensinamentos do (assim admitido) Messias, o qual, aliás, é apresentado por Spinelli como muito próximo do Epicurismo – Filosofia que foi duramente criticada e distorcida pelos ‘seguidores de Cristo’. A proximidade entre o Jesus histórico e a Filosofia epicurea é estabelecida (no capítulo I) a partir do mandamento do amor proferido por Jesus. Para Spinelli, tal mandamento estaria estreitamente relacionado com a *philia* epicurea, visto que, tanto em Epicuro, quanto em Jesus, temos como preceito algo que poderia ser colocado sob os seguintes termos: “[...] faça do amor por ti mesmo a regra do amor devido ao próximo” (SPINELLI, 2015, p. 30). A aproximação entre Jesus e Epicuro surge também no capítulo VII, tornando ainda mais curioso o esforço dispendido pelos filósofos cristãos em distorcer essa Filosofia, sobretudo no

que diz respeito às questões relacionadas ao prazer. Tais distorções são evidenciadas por Spinelli em diversas passagens da sua obra, seja no sentido de desfazer equívocos (como a caricatura do epicureu devasso alimentada por Clemente), seja no sentido de desvelar a recriação de sentido feita pelos filósofos cristãos acerca de conceitos genuínos do Epicurismo, como, por exemplo, o conceito da *prólêpsis* (contida no capítulo X).

Ao contrário do que se poderia presupor acerca de uma mentalidade que repudiou tão veementemente a Filosofia epicurea, não há por parte dos filósofos cristãos analisados por Spinelli qualquer tentativa de defesa dos filósofos estoicos. Entretanto, e isso é fato, a relação dos filósofos cristãos com o Estoicismo foi bem menos conflituosa (e preconceituosa) do que a relação que existia com o Epicurismo. Spinelli deixa isso claro, por exemplo, ao versar sobre: “O envolvimento de Justino com os estoicos e os epicureus” (tema do capítulo V); e “O preceituário estoico da pedagogia de Clemente de Alexandria” (tema do capítulo VI). No que se refere ao ‘envolvimento de Justino com o Estoicismo’, o que se destaca é a sua apropriação de alguns conceitos essenciais dessa Filosofia, a saber: *orthôs lógos*, hegemonia e *ekpýrōsis*, os quais, como de costume, ele submete a outro imaginário. Sobre a presença de preceitos estoicos na pedagogia de Clemente, temos a defesa de Zenão pelo abandono (no sentido de uma repressão, anulação) das paixões como modo de virtude e de elevação humana. Daí a afirmação de Spinelli segundo a qual duas coisas definem o preceituário de Clemente como estoico: “[...] a rigidez na formulação de preceitos e a contenção da natureza

humana em favor de sua divinização, ou seja, retirar de dentro do humano, antes de um simples homem, um deus (SPINELLI, 2015, p. 241). A “contenção da natureza humana” proposta por Zenão (e não só adotada, mas também radicalizada por Clemente) surge em sua Filosofia sob o termo da *egkráteia*: conceito que expressava o sentido de constrição das paixões (*epithymíai*).

Quanto ao sentido da *egkráteia* na Filosofia estoica, Spinelli faz uma precisa observação, a qual acaba por corroborar com a sua crítica ao modo como os filósofos cristãos procederam em relação à Filosofia, ou seja, por um lado, absorvendo dela tudo o que servia para o seu projeto cristianizador e, por outro, recriando sentidos ou simplesmente deixando de fora tudo o que não servia a tal projeto. Como esclarece Spinelli, a *egkráteia* não é um conceito inaugurado na Filosofia pelos estoicos. Esse termo já era usual na linguagem socrática, porém, comportando um outro sentido, qual seja, o de moderação, “[...] de um conter-se, ou de um dominar-se a si mesmo por si mesmo, por empenho do próprio eu, do qual aquele que se empenha retira força e domínio” (SPINELLI, 2015, p. 292-293). Ora, não foi da mentalidade socrática que Clemente se serviu ao admitir (e radicalizar) para dentro da sua doutrina o conceito *egkráteia*, mas sim dos estoicos. E isso por um motivo bem simples: ao contrário do que propôs Sócrates, o sentido dado por Zenão (sobretudo por força do seu ascetismo) era mais condizente com o ideal de cristão que *O Pedagogo* de Clemente exigia.

