

## NOTÍCIA DAS TESES DEFENDIDAS E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS EM 2001 E DAS PESQUISAS EM ANDAMENTO EM 2002

### Teses de doutorado (pelo mês de defesa)

m a r ç o:

Flávio Ribeiro de Oliveira. *Boa retórica e má retórica no Orestes de Eurípides*.  
Orientador: Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata.

n o v e m b r o:

Miriam Barcelos Goethems. *As orações subordinadas substantivas em latim – Um estudo morfossintático*. Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo Augusto Peterlini.

### Dissertações de mestrado (pelo mês de apresentação)

a b r i l:

Andrea Cristina Mendes. *O espetáculo teatral romano e a peça Otávia*. Orientador:  
Profa. Dra. Zelia de Almeida Cardoso.

j u n h o:

Baltazar de Oliveira Alves. *Os Tópicos de Marco Túlio Cícero: introdução e tradução*. Orientadora: Profa. Dra. Ingeborg Braren.

a g o s t o:

Maria Lúcia Gili Massi. *Deméter: a repulsão medida*. Orientador: Prof. Dr. Antônio Medina Rodrigues.

o u t u b r o:

Orlando Luiz de Araújo. *Electra de Sófocles: estudo e tradução*. Orientador: Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata.

n o v e m b r o:

Guilherme Mello Barreto Algodoal. *Protágoras – Dialética do i-lógico: comentário e tradução*. Orientador: Prof. Dr. Henrique Graciano Murachco.

Maria Cristina Rodrigues da Silva Franciscato. *Hércules – Da grandeza à loucura*. Orientador: Prof. Dr. Antônio Medina Rodrigues.

### **Pesquisas em andamento (por linha de pesquisa)**

#### **Narrativa greco-latina**

*A áte como via de interpretação da Ilíada.*

Doutorando: André Malta Campos. Orientador: Prof. Dr. José Antônio Alves Torrano.

*A figura de Afrodite no período arcaico.*

Doutoranda: Mary Macedo de Camargo Neves Lafer. Orientadora: Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata.

*Cornelius Nepos e a biografia latina.*

Mestrando: Leonardo Davine Dantas. Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silveira Mendonça.

*Deméter: a repulsão medida.*

Mestranda: Maria Lúcia Gili Massi. Orientador: Prof. Dr. Antônio Medina Rodrigues.

*Manobras poéticas entre a Ilíada e a Odisséia: o caso de Odisseu.*

Doutorando: Christian Werner. Orientadora: Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata.

*O Iógos sensível: a narrativa homérica como experiência da sensibilidade.*

Doutorando: Antônio Gomes da Silva. Orientador: Prof. Dr. Henrique Graciano Murachco.

*Os hinos de Calímaco: poesia e poética.*

Mestranda: Erika Pereira Nunes. Orientador: Prof. Dr. Antônio Medina Rodrigues.

*Os hinos homéricos.*

Mestrando: Gilmar Pereira da Silva. Orientador: Prof. Dr. Henrique Graciano Murachco.

### **Poesia lírica, satírica e didática**

*A formação do gênero bucólico em Virgílio.*

Mestrando: Alexandre Pinheiro Hasegawa. Orientadora: Profa. Dra. Angélica Chiappetta.

*De satyrica graecorum poesi et romanorum satira libri duo de Isaac Casaubon: estudo e tradução.*

Mestrando: Adriano Scatolin. Orientadora: Profa. Dra. Zelia Ladeira Veras de Almeida Cardoso.

*Encantos de uma deusa: fragmentos de Afrodite na lírica de Safo.*

Mestranda: Giuliana Ragusa de Faria. Orientadora: Profa. Dra. Paula da Cunha Correa.

*Teógnis, a voz de Mégara: kléos, némesis e philía.*

Mestranda: Viviane Mayumi Ishizuka. Orientadora: Profa. Dra. Paula da Cunha Correa.

### **Teatro greco-latino**

*A Assembléia das mulheres de Aristófanes: tradução e estudo.*

Mestranda: Tatiana Vieira Barcelos. Orientadora: Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte.

