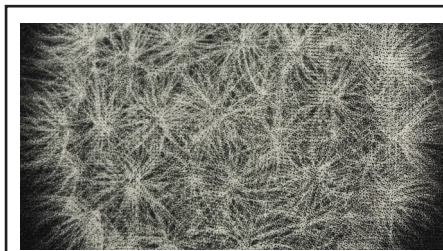
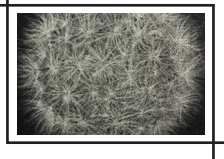


ENSAIO





DE ONDE MENOS SE ESPERA, DAÍ É QUE VEM: O SILÊNCIO COMO FÓRMULA DE *PÁTHOS* DAS "MUSAS PENSANTES"

Carlinda Fragale Pate Nuñez*

Resumo – A Antiguidade clássica fornece duas representações díspares das mulheres. De um lado, as mulheres trágicas, entes sociais sem voz e que já têm em si algo de personagem, pois entram em cena para receber, em muitos casos, o troféu de uma morte violenta, narrada. No teatro trágico, a mulher sai do limbo doméstico para o mais alto grau de exposição, mas continua sob o controle do discurso masculino, agindo pelo corpo de atores homens e sofrendo uma dor que apenas indiretamente lhes pertence. De outro lado, as musas, figuras míticas cuja invocação necessariamente antecede qualquer atividade intelectual, monopólio de homens, no quadro da Antiguidade. No contexto mais amplo da produção de conhecimento, são as musas que conferem autoridade ao intelectual antigo. Ao contrário da mulher trágica, a musa só existe como voz, sonoridade, dispositivo para a irrupção do discurso do outro. Interessa-nos focalizar duas musas, uma grega, outra romana, que se peculiarizam, nesse contexto exclusivo de proeminência feminina. A grega é Polímnia, a musa pensativa, da qual procede o influxo filosófico. A outra, romana, é Tácita: também silenciosa, mas, em vez de sustentar a voz masculina, emudece-a. Pretendemos demonstrar como uma estátua escolhida de Polímnia e o discurso de Ovídio sobre TÁCITA (nos *Fastorum libri*) revelam o que as duas musas calam sobre si e o que o silêncio das duas denuncia sobre os outros.

Palavras-chave: musas, fórmulas de *páthos*, intelectual na Antiguidade, polímnia, tácita.

Things come from where you least expect: Silence as pathos formula of "thinking muses"

Abstract – Classical Antiquity presents two different representations of women. On the one side, we have tragic women, social beings with no voice who often go on stage in order to receive the trophy of a violent, narrated death. In tragic theater, woman exits the domestic limbo into a higher degree of exposition, but remains under the control of male discourse, acting according to male actors and suffering from a pain that does not belong to them. On the other hand, Muses, mythic figures whose invocation necessarily precedes any intellectual activity (a male monopoly in Antiquity). In the larger context of the production of knowledge, it is the muse who bestows authority to the

* Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)/CNPq.

intellectuals in Antiquity. Unlike the tragic woman, the muse only exists as a voice, a sound, a device that triggers the discourse of the other. We will focus on two muses, a Greek and Roman one, who are peculiar in this context of exclusive female prominence. The Greek muse is Polimnia, from whom the philosophical influx comes. The Roman muse is Tacita, who is also a silent one but who deafens the male voice instead of supporting it. We aim at showing how a chosen statue of Polimnia and Ovid's discourse on Tacita (in *Fastorum libri*) reveal what both muses silent and what such silence reveals about others.

Keywords: muses, pathosformel, intelectual in Ancienty, polimnia, tacita.

No quadro da Antiguidade clássica, o desprestígio social da mulher constitui um paradoxo em relação à imagem de autonomia, plenitude e satisfação que as Musas ostentam em seu modo coletivista e artístico (logo, anti-individualista e alógico) de ser. Ainda que geográfica e hierarquicamente situadas à margem do panteão olímpico, as musas são figuras míticas cuja invocação necessariamente antecede qualquer atividade intelectual, monopólio de homens, nos tempos antigos. No contexto mais amplo da produção de conhecimento, a criatividade masculina precisa do *referendum* musal. São as Musas que conferem autoridade ao intelectual antigo.

A ideia de ecletismo e vigor eficiente emanada das Musas extrapola, entretanto, os domínios de *epistème*, o puro saber. Afeitas ao generoso compartilhamento de seus dons e a negociações entre a ordem prática e a sensível, elas sabem lidar com a *dóxa*, a mera opinião, e até mesmo com a crença irracionalista. Da alta esfera intelectual à fofocada subterrânea, mediações bem-sucedidas ficam por conta das hábeis musas.

Nos mais antigos textos literários e iconográficos, elas são apresentadas como divindades inspiradoras das atividades criativas. Há variações em relação a seus nomes, ao número delas e a seus atributos específicos. Essa indeterminação originária se estende às diversas funções de que as musas foram sendo investidas ao longo das diferentes épocas em que sempre aparecem como avatares dos gêneros literários e das aptidões em voga.