No que diz respeito à relação de oposição e de recriação de sentidos entre os filósofos cristãos e a mentalidade socrático-platônica, é possível

encontrar vários exemplos na obra de Spinelli. Na esteira dessa relação, temos: (i) a enunciação dos conceitos de demiurgo, de imortalidade ou de preexistência da alma, e de contemplação como sendo os principais conceitos recolhidos da Filosofia platônica pelos filósofos cristãos; (ii) o esforço de Justino em evidenciar, sobretudo em suas Apologias, que os filósofos gregos se inspiraram em Moisés e nos profetas, de modo que tudo o que os filósofos gregos disseram de verdadeiro seria graças ao Deus cristão – além de descrever Platão, ora como um discípulo, ora como um plagiador de Moisés; (iii) uma extensa análise sobre o conceito de divino (*tò theíon*) em Platão e a forma como Justino se serviu dele sob renovado sentido; (iv) o esclarecimento feito por Spinelli acerca do sentido que o *topos noëtós* possui dentro da Filosofia platônica e de como ele veio a designar um mundo dito transcendente; (v) a forma como a tese pitagórico-platônica da metempsicose, ou *palingenesia* (da transmigração da alma de corpo para corpo), foi mitologizada pela linguagem cristã; (vi) o conceito de *daímon* a partir do qual os doutrinadores cristãos retiraram, de um lado, o conceito de iluminação, de outro, o de “demônio”; (vii) o conflito platônico referente ao sensível e ao inteligível, sobre o qual também se desenrola a discussão acerca da divergência entre a fonte do bem para a mentalidade socrático-platônica e a fonte do bem preconizada pelos doutrinadores cristãos. Enfim, a lista é longa. Só no capítulo VIII, Spinelli apresenta quatorze exemplos desse ‘desalojamento’ e recriação de sentidos, entre os quais destacamos: a mentalidade socrático-platônica acerca da justiça e da virtude para além do preceituário



requisitado pela lei; a relação entre *pístis* e *epístème* tal como presente nos Diálogos platônicos.

Se, por um lado, os filósofos cristãos se serviram de inúmeros conceitos e proposições presentes na Filosofia de Platão, por outro, houve pouco interesse na Filosofia de Aristóteles. Para Spinelli, isso se deve “[...] pelo fato de a mentalidade aristotélica não ter combinado eficientemente com a cristã, e, em razão disso, ter sofrido mais adendos e correções internas que a de Platão” (SPINELLI, 2015, p. 458). Conforme evidência Spinelli (capítulo IX), essas ‘correções’ eram frequentes entre os doutrinadores cristãos: elas eram feitas a título de uma ‘melhora’ das proposições dos filósofos gregos. De todo modo, sobre a recepção da Filosofia de Aristóteles entre os doutrinadores cristãos, tal como presente na obra *Helenização e Recriação de Sentidos*, chamamos a atenção para o conceito de *ousía*, brevemente apresentado no capítulo VIII, e retomado nos capítulos XI e XV. Embora Spinelli nos ofereça desde o capítulo VIII o sentido desse conceito na Filosofia de Aristóteles, é no capítulo XV que ele de fato é problematizado. Isso porque, a *ousía* aristotélica é ponto chave para se analisar a tese da incompreensibilidade de Deus proposta por Gregório de Nazianzo. A discussão em torno desse problema (fundamental da Metafísica clássica), que remonta a Parmênides, é promovida por Spinelli à luz das considerações de Aristóteles na *Metafísica*. Aliás, tal discussão é ponto de conexão com o capítulo XVIII, visto Eunômio ser um ‘herdeiro’ de Gregório (não sem algumas diferenças) nos pontos em que submete a tese da incompreensibilidade de Deus aos termos da teoria aristotélica da substância (*ousía*).