*A Ifigênia em Táuris de Eurípedes.*

Doutorando: Fabricio Possebon. Orientador: Prof. Dr. José Antônio Alves Torrano.

*Aristófanes e Platão: a justiça na pólis.*

Doutoranda: Ana Maria César Pompeu. Orientador: Prof. Dr. José Antônio Alves Torrano.

*Características da comédia de Plauto.*

Mestranda: Yara Dias da Silva. Orientadora: Profa. Dra. Zelia Ladeira Veras de Almeida Cardoso.

*Estudo e comentários da Hécuba de Eurípides.*

Mestranda: Érica Siani Moraes. Orientadora: Profa. Dra. Paula da Cunha Correa.

*Metalinguagem e mímesis em Plauto.*

Doutoranda: Isabella Tardin Cardoso. Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silveira Mendonça.

*Mito e tragédia.*

Doutoranda: Lúcia Rocha Ferreira. Orientador: Prof. Dr. José Antônio Alves Torrano.

*Problemas de ética e linguagem nas tragédias de Eurípidas.*

Doutoranda: Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho. Orientadora: Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata.

**Discurso greco-latino**

*A educação na Antigüidade.*

Doutoranda: Marly de Bari Matos. Orientadora: Profa. Dra. Ingeborg Braren.

*A psique e as paixões nos Oneirokritika de Artemídoro.*

Doutoranda: Anise de Abreu Gonçalves d'Orange Ferreira. Orientadora: Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata.

*A retórica no prólogo dos historiadores latinos.*

Mestrando: Renato Ambrósio. Orientadora: Profa. Dra. Angélica Chiappetta.

*Advogados de Cristo e falsos mestres. Heresia, intolerância e liberdade de consciência no século XVI: o caso Miguel Servet.*

Doutoranda: Elaine Cristine Sartorelli. Orientadora: Profa. Dra. Ingeborg Braren.

*Anotações sobre o texto grego da Epístola de Tiago com ênfase no aspecto verbal, tema e argumentação.*

Mestrando: Heitor Bittencourt Filho. Orientador: Prof. Dr. Henrique Graciano Murachco.

*As Metamorfoses de Ovídio.*

Doutoranda: Elaine Cristina Prado dos Santos. Orientadora: Profa. Dra. Ingeborg Braren.

*Imagens e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto (44 a.C. - 14 d.C.).*

Doutorando: Paulo Martins. Orientadora: Profa. Dra. Ingeborg Braren.

*O aspecto polêmico do Contra Rufino de Jerônimo.*

Doutorando: Luís Carlos Lima Carpinetti. Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silveira Mendonça.

*O Timeu de Platão traduzido por Cícero.*

Mestranda: France Yvonne Murachco. Orientador: Prof. Dr. José Antônio Alves Torrano.

*Os Moralia de Plutarco.*

Mestranda: Cheila Aparecida Bragadin. Orientador: Prof. Dr. Henrique Graciano Murachco.

*Os Paradoxa Stoicorum de Cícero: tradução e estudo.*

Mestrando: Ricardo da Cunha Lima. Orientadora: Profa. Dra. Zélia Ladeira Veras de Almeida Cardoso.

*Platão e Aristóteles no De republica de Cícero.*

Doutorando: Juvino Alves Maia Júnior. Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo Augusto Peterlini.

*Retórica a Herênio: êthos e páthos.*

Mestranda: Adriana Seabra. Orientadora: Profa. Dra. Angélica Chiappetta.

*Retórica a Herênio: fides e auctoritas.*

Mestranda: Ana Paula Celestino Faria. Orientadora: Profa. Dra. Angélica Chiappetta.

*Retórica a Herênio: memória e ação.*

Mestranda: Elisa Platzeck Leonardi. Orientadora: Profa. Dra. Angélica Chiappetta.

*Tácito e a nova função da retórica.*

Doutorando: Pablo Schwartz Frydman. Orientadora: Profa. Dra. Ingeborg Braren.