O relato de Hesíodo (*Teog.*, 27-79) se tornou canônico quanto ao número, aos teônimos e à correspondência das musas em relação aos gêneros literários (épica, lírica, tragédia e comédia), especificamente, e a gêneros do saber mais valorizados, na Antiguidade (história, cosmologia, música e dança). Mas as ligações de cada musa em particular com os talentos que elas representam são precárias. Elas não possuem vida mitográfica. Cada uma dispõe de um atributo e de uma atitude específica, porém o reconhecimento das figuras individuais é sempre relativo, deduzido por comparação e exclusão. A única cuja identificação é incontroversa é Urânia (da poesia cosmológica), graças ao globo terrestre que lhe serve de adereço.

Interessa-nos aqui focalizar duas musas, uma grega, outra romana, que se peculiarizam, nesse nicho exclusivo de proeminência feminina. A grega é Polimnia, a musa pensativa, da qual procede o influxo filosófico. A outra é romana, sugestivamente denominada Tácita: também silenciosa, mas que, em vez de sustentar a voz alheia, emudece-a.

Das musas falantes sabe-se praticamente tudo. De Polimnia e Tácita, quase nada. A circunspecta Polimnia mereceu expressivas representações escultóricas, que falam por ela e de sua melancolia. Ao silêncio de Tácita, de quem apenas se conjectura a imagem, corresponde, todavia, um detalhado relato sobre o ritual que lhe era dedicado no dia dos mortos.

Pretendemos demonstrar como o discurso de Ovídio sobre Tácita (nos *Fastorum libri*) e uma estátua escolhida de Polimnia¹ (final do século II d. C.) revelam o que as duas musas calam sobre si e o que o silêncio de cada uma enuncia sobre os outros e sobre a história cultural de seu ambiente.

SABEDORIA E GRAÇA DE POLIMNIA

Começemos por Polimnia (ver figura), a mais antiga figuração do silêncio feminino, que é convertido em atributo reflexivo, dom indispensável para a irrupção de todo e qualquer hino (sentido, aliás, de seu nome), desde que omissivo de palavras. Pantomima, dança, mímica e retórica são as esferas de competência entre as quais Polimnia oscila.

A estátua descoberta no final dos anos 1920, nas escavações arqueológicas no centro de Roma (área da Villa Fiorelli, via Termini), representa uma figura feminina de pé, em tamanho natural, de 1,56 m, cotovelo direito apoiado numa pilastra rochosa e a mão sob o queixo, sustentando-lhe o rosto. A jovem com ar sonhador se encontra recoberta por um amplo manto, que contrasta com a textura diversa da veste que a sobrepõe. O pé esquerdo se levanta com graça para trás, equilibrando o corpo ligeiramente projetado para a frente. A face é bela e intensa, de adolescente madura; cabelos fartos, presos naturalmente num amarrado, que tem continuidade nas pregas do manto, às costas. A cabeça, a mão esquerda e o pé são os únicos membros do corpo que escapam ao envolvimento das vestes.

A figura está fechada em si, em um único volume, como o pequeno rolo de versos que comprime entre os dedos da mão esquerda. Em sua delicadeza, a estátua é a expressão de uma pesquisa que



1 – O exemplar em estudo é uma cópia romana da metade do século II d. C. (ca. 160-150 d. C.), que se encontra nos Museus Capitolinos, em Roma, baseada num original da época tardo-helenística, de Filisco de Rodas (?-100 a. C.), integrante de um conjunto de nove estátuas das musas, reconstruível com base no relevo *Apoteose de Homero*, de Arquelau de Priene (ca. 130-120 a. C.). As estátuas são *exempla* de elegância e invenção, pela complexidade técnica e pela fantasia no tratamento das personagens. Polimnia é o ponto alto da série, muito recopiada até o final do período imperial romano.

parte da própria intimidade para projetar-se numa esfera remota, além da realidade. O ato de estreitar-se entre as vestes exprime a mesma correlação entre mente e corpo.

O vulto da jovem – fronte serena, olhos grandes, boca bem delineada – desenha um ícone de recolhimento e de solidão, com uma intensidade que transmite melancolia. O elemento que caracteriza a figura é mesmo a postura: o confronto com outros documentos iconográficos permitiu reconhecê-la como Polimnia. Ela dispensa atributos. A sobriedade é o seu signo.

PENSANDO AS MUSAS

A identidade toda relacional das musas, a vagueza do perfil, a fluidez do passo tornaram-nas infensas a determinações fixas, figuras móveis e flutuantes, plasticamente vivas. Ao contrário das mulheres trágicas, entes sociais sem voz e que já têm em si algo de personagem, as musas só existem como voz, sonoridade, dispositivo para a irrupção do discurso do outro. Polimnia, encarnando o *páthos* do pensar numa perspectiva totalmente diferente das protagonistas da tragédia, representa a filosofia: não fala; pensa.