Para além de Sócrates, Platão, Aristóteles, Epicuro e Zenão, o estoico, também temos em *Helenização e Recriação de Sentidos* os filósofos pré-socráticos como referência para os doutrinadores cristãos. Contudo, na maioria das vezes eles são relacionados com alguns dos filósofos já acima nomeados: Pitágoras com Platão; Heráclito com Zenão e Epicuro. Isso só reforça a tese de que, na verdade, o intuito dos ditos filósofos cristãos era mesmo o de recriar sentidos, e não de promover uma investigação filosófica de fato – dado que tinham algum acesso até mesmo às proposições dos filósofos pré-socráticos. Dito isso, e para concluir, seguem algumas considerações.

Logo no Prefácio, Spinelli afirma que existem algumas questões acerca da relação entre o Cristianismo e a Filosofia Grega que orientam a sua obra. São elas: (i) a falta de clareza no que diz respeito à amplitude e limite das influências da Filosofia Grega (nas figuras de Platão, de Aristóteles, dos epicuristas e dos estoicos) entre os filósofos convertidos ao Cristianismo; (ii) a falta de cuidado e, conseqüentemente, a não evidenciação das fontes filosóficas gregas que influenciaram esses filósofos cristãos, bem como a falta de um esclarecimento relativo aos conceitos dos quais *eles* se apropriaram e, ainda, a desconsideração acerca do fato de que tais filósofos eram professores de retórica, cultores da sofística e da dialética; (iii) a exclusão *daqueles* tidos como heréticos, limitando as análises aos doutrinadores fiéis à ortodoxia cristã; (iv) o trato acerca da própria Filosofia, no sentido de expor o que os doutrinadores cristãos fizeram dela.

À luz das questões enunciadas no Prefácio, e após analisarmos a obra, é

possível perceber a clareza com a qual o autor labora. Todos os capítulos são conectados, não apenas pelo tema, mas também pelo contexto histórico. Isso torna a leitura do seu trabalho algo ainda mais agradável e, portanto, convidativo. Aliás, cabe ressaltar: ao contrário do que poderá imaginar um leitor distraído, o propósito da obra não é a pura e simples desqualificação dos doutrinadores analisados. Em *Helenização e Recriação de Sentidos* não há qualquer pretensão de se estabelecer juízos de valor. O que existe é uma exposição daquilo que foi feito; uma exposição de fatos. Nas palavras de Spinelli:

Ao se propor fazer uma análise histórico-filosófica, esta obra se orientou pela ideia de uma revitalização crítica de conceitos, sem o objetivo de demonstrar algo – nem o que é certo nem o que é errado –, mas apenas argumentar (SPINELLI, 2015, p. 10).

Assim, o leitor que deseja se aventurar pela obra em questão precisa ter em mente o próprio movimento crítico e argumentativo próprio da Filosofia. Do contrário, corre-se o risco de não conhecer uma obra que, de forma magistral, discute temas atuais (com uma linguagem acessível e franca) a partir de uma investigação que remonta aos tempos de Sócrates, Platão, etc., ou seja,

a partir de uma investigação que, por princípio, encontra-se restrita ao meio acadêmico.

Dois bons exemplos de temas atuais que estão presentes na obra de Spinelli são: primeiro, a discussão acerca da compreensão entre o ser *bom homem* e o ser bom cidadão presente no capítulo VI (com destaque para a nota de rodapé 596), da qual se segue uma profunda análise sobre a relação entre o que se poderia chamar de ser (agir ético) e o aparentar ser; segundo, a questão da homofobia (presente no capítulo VII) a partir da discussão sobre os conceitos de natureza e desejo tal como presentes em *O Pedagogo* de Clemente.

A crítica fica restrita à infeliz revisão editorial da obra. Por algum motivo, constam nesta segunda edição da *Helenização e Recriação de Sentidos* dezenas de erros no que se refere à espaçamentos, acentuações e marcações (por exemplo, do tipo itálico). Fica para uma terceira edição (novamente ampliada, esperamos) a correção de tais erros.

Rogério Lopes dos Santos

rogeriolopes@hotmail.com

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

ISLER-KERÉNYI, Cornelia. *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images (Religions in the Graeco-Roman World)*- Leiden/Boston, Brill, 2015. 1 vol. ISBN: 987-9-004-27011-4.