### **Estrutura da frase grega e latina**

*A doutrina do verbo nos grammatici latini.*

Doutorando: José Dejalma Dezotti. Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo Augusto Peterlini.

*Lições sobre alegoria de gramáticos e rétores gregos e latinos.*

Doutorando: Marcos Martinho dos Santos. Orientadora: Profa. Dra. Zelia Ladeira Veras de Almeida Cardoso.

*O discurso gramatical antigo, seu reflexo em Quintiliano e sua repercussão: algumas questões.*

Doutorando: Marcos Aurélio Pereira. Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silveira Mendonça.

*O Satyricon de Petrónio: tradução e estudo lingüístico.*

Doutoranda: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet. Orientadora: Profa. Dra. Zelia Ladeira Veras de Almeida Cardoso.

*Reflexões sobre o pronome relativo e a oração adjetiva em latim e português.*

Mestrando: Clóvis Luiz Alonso Júnior. Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo Augusto Peterlini.

### **Disciplina de pós-graduação ministrada por Professor Convidado**

**nome da disciplina:** “De la pierre au son. Archéo-ethnomusicologie de l’Antiquité classique”

**Professora Convidada:** Profa. Dra. Annie Bélis (CNRS e École Pratique des Hautes Études)

**local:** MAE/USP

**período:** de 14 a 30 de agosto de 2001

**promoção:** MAE/USP e DLCV/FFLCH/USP

**apoio:** FAPESP

**resumo das aulas:**

1ª aula (14/8):

- a tradição musical grega segue, ininterruptamente, do séc. VI ao IV a.C.
- os documentos de que se valem os musicólogos são textos, figuras e objetos
- não há documento que ateste a prática da música instrumental entre egípcios e babilônios; há, porém, que ateste entre os gregos
- para os gregos não há acorde, mas apenas seqüências de notas, o que, conforme Aristóxeno de Tarento, está de acordo com a natureza do fenômeno musical, que se sucede no tempo, ao contrário do fenômeno visual, que se concentra no espaço
- Aristóxeno diverge dos pitagóricos. Segundo estes, à 8ª corresponde a proporção 2:1; à 5ª, 3:2; à 4ª, 4:3; ao tom, 9:8; segundo Aristóxeno, porém, isso não é música, mas matemática. Na verdade, acerca da 8ª, por exemplo, os pitagóricos mesmos se perguntam por que não pode ser expressa num número racional, se basta desenhar um quadrado para constatar que a diagonal desse existe de modo finito. Por isso, os pitagóricos interditarão a menção da irracionalidade da 8ª, de modo que o que era *álogos* passou a *árrhetos*. Ora, as divisões do tom produzem uma *apotomé* e um *leímma*, e ao semitom corresponde a proporção 256/243; para o músico, porém, que se ocupa com os *phainómena*, o semitom é tão-só a metade do tom, conforme observa Aristóxeno. Por isso, este propõe o temperamento igual, porque, se à 8ª corresponde a proporção 2:1; à 5ª, 3:2; à 4ª, 4:3; ao tom, 9:8, de modo que os intervalos harmônicos se inscrevam no sistema epímero, o mesmo deveria aplicar-se ao semitom

– a música passa a ciência autônoma com Aristóteles e Aristóxeno; com Platão, já se distingue de outras ciências, embora faça parte de um conjunto que, depois, passa a ser chamado *quadrivium*. Seja como for, podem-se considerar os aspectos técnicos, físicos e metafísicos do fenômeno musical

– para descrever o material musical antigo que sobreviveu, François-Auguste Geraert propõe uma comparação, dizendo que é como se da arquitetura houvesse restado apenas o texto de Vitruvius e uma meia-dúzia de construções medíocres dos séc. II-III d.C.