Ainda que a filosofia tenha sido miticamente inserida no circuito dos dotes musais, no campo filosófico, as filhas de Apolo adquiriram duas atribuições negativas: no *Fedro* de Platão, onde aparece o mito das cigarras (metamorfos dos artistas fanatizados pela sua arte), as criações artísticas derivam de uma "forma de delírio e *mania* (loucura) que vem das musas" (259 c-d). Na perspectiva platônica, as Musas não ensinam a técnica; insuflam a criatividade, que brota por tresloucamento maniaco. Aristóteles (*Poét.*, 47 a 17) contribui, com sua taxonomia poética, para o progressivo *downgrade* musal. Ao classificar os gêneros poéticos em sério (*spudaïon*), burlesco (*phaulón*) ou misto (oscilante entre os dois tipos), separa as Musas também: a tétrade das musas sérias (formada por Calíope, Melpômene, Urânia e Polimnia) passa a integrar a parte superior da hierarquia, que articula a épica, a tragédia, a poesia cosmológica e a hinologia pelo viés da seriedade; as musas pouco sérias (a cômica Talia e a erótica Érato), como os gêneros que elas representam, são excluídas da *Poética* e do cânone; as musas neutras (Clio, Euterpe e Terpsícore) prestam serviço aos gêneros preferidos por Aristóteles, subsidiando as elucidações sobre a tipologia poética descrita.

O desprestígio do Parnaso perdurará por séculos. O caráter de cada Musa, desde o início precariamente coligado aos gêneros poéticos, acaba por se descolar destes, quando as nove divindades, num processo surgido desde a era clássica, passando pelo tardo-helenismo, pela Antiguidade cristã e alcançando o ponto culminante no Renascimento, se associam às esferas celestes². Cada uma assu-

2 – Desde Platão, o movimento dos astros é a realização por excelência do ritmo e da harmonia. Pode dever-se aos pitagóricos, que conheceram sobrevida histórica fora da Magna Grécia, as inúmeras correspondências assinaladas por filósofos humanistas, exotéricos e livres pesquisadores (Ficino, Agripa, Pontus, Kircher) entre as musas e as esferas (Primeiro Móvel, Céu estrelado, os planetas – menos Urano e Plutão – e a Lua).

me seu lugar nas nove esferas cósmicas. Nessa sistematização, depois que Urânia se assenta sobre a esfera das estrelas fixas, cada musa reconhece o som de sua própria modulação e se aloja no sistema sideral. Polimnia escolhe, de acordo com seu próprio *pulsus*, a esfera de Saturno.

Mas Polimnia sobrevive em outras figurações. A musa reflexiva, olhar perdido no horizonte, remete a uma dimensão toda particular de interioridade. O *habitus* reflexivo e a cabeça repousante sobre a mão são já na iconografia³ antiga fórmula do *páthos* do intelectual – a *Pathosformel* da reflexão poética e filosófica.

DA FORMA IRROMPE O CONTEÚDO

A expressão *Pathosformel* e o conceito se devem ao historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), que assim designa gestos arquetípicos ligados a emoções tais como tristeza, alegria, medo, desespero, ódio, amor, esperança, desejo, frustração, audácia..., consagrados pela repetitividade e pela estratificação de experiências subjetivas. São imagens que condensam uma situação de caráter emocional (*páthos*) num cânone ao qual automaticamente remetem (*formeln*), já que de sua forma irrompe o conteúdo. Warburg, com o paradigma das *Pathosformel*, descreve a presença, na arte europeia, de gestos expressivos originados na Antiguidade⁴ e de sua inversão, em artistas que os retomam posteriormente: o gesto densamente expressivo, assim, não pode reaparecer senão tras-mudado no seu oposto (THOMLINSON, 2004).

Encontram-se diversas atitudes corporais e expressões gestuais no repertório iconográfico da Antiguidade e da época helenística, em particular, que constituem *fórmulas de páthos*. Tais expressões figurativas encerram um dramatismo muito marcado, como estabelece o significado do *páthos*. Na sua formulação estético-retórica, provocam a catarse de emoções ligadas à dor ou ao prazer.

O fundador da moderna iconologia, Warburg, precursor de Ernst Gombrich, Konrad Hoffmann, Erwin Panofsky, Carlo Guinsburg e outros, propõe, à primeira vista, uma ideia que parece até ingênua, o que é desmentido pela constatação de que gestos quase convencionais se tornam fórmulas emotivas, quando a intensificação de um movimento exterior joga com elaborações interiores. Warburg associou os gestos à revelação corporal da emoção. Neles testemunhamos a expressão somática de um impulso interior, psíquico, a apreensão instantânea de um movimento subjetivo. Nesse sentido, as *fórmulas de páthos* constituem um instrumento privilegiado para o tratamento analítico das formas cinéticas e da história dos afetos. Além dos jogos retóricos e semantismos que a gestualidade passional preside, ao estipularem relações antitéticas, metonímicas, hiperbólicas ou qual-

3 – Várias figuras, em cenas de luto ou abandono, mas também de concentração poética e intelectual, são representadas em pose meditativa. O gesto conota atitude de inspiração, de recolhimento, de colóquio interior, com diferentes nuances semânticas.