Nesta obra bastante elucidativa e atualizada, Cornelia Isler-Kerényi reúne uma coletânea de pesquisas voltadas às imagens de Dioniso, que se construíram durante o período clássico, em especial durante o V século AEC, em Atenas. A abordagem da autora insiste em aprofundar as imagens deste contexto, a fim de identificar uma nova compreensão do deus grego, um novo significado bastante diferente dos já sugeridos pelas fontes literárias. A autora, contrariando algumas fontes intermediárias da época, defende que as imagens de Dioniso seriam como que testemunhos diretos das comunidades que as criaram e, tão relevantes quanto as fontes textuais, seriam imprescindíveis para uma compreensão mais efetiva do papel desempenhado pela divindade no cenário ateniense.

O livro surge alguns anos após a publicação de outra análise preciosa sobre as imagens de Dioniso na Grécia arcaica. A introdução desta obra leva em consideração os apontamentos da obra anterior, destacando que a iconografia do século V AC deriva diretamente da produção do período arcaico. Ainda no século VI, Dioniso não se apresentava apenas como o deus do êxtase e da transgressão, mas também como aquele que assumia *the role of keeper of the order of Zeus and pacifier*.<sup>1</sup> Ao contrário

do que se acreditava, na iconografia Dioniso estava ele presente entre os deuses do Olimpo e claramente era visto como um igual. Dentre os múltiplos papéis, o deus assumia a função de protetor da continuidade e estabilidade de um período atormentado por crises. E foram algumas imagens do século VI AE que permitiram desenvolver a hipótese de que a representação da resolução das crises também se colocava sob a autoridade do deus.

A maioria dos vasos decorados ofertados ao deus eram fabricados para comportar vinho e serem usados nos simpósios. O consumo de vinho foi um instrumento de transformação da sociedade ateniense e também do próprio deus, tornando-se, por sua vez, seu símbolo. Mas Dioniso não é somente o deus do vinho ou da possessão, seu extenso terreno permite-nos concluir que ele é também um deus regulador da fertilidade, da vegetação, do solo e, como quer a autora, das crises.

Ainda na introdução, a autora tratará do séquito de Dioniso, distinguindo entre as imagens dos sátiros e das bacantes e como elas começam a aparecer no período clássico. Ela esclarece que já resta pacífica entre os estudiosos a noção de que as imagens não visavam a retratar com exatidão o mundo real e tangível do período, mas *their mental world, which only partly corresponded*

<sup>1</sup> p. 2

to the real one, isso porque as imagens do séquito estavam sempre conectadas com situações rituais. Isler-Kerényi distinguirá, também, as transformações pelas quais as imagens de Dioniso passaram a partir de 450 AC, já que o deus deixa de ser venerado como pai, marido ou homem barbado e passa a ser retratado como filho e jovem nu. As fontes literárias apresentam Dioniso de várias formas: como criança, no sexto livro da *Ilíada*; como jovem, no sétimo Hino Homérico e nas *Bacantes* de Eurípedes. Entretanto, também na cerâmica ele passa a ser retratado com aparência jovem, o que – segundo a autora – não seria herança de Péricles ou Fídias, mas uma transformação da própria figura do deus.

As imagens das cerâmicas são secundárias aos seus portadores (os vasos) e só podem ser consideradas em relação aos portadores, de modo que é preciso estar atento a como e onde a imagem do portador foi usada.<sup>2</sup> Nesse sentido, se interpretadas de modo relacional, as mensagens deixadas pelas imagens poderiam trazer um entendimento maior das transformações não só referentes à aparência, mas ao próprio significado de Dioniso.

É por esse motivo que, no primeiro capítulo da obra, bastante conciso, a autora apresenta os diferentes tipos de cenas dionisíacas encontradas nas cerâmicas de pintura vermelha, em conexão com seus portadores. Ela cita a contribuição do Arquivo Beazley, em Oxford, que permitiu investigar mais de 80.000 (oitenta mil) vasos áticos e fragmentos de vasos registrados, que vão do sétimo ao quarto século AEC, e destaca que, na produção das cerâmicas atenienses há certas formas que são

<sup>2</sup> p. 9.

mais comuns e numerosas que outras, como, por exemplo, os vasos, as xícaras e taças, as vasilhas para misturar água e vinho, além das crateras. As ânforas, as colunas e as *hydrias* aparecem mais tardiamente.