– os primeiros manuscritos gregos de música foram descobertos no séc. XVI. Em 1562, Gogova verteu ao latim Aristóxeno e Ptolomeu, e essa tradução foi o único texto latino dedicado à matéria que circulou por décadas. Porém, não só a tradução é precária, mas Gogova não descreve bem o manuscrito que compulsara. Em 1616, o holandês Mersius empreendeu a primeira edição crítica anotada de três tratados musicais gregos, entre os quais o texto de Alípio, que é como que a Pedra de Roseta da musicologia grega, uma vez que decodifica todos os sinais musicais gregos – ao todo, 1687 –. Em 1652, Mark Maibon realiza trabalho de edição crítica anotada que sobressai entre todas as que até então haviam sido realizadas, graças a suas competências de helenista, papirologista e musicólogo, e tal edição foi para os especialistas referência obrigatória até 1894, quando da edição dos *Musici Graeci*. Até então, porém, tratava-se de textos que descrevem a teoria e, ademais, decodificam os sinais musicais; o estado do conhecimento das partituras, porém, estava muito aquém disso. De fato, em 1558, Zarlino edita um texto grego que tem notação musical, mas que ele não sabe decodificar. Ora, o texto remonta a um manuscrito de 1040, e a notação musical não é partitura de cítara, como pensava Zarlino, que nela entrevia polifonia de notas superpostas da mão esquerda e direita, mas tablatura, que até hoje não foi decodificada. Em 1581, Vincenzo Galilei edita a primeira verdadeira partitura de música grega, que, todavia, se vê que o copista grego desistiu de copiar num certo ponto, provavelmente por não entender os sinais musicais. De fato, é isso que se vê da notação dos hinos a Apolo, em que os lapicidas hesitam em copiar, confundindo, por exemplo, lambda deitado e sigma

2ª aula (16/8):

– há uma centena de partituras gregas, o mais das vezes fragmentárias, das quais algumas não apresentam mais que cinco notas. Duas, por exemplo, são de Eurípides, a saber: do *Orestes* e da *Ifigênia em Áulide*; de Ésquilo e Sófocles, porém, nenhuma

foi encontrada. Ora, é para perguntar, antes de tudo, se é por acaso que sobrevivem partituras de um, mas não de outros. Em segundo lugar, uma vez que os papíros de Eurípides datam dos séc. III-IV d.C., é para perguntar se a música lá anotada é, de fato, música composta por Eurípides e, depois, copiada, ou se é música composta por outro – e não só por outro, mas noutra época –. Pois, de um lado, os escritores podem não compor música para seus textos, que todavia são musicados posteriormente por outros, o que sucedeu, por exemplo, a textos de Victor Hugo; de outro lado, músicos não costumam compor texto para suas músicas – exceção a isso seria, por exemplo, Wagner –. Os ditirambógrafos, por sua vez, compunham tanto o texto quanto a música, mas o ditirambo podia ser interpretado tanto por ele acompanhado de um citarista, quanto por um coro de 50 cantores acompanhados por um auleta. Seja como for, na Antigüidade, o intérprete não era obrigado a respeitar tonalidade nem orquestração original da composição, de modo que, segundo relatos antigos, um auleta, por exemplo, podia adaptar a composição ao tom de seu instrumento

– na música grega, há uma regra: a nota musical que incidir na sílaba acentuada da palavra deverá ser mais aguda que as que incidirem nas demais sílabas. Por isso chama a atenção um passo de um dos hinos a Delfos, em que, sobre a sílaba *toîs* de *thnetoîs* está a nota mais grave. A isso soma-se o oxímoro que a palavra perfaz com a seguinte, assim: “tu, Apolo, que dás aos mortais imortais oráculos”

– cada gênero musical é formado de dois tetracordes que dividem de modo igual uma 4ª descendente, assim:

tetracorde do gênero enarmônico:

nota fixa + 2 t +  $\frac{1}{4}$  t +  $\frac{1}{4}$  t

tetracorde do gênero cromático:

nota fixa +  $\frac{3}{2}$  t +  $\frac{1}{2}$  t +  $\frac{1}{2}$  t

tetracorde do gênero diatônico:

nota fixa + 1 t + 1 t +  $\frac{1}{2}$  t

– na época de Platão, emprega-se um advérbio de modo, por exemplo, *mixolydistí*, de modo que se possa entender que a escala é disposta à maneira mixolídia; já na