4 – Alguns gestos expressivos fixados em imagens são a brisa nos cabelos, referindo uma presença sobrenatural; a torção do corpo em supremo esforço ou medo; o desmaio extático; dedos em riste apontando o perigo etc.

quer outra, no interior do sistema figural, as *fórmulas de páthos* também assinalam elementos de caráter antropológico, já que remontam a gestos pré-rationais, anteriores aos conceitos e aos signos: elas recuperam uma memória corporal que traz à tona aspectos intangíveis da subjetividade. As imagens corporais de longa tradição preservam, enfim, nos gestos, os primeiros dêiticos, apontando para fenômenos de que os mesmos gestos se originam⁵.

Nas palavras de Willi Bolle (2004, p. 220), "O conceito de *Pathosformel* [...] permite distinguir melhor entre o *páthos*, enquanto emoção ou sofrimento sentido pelo autor, e a *estilização* ou *encenação* desse sentimento".

A atitude meditativa da musa pensativa, com o peso de seus pensamentos depositado sobre a mão delicada, em contraponto com a projeção do próprio corpo, em balanço sobre a pilastrina, é a *fórmula de páthos* que assume particular relevo dialético, como figura que expressa uma dor "muda". Ainda que suave, a imagem, em sua expressividade, maximiza efeitos estéticos e interpretativos: reproduz o colosso apoiado sobre o obelisco. As partes são pequenas, mas a impressão é a do imenso. A cabeça pequenina e ligeiramente apontada para o alto catalisa a atenção. O olhar intenso, seguramente já no original, se encarrega de maior expressividade pela incisão das pupilas e realça a reinterpretação do artista romano sobre o original grego. O suave plasticismo do gesto encarnado, próprio da idade antonina, é explorado pelo escultor para atingir a abordagem do impalpável, quase esfumado das superfícies, característica do original tardo-helenístico. A curvatura das costas é muito mais simplificada e menos acentuada, em comparação com outras réplicas. No exemplar capitolino, os cabelos, partindo da testa em profundos sulcos, são ordenados na frente e conquistam volume lateralmente. A ondulação natural dos cabelos, mesmo presos, joga com a plissagem do vestido, em copiosas pregas, e a refinada transparência do manto panejado sobre o corpo. A discreta torção do dorso sob os braços cruzados, a mão esquerda cerrada atrás do cotovelo, a outra encoberta, braço em riste, pilastra orgânica sobre pilastra inorgânica, combinam antiteticamente com as pregas que se alastram molemente ao chão e aquele olhar vago.

O estado de conservação da peça é excepcional e mantém o efeito rutilante do mármore. O toque final do escultor desejoso de explorar o material utilizado, o mármore de alta granulatura da ilha de Páros, permite que a luz penetre no interior da matéria e crie um jogo de claro-escuro que dá vida à figura, exalta o tenro frescor das maçãs do rosto e a transparência dos tecidos. Todos esses detalhes confirmam o alto nível artístico da estátua.

A mão que sustenta o rosto – e agora focalizamos a *fórmula de páthos* da imagem – não reitera apenas o sinal de introspecção das cenas de abandono, mas também o gesto eloquente que caracteriza o intelectual e o poeta (WITTKOVER; WITTKOVER, 1968): em uma longa tradição iconográfica que continua ininterrupta da Antiguidade até hoje, a postura passa de São Jerônimo, o papa Sábio, ao modelo do intelectual humanista, concentra-se na alegoria düreriana da melancolia do-

5 – Assim como as palavras levam à etimologia, as *Pathosformel* levam à imagogênese dos gestos.

minada por Saturno (KLIBANSKI; PANOFSKI; SAXL, 1979), até tornar-se, nos séculos XIX e XX, a pose consagrada do pensador.

IMAGEM DO INTELLECTUAL ANTIGO

Na iconografia do intelectual, a *Pathosformel* da mão sob o rosto rememora que o intelectual é atormentado por seu próprio conhecimento e por sua sensibilidade extrema. E que mesmo no caso do jorro criativo, permanece sempre um resíduo de humor melancólico que não flui para a obra. O caráter saturnino do intelectual e do poeta é sinal, por conseguinte, de uma relação perturbada com o mundo e com seu tempo, que tende a se converter em delírio prospectivo ou retrospectivo. O isolamento é a ocasião de criar e difundir pensamento, de construir cosmologias, atribuir cosmicidade a mundos inventados. O poeta arcaico, ligado à oralidade e ao caráter formular de suas composições, é, por isso, a primeira imagem do intelectual, como alguém a quem a própria técnica da palavra fornece meios e dá o direito de falar de tudo e por todos, ou até como alguém limitado por sua especialidade, pelo lugar e pela ocasião, que não se restringe, pois age teoricamente.