No que concerne à imagem de Dioniso, ela não é a mais comum em Atenas. As figuras mais corriqueiras são as dos anônimos, em geral, homens jovens e barbados, seguidas de mulheres e representações femininas. Figuras de homens anônimos são mais retratadas em taças e xícaras, enquanto figuras femininas são mais representadas em *hydrias*. Esses motivos não são menos relevantes que os mitológicos, são apenas menos estudados.

Os principais motivos dionisíacos das cerâmicas são: o próprio deus (em menor quantidade), os sátiros, as bacantes, os *kómos* (procissões) e os simpósios. E, como pode se imaginar, esses motivos estão mais presentes em copos e taças que em outras formas de cerâmica. A autora chama a atenção para o aumento das representações que envolvem Dioniso na primeira metade do século V AC. Curiosamente, na segunda metade deste mesmo século, a produção das cerâmicas “dionisíacas” cai vertiginosamente. Após 430 AC, os motivos mitológicos dos vasos também entram em decadência e marcam o declínio da utilização das cerâmicas de pinturas vermelhas em geral. É de se notar, todavia, que o interesse da autora sobre os motivos dionisíacos não diminui, já que Dioniso, Ariadne, sátiros e bacantes são as figuras mais populares das crateras e das Cális do século 4 AC.<sup>3</sup>

Os próximos quatro capítulos sucedem-se em ordem cronológica: as imagens em pinturas negras e vermelhas de

<sup>3</sup> p. 14.

vasos e taças do século VI AEC (capítulo dois), as dos primeiros anos do século V (capítulo três), o desenvolvimento da imagem nas ânforas, por volta de 480 AC (capítulo quatro) e as figuras de Dioniso no imaginário ateniense entre 480 e 430 AC (capítulo cinco).

O capítulo seis é temático e aborda as representações dos rituais dionisíacos menos ou pouco conhecidos, e o capítulo sete é dedicado a compreender uma nova concepção de Dioniso a partir da construção do Parthenon. Este “novo” Dioniso, transformado, é também objeto de estudo do capítulo oito, que se debruça sobre essa mudança na iconografia do deus a partir do ponto de vista da pintura dos vasos.

No capítulo nove, a autora retrata as imagens do período que sucede a 430 AEC, sem se olvidar das fontes literárias, do teatro, da escultura e da “famosa” cratera de Derveni, sugerindo reflexões e interpretações nem sempre bem recepcionadas pela comunidade acadêmica, mas, de qualquer forma, frutíferas para o debate.

O capítulo de encerramento se propõe como um resumo da análise das imagens, momento em que a autora conclui que a iconografia do período clássico confirma o que já havia sido revelado no período arcaico: que Dioniso é muito mais que o deus do vinho, da embriaguez, do drama e do êxtase: seus campos de ação cobrem tanto o mundo natural, selvagem, desmedido, denso e cruel, quanto o da *polis* bem ordenada, em um relacionamento às vezes de embate, às vezes de harmonia.<sup>4</sup>

O livro termina com uma lista de referências deveras sucinta e dois índices, um museográfico e um temático, além das listas de correspondência,

bastante úteis. Vale ressaltar que todas as imagens são apresentadas, na obra, em preto e branco e em qualidade um tanto quanto questionável, reduzida. Falha que talvez não deva ser atribuída à autora, mas à editora, que poderia ter tido maior cuidado na impressão de estudos iconográficos.

Quanto aos numerosos vasos que não foram reproduzidos, a autora se desculpa desde o início, ainda no prefácio, informando que a ausência ocorreu em função dos valores descomedidos e reivindicados por alguns museus pelos direitos de reprodução, o que, infelizmente, é uma perda para os estudiosos do tema.