época imperial, emprega-se um adjetivo, por exemplo, *mixolýdios*, de modo a subentender *trópos* ou *tónos*; na época intermediária, enfim, já anunciada por Platão, subentende-se *harmonía*

– o gênero ditirâmico era o único que tolerava inovações, ao passo que a tragédia era mais conservadora – ao menos, até Sófocles –. Segundo testemunhos antigos, Sófocles teria usado uma lira, e não cítara (*Vita Sophoclis*, 5: *tòn Thámyrin didáskon autòs ekithárizden*), e o coro, uma flauta frígia, para aclimatar o texto de *Támiris*. Também Agatão teria inovado a tragédia:

1) Plutarco, 645 e: Agatão teria proposto *parakhróseis*, isto é, não só cromatismos (*-khroseis*), mas cromatismos irregulares (*para-*)

2) Aristóteles, *Poética*, 18, 1456 a 27-32: Agatão teria sido o primeiro a usar *embolymai* na tragédia, isto é, intermédios instrumentais, que são abominados por Platão, mas são muito comuns no ditirambo

3) Miguel Pselo: Agatão teria misturado as espécies do dórico. Ora, em 442 a.C., a *Hipsípila* de Eurípides teria sido premiado, apesar de suas inúmeras inovações cromáticas; demais, Luciano conta que Abdera fora tomada por uma euripidomania, de modo que os habitantes assoviavam por toda parte árias cromáticas de Eurípides. Daí, aliás, se poderia explicar por que de Eurípides sobreviveram partituras, e de Ésquilo e Sófocles, não: porque aquelas teriam sido mais apreciadas e, daí, mais copiadas

3ª aula (21/8):

– o Papyrus Hibeh 54, datado de 240 a.C., em que se encomendam instrumentos musicais a um tal Zenóbio, dá-nos exemplos do jargão musical grego que não se encontram em nenhum outro documento, seja manuscrito, seja epigráfico. Ora, os gregos repartem o som musical, seja vocal seja instrumental, em três regiões ou *tópoi tês phonês*, a saber: em grave, média e aguda. Porém, dos instrumentos encomendados a Zenóbio, afeminado (*tòn malakón*), nenhum pertence à região média, e há apenas uns da grave, como a flauta frígia, e outros da aguda, como o címbalo; demais, esses instrumentos não são quaisquer, mas próprios dos sacrifícios (*pròs tèn thysían*), e estes são realizados por mulheres (*taís gynaixín*). Disso se poderia concluir que os instrumentos foram encomendados para o culto particular de Cibele, pois: 1º os instrumentos de Cibele, deusa frígia, são a flauta frígia, tímpano e címbalo, como se vê, por exemplo, de um epigrama votivo do “Livro X” da *Antologia palatina*

no qual um sacerdote oferece à deusa seu tímpano, címbalo e flauta frígia; 2º os sacrifícios a Cibele eram realizados por mulheres; 3º Zenóbio seria afeminado por ser músico iniciado no culto de Cibele; 4º o nome Zenóbio é de origem síria, assim como a mesma deusa Cibele; 5º a ausência de instrumentos médios e, daí, a justaposição de instrumentos agudos e graves produziriam o dilaceramento do ouvinte e, daí, o transe

– as árias dedicadas a Cibele eram chamadas *tà Matrôia* ou “[cantos] à Mãe”, e esses Eurípides teria imitado nas suas *Frígias*

– outro papiro egípcio da mesma coleção começa com as seguintes palavras: *hypómnama Zdénomi Péta ho auletés*. Ora, do exame do manuscrito vê-se que o copista corrige *Péta*, o que permite supor que o nome correto seria, na verdade, *Péto*, o mesmo que se encontra no papiro anterior, de modo que se poderia concluir que o flautista Peto estaria a lembrar Zenão, por exemplo, de que lhe deve dinheiro...