Pode parecer que escape ao intelectual antigo a apreensão do presente, porque o seu encargo específico é elaborar o passado para os homens do futuro. A insatisfação que medra nele se transfigura em ânsia apenas aparentemente paralisante, *Pathosformel* de tensa lassidão. Mas, só em razão daquele delírio melancólico, o poeta-sábio, projetado além da dimensão atual, pode divisar novos horizontes, novas imagens de mundo.

Como primeiro operador cultural da nossa história, o poeta conserva, por um lado, o prestígio da totalidade alcançada por meio da palavra poética (e assim pode falar do seu e de todos os mundos); por outro, como profissional especializado, dispõe de um lugar na *pólis*, é um técnico, mestre de uma atividade ou de uma aptidão, mas, como adverte Píndaro, paradigma do poeta-sábio, deve fazer algo mais que poesia.

Na apoteose da Grécia iluminista, a sabedoria entra em crise junto com os sábios⁶. Muda o perfil do intelectual, que já não detém uma verdade intrínseca. O *lógos* substitui a autoridade pessoal e a sabedoria, e respalda a vontade de colocar ordem no mundo civil. Originada nos mestres da sabedoria, a *figura intellectualis* passa dos sábios arcaicos ao poeta profissional, e deste ao filósofo, cuja sabedoria se encontra fora de si; ele deve buscá-la e fazê-la sua, mas não a possui. Os primeiros filósofos (de Mileto) encarnam uma forma de racionalidade prontificada a colocar em ordem um novo mundo de experiência social, e assegurar o controle, mediante uma estreita união entre capacidade técnico-prática e elaboração intelectual. Com a institucionalização do trabalho filosófico, a

6 – A crise do poeta como operador cultural culminará em Platão, que resulta no descrédito da poesia, na popularização da prosa e na troca de operadores culturais: o poeta sai da cena pública, entra o filósofo.

tradicional fadiga de pensar, o ócio intelectual, atributo das musas, cai em desuso. O *lógos* se fortalece, ao adotar a prosa, e com ela sustenta a escritura, mas nunca venceu a poesia, porque essa continua conotada como única palavra com autoridade, em um mundo que escolheu a escritura voltada para o futuro. Os oráculos se salvaram, renunciando à poesia. A poesia não, porque teria de renunciar a si mesma.

À época helenística, época de mudanças profundas, afirmação de novas profissões e dinâmicas sociais, o próprio *lógos* se simplifica, se aburguesa. Os discursos em prosa são todos *lógoi*. Constituem-se como logografia (jurídica, histórica, filosófica, científica). A intelectualidade reúne gente instruída, cultuadores ou protetores das artes, alguns dos quais poetas ou filósofos (para os pósteros), todos intelectuais práticos, pois inventam as leis e as virtudes do cidadão, em busca de soluções políticas. Os profissionais da palavra são mestres da retórica. A sabedoria se desloca mais uma vez para a aptidão. O *sophistés* (sábio) e o *réthor* (orador) afastam ainda mais os poetas da vida pública, e as Musas, para seu Parnaso distante. A última menção a elas, na poesia grega antiga, se encontra no livro V das *Dionisiacas* (470-450 a. C.), de Nono de Panópolis. O tema são as bodas de Cadmo e Harmonia, às quais não podem faltar as dançarinas celestes. Por estranho que pareça, a única musa referida pelo nome é Polimnia, que não dança propriamente, mas movimenta os dedos e, silenciosamente, desenhando figuras miméticas, "exprime em hábeis formas uma silenciosa sabedoria". A dança de Polimnia não tem nada a ver com a de Terpsícore. Polimnia dá corpo a uma dança do silêncio; com o gesto, fala.

Como uma síntese de todas essas imagens, Polimnia pensa, calada, tomada pela *mania* própria que ela inspira e que se expressa no imobilismo cinético do pensar. A *mousa philósophos* faz um contraponto com a inspiração produtora de poesia "séria", que se fixa em escritura (SVENBRO, 1984, p. 79 et seq.). Pendula entre a sólida racionalidade (de que a pilastra é sinal) e o pensamento insólito (que evolva, e ela persegue, cabeça na lua, com o olhar talvez lunático).

Polimnia, como Urânia e todas as outras musas, está conectada com o mundo sideral. O primeiro Museion, em Crotona, é um local de culto às musas e local de ensino pitagórico. O pitagoricismo as exalta como elemento de concórdia, de justiça e de acordo entre as partes, o que dota o culto das deusas de um precioso valor político que ainda transparece nos raros textos exotéricos da escola.