As citações de fontes e dos documentos apresentados suscitam confiança à análise realizada, porém algumas sentenças e ideias se repetem ao longo dos capítulos, de forma que talvez fosse interessante reduzir a quantidade de seções, a fim de que o texto se torne ainda mais fluido e objetivo. A obra, acessível, porém extensa, é inovadora em sua proposta e de grande valia aos estudos iconográficos, mas não só. É fundamental para aqueles que desejam compreender melhor o contexto dos antigos cultos e práticas religiosas atenienses e, em especial, recomendada para os que se debruçam sobre as representações dionisíacas, objeto de investigação comum aos estudiosos da Antiguidade, mas difícil, porque distante e esquivo.

Milena Tarzia

milenatarzia@uol.com.br

Doutoranda em História Antiga, Unesp

<sup>4</sup> p. 241.

**NORMAS BÁSICAS DA ABNT PARA CITAÇÃO (2002) /**  
**BASIC ABNT RULES FOR CITATION (2002)**

A revista também aceita as normas internacionais para citação

Os elementos essenciais são: autor(es), título, edição, local, editora e data de publicação. Exemplo:

GOMES, L. G. F. F. *Novela e sociedade no Brasil*. Niterói: EdUFF, 1998.

Quando necessário, acrescentam-se elementos complementares à referência para melhor identificar o documento. Exemplo:

GOMES, L. G. F. F. *Novela e sociedade no Brasil*. Niterói: EdUFF, 1998. 137 p., 21 cm. (Coleção Antropologia e Ciência Política, 15). Bibliografia: p. 131-132. ISBN 85-228-0268-8.

As referências devem obedecer aos padrões indicados para os documentos monográficos no todo, acrescidas das informações relativas à descrição física do meio eletrônico. Exemplo:

KOOGAN, André; HOUAISS, Antonio (Ed.). *Enciclopédia e dicionário digital 98*. Direção geral de André Koogan Breikmam. São Paulo: Delta: Estadão, 1998. 5 CD-ROM.

Quando se tratar de obras consultadas online, também são essenciais as informações sobre o endereço eletrônico, apresentado entre os sinais < >, precedido da expressão Disponível em: e a data de acesso ao documento, precedida da expressão Acesso em:, opcionalmente acrescida dos dados referentes a hora, minutos e segundos. ( Não se recomenda referenciar material eletrônico de curta duração nas redes). Exemplo:

ALVES, Castro. *Navio negreiro*. [S.l.]: Virtual Books, 2000. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/virtualbooks/freebook/port/Lport2/navionegreiro.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2002, 16:30:30.

*The essential items are: author(s), title, edition, place, publishing company, and publishing date. Example:*

*GOMES, L. G. F. F. *Novela e sociedade no Brasil*. Niterói: EdUFF, 1998.*

*When necessary, additional items can be used for a better identification of the document. Example:*

*GOMES, L. G. F. F. *Novela e sociedade no Brasil*. Niterói: EdUFF, 1998. 137 p., 21 cm. (Coleção Antropologia e Ciência Política, 15). Bibliografia: p. 131-132. ISBN 85-228-0268-8.*

*The references must follow the aforementioned standards for monographs, supplemented by the physical description of the electronic media. Example:*

*KOOGAN, André; HOUAISS, Antonio (Ed.). *Enciclopédia e dicionário digital 98*. Direção geral de André Koogan Breikmam. São Paulo: Delta: Estadão, 1998. 5 CD-ROM.*

*For reference to online material, the electronic address (URL) must be provided between the characters < >, preceded by the expression "Available at:," followed by the date of access to the document, preceded by the expression "Access on:," optionally followed by the hour, minute and second of access. (It is not recommended that short-lived electronic material on the web be referenced). Example:*

*ALVES, Castro. *Navio negreiro*. [S.l.]: Virtual Books, 2000. Available at: <<http://www.terra.com.br/virtualbooks/freebook/port/Lport2/navionegreiro.htm>>. Access on: 10 jan. 2002, 16:30:30.*

Aceita-se a citação de termos gregos isolados ou de textos com a utilização de caracteres latinos, isto é, transliterados, quando for impossível fazê-lo na sua forma original e tradicional.

As normas para as transliterações devem ser rigorosas e precisas, de forma a garantir a preservação de todos os sinais e, portanto, a possibilidade de uma leitura correta do texto citado.

As palavras transliteradas devem ser escritas em itálico.