4ª aula (23/8):

– as associações de músicos da Ática e Lemno disputavam o monopólio das festas, porque então circulava grande soma de dinheiro. Ora, em 138 a.C., cem músicos de Atenas ofereceram-se para apresentar-se gratuitamente nas festas de Delfos; em 128 a.C., porém, nada disso: apenas três músicos, entre os quais não estiveram nem Ateneio nem Limênio

– aos 5 de junho de 1893, em Delfos, foram descobertas as pedras em que estão gravados dois peãs dedicados a Apolo

– o peã foi criado em Creta por Taletas de Gortine, que de lá teria passado a Atenas e, enfim, a Delfos. De fato, não só há vestígios de uma colônia cretense em Delfos, mas da série pítica do *Hino homérico a Apolo* se pode ver uma forte relação entre Delfos, o peã e Creta

– segundo os metricistas, o gênero peônio compreende os seguintes pés: 1) crético (-u-); 2) peã 1º (-uuu); 3) peã 2º (u-u); 4) peã 3º (uu-u); 5) peã 4º (uuu-). Ora, dos hinos de Delfos vemos que estão ausentes os peãs 2º e 3º, mas que há um pentábraco (uuuuu), ausente, por sua vez, dos tratados de métrica. Isso, quiçá por razão métrica, isto é, porque se privilegia o terceiro tempo breve, o que só ocorre nos peãs 1º e 4º. Demais, evita-se a justaposição desses peãs, provavelmente porque tal justaposição, segundo Aristides Quintiliano, transforma o ritmo ímpar, característico do crético, em par, assim: -uuu|uuu- > -|uuuuu|-. Enfim, nota-se

que nomes importantes são dispostos de modo a preencher um pé crético ou peônio (cf. *Okeanos*; *Megalopolis*)

– segundo Pitaide de Argeio (fl. 97-6 a.C.), os hinos encontrados foram executados, durante celebrações de Delfos, por um regente, cinco citaristas, *potikitharízdontes*, 6 auletas. Ora, as cítaras do séc. II a.C. não dispunham ainda de encordoamento que permitisse ao músico tocar toda a gama das notas, de maneira que era necessário recorrer a dois grupos de citaristas. Ora, tal seria o sentido dos termos *kitharistáí* (= “primeiras cítaras”) e *kitharízdontes* (= “segundas cítaras”)

– ao editar os textos musicais de Delfos, Theodor Reinach eliminou saltos melódicos que tinha por equívocos do lapicida; com isso, porém, só fez pasteurizá-los, tolhendo-os das características da música grega. Na verdade, se se atentar, por exemplo, para um cromatismo que incide sobre a descrição da agonia da serpente golpeada por Apolo, ver-se-á que ele quadra bem com a aliteração dos sigmas que imitam o assovio do monstro agonizante

– há poucos vestígios de *auloi* gregos ou *tibiae* romanas. Se hoje a feitura dos instrumentos é padronizada, na Antigüidade, não. De fato, dos setecentos vestígios apenas dois parecem obedecer a um mesmo padrão, a saber: um *aulós* encontrado em Delo e outro encontrado em Israel, de modo que se possa inferir que este tenha sido levado de Delo a Israel. Não por acaso, havia em Delo uma sinagoga, onde se reunia uma importante comunidade judaica

5ª aula (28/8):

– a inscrição do auleta Sátiro foi encontrada em Delfos por Louis Couve, que noticiou o achado no *Bulletin de correspondance hellénique*, n. 18, p. 84, 1894 (cf. *Sylloge*<sup>2</sup>, 717; *Sylloge*<sup>3</sup>, 648 B)

– dos que traduziram o texto, os últimos foram Christophe Chandezon (*Cahiers du GITA*, 11, 1998) e, antes dele, Holtzman (*Grand Atlas de l'archéologie*, 1985, p. 81). Podem-se rever as traduções, assim: 1) *aísma metá khorouú*, que Chandezon traduz por: *hymne avec choeur*, poder-se-ia traduzir por: *un chant choral*; 2) *kithárisma*, que Chandezon traduz por: *morceau de cithare*, poder-se-ia traduzir por: *au son de la cithare*