A Polimnia de textualidades silenciosas e eloquência gestual se naturaliza, no contexto da expansão e prosperidade romanas. Roma é pura ação, agitação, comoção, movimento. Aqui a atividade intelectual se pragmatiza, torna-se útil à defesa de interesses diversos. A fórmula arcaica do saber unitário baseado na autoridade e na sabedoria se recicla: seus termos passam a ser teoria e prática, lei e poesia, *physis* e meteorologia.

O solstício das musas começa a mudar, no quadro da eclética época tardo-antiga e romana, de revitalização da cultura grega, eruditismo e cosmopolitismo exuberante, graças ao fundamento pitagórico de seu culto. As musas voltam a figurar como símbolo da atividade intelectual, sendo honradas com importantes templos (os Museia de Alexandria e de Roma) e presença frequente na cultura visual do período. Na era imperial romana, além de chancelarem a sabedoria em geral, elas

são ainda valorizadas pelo conjunto de virtudes que dominam – a convivência harmônica, a produtividade, o respeito mútuo, o cooperativismo etc., o que lhes atribui autoridade em matéria ética. Por isso, elas foram cultuadas lá onde os jogos de poder se realizavam. As musas-planetas, plenamente sincretizadas às Camenas⁷ romanas, já no século III a. C., circulam nas esferas do Império, com a função indispensável de preservar a memória das empresas gloriosas dos romanos. A assimilação cultural promoveu as ninfas latinas de divindades oraculares a divindades das artes, operação helenizante e "pitagórica". As protoleis romanas, redigidas por Numa (716-612 a. C), no *De Fastis*, sob evidente influência pitagórica, estão encharcadas de superstições e misticismo astral das Camenas, que as inspiraram. Os astros regem, declaradamente, a vida na Terra.

Na reforma político-urbanística promovida em Roma, em 179 a. C., por Fúlvio Nobilior, o templo outrora edificado por Numa às Camenas se desloca da região romana do Célio para a prestigiosa área do Circo Flamínio. Reciclado, em sua dimensão sagrada, o edifício templar é dedicado a Hércules Musageta. Dessa forma, Nobilior se impunha em Roma como valoroso general e mecenas, trazendo a reboque uma referência específica a Numa: o conhecedor dos astros, inspirado nas musas, demiurgo religioso e político, formado na doutrina pitagórica. Nobilior, por sua vez, consolida a imagem de *philómousos* e representante terreno de Hércules, também ligado aos deuses pela astronomia, mas capaz de, mesmo na atividade de censor, no momento oportuno, *ex pecunia censoria*, dialogar com as musas e empreender ações exemplarmente justas. Com o templo, a transformação das Camenas em musas é definitiva, e se reforça a imagem do Circo Flaminio como lugar triunfal por excelência.

No subsolo desse local, ficou escondida e preservada por séculos a estátua da discreta Polimnia, paradigma, também por excelência, da mulher romana, da vestal à matrona. A reserva e o silêncio tão valorizados pelos romanos são também atributos de Tácita, a musa muda, cujo culto Numa recomendava expressamente aos romanos, por reconhecer nela a discrição pitagórica (PLUTARCO, 1991). Mas há outros motivos.

O SILÊNCIO ELOQUENTE DE TÁCITA

Essa é uma deusa bem romana, que corresponde a atitudes sociais muito valorizadas, no Lácio, tanto para mulheres quanto para homens. Os reis memoráveis eram reconhecidos pela *gravitas* (firmeza, sabedoria circumspecta, prudência, sangue frio), por sua *maiestas* (altivez, venerabilidade), por seu *paucum verbum* (falar parcimonioso). A sabedoria de Tácita não está exatamente em ensinar a falar na medida certa, mas em avaliar quando o silêncio é mais eficiente que a palavra. Todas

7 – A partir daí, não haverá mais recesso, na agenda musal. Os artistas renascentistas assumiram o *serio ludere* das musas, sua inesgotável versatilidade e intolerância à fixidez como mote para dar combate ao esquematismo aristotélico.

as musas sabem que, no discurso bem organizado, o que se cala é tão importante quanto o que se diz. Os gregos não tinham uma musa do silêncio, mas sabiam o quanto a arte poética depende da "boa ordem" (*katà moiran, Od., VIII, 496*), de uma construção seletiva e do que é apenas necessário, em prol do canto coeso e harmônico.

Chama a atenção, na economia do silêncio de Tácita, o paradoxo de receber um nome tão explícito e falante. Além do mais, tudo parece às avessas, nesse nome, cuja raiz (*tacere*) significa "calar" e cujo sufixo *-ta*, normalmente, forma nomes de ação. Tácita seria, assim, a deusa que faz calar, ao contrário de todas as demais musas gregas, que fazem falar. Tácita, estranhamente, induz ao silêncio. Dela não há imagens, nem representações. Podemos imaginá-la representada com o dedo, ou a mão, sobre a boca, como o faziam os romanos e continuamos fazendo ainda hoje.

Ovídio descreve, todavia, o ritual desconcertante que a ela é dedicado, num dia particular do ano: 21 de fevereiro, dia dos mortos (*dies parentales*), celebrado no âmbito das *feriae publicae* ou *Feralia* (iniciadas a 13 de fevereiro). Nesse período ferial, as autoridades depunham a toga, os templos fechavam, não se realizavam matrimônios, e as almas dos antepassados eram veneradas, com diversos atos sagrados. Destaca-se desse conjunto litúrgico o desconcertante ritual dedicado a Tácita (OVÍDIO, 1992, II, p. 569-584; SOARES, 2007, p. 62-63), descrito em 15 versos. Trata-se de um sacrifício celebrado por uma anciã, que não se cala por um só momento, em honra à deusa muda: com três dedos, a anciã deposita três grãos de incenso sob a porta. Em seguida, junta com chumbo sete fios sobre os quais recitou um encantamento, e coloca sete favas negras na boca. Espalha, então, piche na cabeça de uma anchova salgada e a atravessa com uma agulha de cobre; torra a cabeça furada do peixe no fogo, vertendo vinho por cima. De todo o vinho que restou, todas as participantes do rito podem beber, embora ela beba mais. As palavras finais são: "Amarramos hostis línguas e inimigas bocas", e se retira embriagada.

Agora se pode ver a esfera em que se move essa musa do silêncio: ela socorre quem precise se defender dos outros ou quem se queira defender dos excessos da própria loquacidade. Com o auxílio dos *sacra* dedicados à deusa, a anciã bloqueia o que os latinos definiam como *obtrectiones, maledicta, rumores, fabulae, murmura, murmurationes* e toda sorte de discursos corrosivos, mas também os perigos da própria língua. Os *sacra* em nome de Tácita têm, declaradamente, a finalidade de calar as más línguas. A deusa é invocada, pois, como entidade que protege da maledicência e da própria hostilidade verbal.

Em Roma, como entre nós, figurar no discurso alheio como objeto desse discurso gerava mais do que temor: podia causar efeitos perturbadores. Plínio, o Velho (2002), registrou algumas situações ilustrativas desse fenômeno. É o que acontece, por exemplo, quando uma conversação é interrompida por um inesperado silêncio: o fato pode ser sinal de que se fala mal de algum dos interlocutores não muito distante dali. Uma voz malévola, que em algum lugar difama alguém, possui o misterioso poder de apagar uma conversação. Uma outra crença romana atribui um zumbido nos ouvidos à eventualidade de se estar falando de nós (PLÍNIO, 2002, XXVIII, 24). Ser pessoa falada em algum lugar produz uma perturbação na comunicação, como se aquela conversação emitisse um

sinal a quem, porém, dela não pode participar plenamente. Ao objeto central daquela situação chega apenas um zumbido. Eis alguns aspectos do território cultural no qual Tácita podia interferir, calando as más línguas.

Evidentemente essa interferência se realizava por meio do que James Frazer (1996) denominou "magia homeopática": um princípio de ação entre dois objetos ou pessoas, de modo que, agindo sobre um, se produz efeito automático sobre o outro.

Desconcerta ver uma musa celebrada no dia dos mortos, sobretudo por meio de ritos mágicos. Para esclarecer o desconforto, Ovídio acrescenta algo da biografia de Tácita que, em sua fantasia poética, fornece um amarrado de explicações que esclarecem impasses sobre a vida cultural dessa musa. A assim chamada Tácita, no panteão das divindades ligadas ao mundo funesto da morte e da fofoca, era a Náíade ou ninfa Lara, Laila ou simplesmente Lala, como o verbo grego *laló*, a que fala em demasia. Efetivamente, a língua de Lala não lhe cabia na boca e por isso ela pagou caro. Quando o deus Júpiter se apaixonou por outra Náíade (Juturna) e planejou seduzi-la, pediu discrição cooperativa às irmãs lacustres, mas Lala/Lara fez exatamente o contrário: não só "bateu com a língua nos dentes" para a irmã, como para Juno, a esposa na iminência de mais um *affair* extraconjugal do marido. A punição iniciou pela mutilação usual: Lala teve a língua extirpada. Mas, além disso, Júpiter a condenou a ser ninfa muda dos lagos infernais. Tratava-se, de fato, de um lugar silente e como tal adequado a Lara, agora deusa muda. Mercúrio psicopompo, ao acompanhá-la ao silêncio eterno, sentiu-se fascinado por ela e a violentou, do que resultou o nascimento dos gêmeos, os deuses Lares (outro jogo de palavras, desta vez entre Lara e Lares), aqueles que velam sobre os espaços abertos e encruzilhadas, mas também tutelam o espaço privado do lar romano.

Com abundante fantasia poética, depois de descrever o ritual mágico do dia dos mortos, Ovídio dessela a identidade original de Tácita e fundamenta a da musa que assume o seu estatuto próprio por antífrase: Lara/Lala, que não sabe calar, se trasmuda em Tácita, a que falou demais. Na passagem da tagarelice de uma à mudez da outra, espregueira a discreta misoginia de Ovídio, a indicar que as mulheres não se calam nunca, a não ser que se lhes extirpe a língua. Representada poeticamente como hipóstase da loquacidade ferida (BETTINI in BOTTINI, 2006, p. 96), Tácita constitui a *Pathos-formel* de um tipo muito comum de violência específica contra a mulher, que se expressa pelo rechaço ao direito de falar de si e pela revanche furiosa contra o abuso no falar do outro.

As duas últimas sequências da narrativa (muito provavelmente devidas à engenhosidade do poeta) conectam, num esquema lógico, a identidade de Tácita à situação calendarial específica (dia fúnebre das *Feralia*) e ao contexto religioso dos *Fastos* em geral; explicam a passagem da Náíade tagarela à "deusa muda" (OVÍDIO, 1992, II, v. 583); de que forma o silêncio de Lara emudecida se projeta espacialmente no silêncio glacial dos mortos; como fala e morte se associam, no abismo da mortífera difamação. A camena Lara, evocada como avatar da deusa Tácita, serve ainda para atribuir uma genealogia aos tão importantes deuses Lares, na cultura romana.

Ovídio fez Tácita gravitar de abstração conveniente aos mores latinos à órbita de Náíade fofocqueira; depois, à de respeitável musa que protege homens e mulheres do perigo das más línguas e,

finalmente, à de mãe dos nossos ancestrais protetores. No programa de punição e sofrimento por ela descrito, o silêncio não deixou de se proclamar.

Como se vê, Polimnia e Tácita, mesmo caladas, dizem alguma coisa, embora não a mesma coisa. Ambas falam de certa ausência, de algum retraimento, de algo que se lhes subtrai na ordem do corpo, e cuja expressão é só corporal. Mas Polimnia fala de tudo o que ainda não é; Tácita, do que poderia ter sido. O tempo de uma é o da especulação; o da outra, o da superstição e do medo. Uma evolui em conjecturas; a outra se defende de perigos nem sempre fantasiosos. Polimnia é do alto; Tácita, das íferas realidades. Aquela representa o pensamento; esta, a fala irrefletida. Separadas, representam *fórmulas de páthos* do intelectual e da censura; juntas, são *Pathosformel* da subtração histórica das mulheres, que as musas vaticinam com sua vida cultural, e do próprio silêncio a que foram submetidas.

Unidas e diversas, as musas silentes estão no mundo para significar por meio do silêncio. Nelas, calar não é dano. Mais perigoso que vê-las caladas como estátua ou figura literária é a *amousia* – o desaparecimento das musas – que sazonalmente encobre o mundo, hostil à sabedoria, à poesia, à cosmologia filosófica. Mesmo essa não nos impediu que conjecturássemos sobre Polimnia, nem que concebêssemos a imagem negada a Tácita.

REFERÊNCIAS

- BOLLE, W. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- BOTTINI, A. (Org.). *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'Antichità*. Milano: Mondadori, 2006.
- FRAZER, J. G. *The Golden Bough. A study in magic and religion*. New York: Touchstone, 1996.
- KLIBANSKI, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. *Saturne et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1979.
- LORAUX, N. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- OVÍDIO. *Les festes*, t. I, livres I-III. Texte établi. Traduction et commenté Robert Schilling. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- PLINIO, o Velho. *História natural*. Tradução Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín e Eusebia Tarrío (Letras Universales, 331). Madrid: Cátedra, 2002.
- PLUTARCO. *Vidas paralelas*. Tradução Gilson C. Cardoso. São Paulo: Paumape, 1991. v. I.
- SOARES, M. L. L. *Ovídio e o poema calendário: Os Fastos, Livro II, o mês das expiações*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05052008-152001>>.

SVENBRO, J. *La parola e il marmo*. Traduzione P. Rosatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1984.

TOMLINSON, G. Five pictures of pathos. In: PASTER, G. K.; ROWE, K.; FLOYD-WILSON, M. (Ed.). *Reading the early modern passions*. Essays in the cultural history of emotion. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

WARBURG, A. *The renewal of pagan Antiquity*. Translation D. Britt. Los Angeles: K. W. Forster, 1999.

WEIGEL, S.; PAUL, G.; MCNICHOLL, R. *Body-and image-space: re-reading Walter Benjamin*. Translation Georgina Paul, Rachel McNicholl, Jeremy Gaines. London, New York: Routledge, 1996. p. 146-157.

WITTKOVER, R.; WITTKOVER, M. *Nati sotto Saturno*. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione Francese. Traduzione F. Salvatorelli. Torino: Einaudi, 1968.

ZANKER, P. *La maschera di Socrate*. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antico. Traduzione F. De Angelis. Torino: Einaudi, 1997.