### 1. As equivalências no alfabeto

α'	→ a	(αἰτία > <i>aitía</i> )
β	→ b	(βασίλευς > <i>basileús</i> )
γ'	→ g	(γίγνομαι > <i>gígnomai</i> )
δ	→ d	(δῶρον > <i>dōron</i> )
ε'	→ e	(εἶδος > <i>eidós</i> )
ζ	→ z	(Ζεὺς > <i>Zeús</i> )
η'	→ ě	(ἡδύς > <i>hédýs</i> )
θ	→ th	(θεός > <i>theós</i> )
ι	→ i	(ἰδεῖν > <i>ideîn</i> )
κ	→ k	(κέρδος > <i>kérdos</i> )
λ	→ l	(λαός > <i>láo</i> )
μ	→ m	(μοῖρα > <i>moíra</i> )
ν	→ n	(νοῦς > <i>noús</i> )
ξ	→ x	(ξένος > <i>xénos</i> )
ο'	→ o	(οὐμία > <i>homília</i> )
π	→ p	(πίνα > <i>pinō</i> )
ρ	→ r	(ἐρημία > <i>erēmía</i> )
ῥ (inicial)	→ rh	(ῥόδον > <i>rhódon</i> )
σ / ς	→ s	(ποιήσις > <i>poiēsis</i> )
τ	→ t	(τίκτω > <i>tiktō</i> )
υ'	→ y	(ὑβρις > <i>hýbris</i> )
φ	→ ph	(φίλος > <i>phílos</i> )
χ	→ kh	(χάρις > <i>kháris</i> )
ψ	→ ps	(ψυχή > <i>psykhé</i> )
ω'	→ õ	(ὠμός > <i>omós</i> )

Observações:

† É necessário marcar a distinção entre as vogais longas e breves ε/η e ο/ω, sem o que é impossível distinguir, em texto transliterado, palavras como ἦθος (*ĕthos*) e ἔθος (*ĕthos*) ou ῶς (*bōs*) e ὅς (*bós*). Em algumas palavras com iota subscrito, será necessário identificar o α longo (*ā*), conforme item IV, infra.

\* Nos grupos γγ, γκ e γχ, em que o γ gráfa um /n/ velar, o γ deve ser transliterado pelo n. Ex.: ἀγγελος → *ángelos*; ἀνάγκη → *anánkĕ*; ἄγχω → *ánkbō*.

‡ O υ só pode ser transliterado pelo y quando estiver em posição vocálica. Ex: ὕβρις → *hýbris*; λυτός → *lytós*. Em outros casos, quando υ é semivogal, segundo elemento de ditongo, ou segue um o longo fechado proveniente de alongamento compensatório ou de contração (os chamados falsos ditongos), o υ deve ser transliterado pelo u. Ex: εὔρημα → *beúřma*, μοῦσα → *moúsa*, νοῦς → *noú*s.

### 2. A transliteração dos espíritos

O espírito brando não será levado em conta.

O espírito rude será transliterado pelo *h* nas vogais ou ditongos iniciais de palavra e no ῥ. Ex.: ἡμέρα → *hĕméra*; αἴρησις → *haiřesis*; ῥόδον → *rhódon*.

### 3. Grafia e posição dos acentos

O acento grave [ˊ], o acento agudo [ˈ] e o circunflexo [˘] devem ser colocados de acordo com as regras tradicionais, mantendo a colocação do acento agudo e circunflexo sobre o segundo elemento do ditongo. Ex.: βασιλεύς → *basileús*; αἴρησις → *haiřesis*; μοῖρα → *moíra*.

### 4. Transliteração de palavras com ι (iota) subscrito

A transliteração só é possível com a substituição pelo *i* adscrito. Ex.: ἀγορᾶ → *agonāi*, κεφαλῆ → *kephalĕi*, λύκω → *lykōi*.

Na transliteração de certas formas com iota subscrito, só a indicação da quantidade da vogal longa final permitirá a identificação correta da palavra grega. Ex.: λύκοι (*lykōi*) ≠ λύκω (*lykōi*); τιμαῖς (*timāis*) ≠ τιμᾶς (*timāis*).

<sup>1</sup> Deve-se evitar o uso do sinal [-] na transliteração.