– chama a atenção a expressão *aulêsai tôn agóna*, na medida em que seria de esperar *agonízdesthai* no lugar de *aulêsai* (cf. *FD III*, 3, 128)

– a expressão: *áneu antagonistôn*, pode-se traduzir por: “sem adversários”. Que significa isso, porém? Que o auleta Sátiro estava só? Mas por quê? Porque ninguém se

teria apresentado para o concurso de *aulós*? Mas isso não seria muito honroso para Sátiro... Poder-se-ia supor, porém, que, para participar do concurso pítico, houvesse provas preliminares, e que Sátiro tivesse sido o único aprovado. Se não, poder-se-ia supor ainda que, quando reconhecessem a superioridade absoluta de um, os demais concorrentes se retrajassem do concurso. O termo, aliás, que designaria a vitória incontestada daquele seria o advérbio *akonití*. Enfim, poder-se-ia supor que o texto fosse, não de 198 a.C., mas de 194 a.C., ano de guerra, em que o concurso teria sido suspenso, mas Sátiro se teria apresentado – quiçá, por desavisado...

– a frase das l. 4-9 chama a atenção por diversas razões: 1ª por que especificar *tôi stádioi* com *tôi Pythikôi*, se em Delfos o único estádio existente é mesmo o pítico?; 2ª *Eurípídou* prende-se a *aísma* [...] *kai kithárisma*, ou apenas a *kithárisma*? Se a *aísma* *Diónyson*, quer isso dizer que Eurípides teria composto um canto intitulado *Dioniso* – quiçá um ditirampo –?; 3ª se *auleîn* significa tocar *aulós* sozinho, como explicar *metà khorou*? Ora, segundo Ateneio, XII, 538 f, um historiador teria testemunhado de que, em 324 d.C., um auleta interpretou a melodia pítica acompanhado de um coro (*tò Pythikòn mélos eúlesen éta metà khorou*); 4ª como explicar que um auleta tenha vencido o concurso de *aulós* tocando cítara (cf. *kithárisma*)...?; 5ª na verdade, o *kithárisma* permite supor que, nas *Bacas* de Eurípides, houvesse uma ária de cítara que fosse ainda conhecida em 198-190 a.C. – quiçá um *embólimon* –

6ª aula (30/8):

Artemidoro, *Onirocríticas*, V, 81:

– a expressão *kýklios auletés* chama a atenção. Pois, se o texto de Sátiro de Samo, de ca. 194 a.C., usa da expressão *auletès metà khorou*, na época imperial empregasse a expressão *kýklios auletés*, e, na época de Artemidoro (séc. II d.C.), todavia, a expressão *khoráules*. O dicionário de Bailly traduz a expressão *kýklios auletés* por “auleta ambulante” ou “auleta que percorre o circuito dos concursos”. Porém, o circuito dos concursos diz-se, propriamente, *períodos*. Ora, na tragédia e comédia, o coro é retangular (= 3 x 5 ou 5 x 3 cantores) e móvel, ao passo que, no ditirampo, é circular (= 50 cantores) e imóvel, de modo que o *kýklios auletés* é aquele que atua no centro deste

– *eulokopêsthai* é um hápax. A esse alguns editores preferem *eulokopéisthai*, composto de *eulé* ou “verme de mosca que come o cadáver” e de *kóptein* ou “comer”, que se traduziria por: “ser devorado por vermes”. Poder-se-ia, no entanto, entrever o aumento a + e, de modo que a forma original seria *aulokopéisthai*, composta de *aulós*

– a expressão *toîs posîn* de Artemidoro lembra a expressão homérica *tà pélmata tôn podôn*, que significa “rápido, ágil”, e não inerte, como Festugière e Boriaud traduzem Artemidoro. Porém, assim como em *eulokopêsthai* se pode entrever *aulós*, assim em *argoîs, érgon*, que se lê duas linhas abaixo, de modo que *argoîs* [...] *toîs posîn* significaria “pés que não trabalham”, isto é, “pés inertes”

MARCOS MARTINHO DOS SANTOS  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo