

## Contributo para uma nova leitura do *priapeum* 27

CARLOS DE MIGUEL MORA

*Universidade de Aveiro*

De entre a literatura latina clássica que tem sobrevivido até à nossa época, o *Corpus Priapeorum* é, sem dúvida, uma das obras que menor tratamento e consideração mereceu da parte dos investigadores. Este esquecimento ou *neglegentia* é ainda mais injusto se pensarmos que não se deve a razões de qualidade estético-literária, mas sim a considerações de índole moral. Por serem os *priapea* o mais aberto expoente de literatura não só erótica como em certas ocasiões marcadamente pornográfica, as traduções antigas caracterizam-se com frequência pela autoria anónima e por serem de difícil acesso, e as relativamente recentes são frustrantes por se não manterem sempre fiéis ao texto. Há excepções, é claro, mas resulta surpreendente que os trabalhos sérios e as boas traduções constituam excepção em vez de norma.

Naturalmente, é preciso matizar e compreender bem esta afirmação. O facto de que uma obra clássica – grega ou latina – seja *menos* ou até *muito menos* tratada do que outras não significa que seja *pouco* tratada. Com efeito, tem-no sido o suficiente para levantar problemas e assentar algumas premissas. Os magníficos estudos de

Buchheit<sup>1</sup> e, mais recentemente, de Goldberg<sup>2</sup>, ilustres exemplos da exaustividade e do rigor que caracteriza os trabalhos dos estudiosos alemães, permitem-nos dispor de instrumentos de investigação preciosos para a análise destes poemas epigramáticos. Algumas das conclusões do primeiro servir-nos-ão como base para o presente estudo.

Assim, partiremos do princípio de que o conjunto dos 80 poemas do *Corpus Priapeorum* é devido a um único autor, seguindo nisto o sólido raciocínio de Buchheit, baseado em considerações métricas, léxicas, estilísticas e de estruturação global. Alguns estudiosos que concordavam com a teoria do autor único atribuíram a obra a Ovídio, Petrónio ou Marcial. Também merece crédito a hipótese de Buchheit, que propõe como datação os começos do século II d. C. e atribui a obra a um seguidor de Marcial, o que explicaria as semelhanças entre este conjunto de poemas e a obra do Bilbilitano. Fosse quem fosse o autor, o certo é que tinha um talento extraordinário, conhecia à perfeição a literatura, quer grega quer latina, e era perito no domínio da arte métrica. De facto, se ousarmos abordar estes epigramas com espírito imparcial e desprovido dos preconceitos que advêm da matéria tratada, depararíamos com a surpresa de que a arte poética do autor é perfeita, a sua habilidade técnica prodigiosa, os seus recursos ilimitados, o seu humor finíssimo, as evocações e alusões literárias enormemente subtis. É tão rica em matizes a poesia deste anónimo autor que, não obstante os profundíssimos estudos já feitos por estes investigadores alemães, e os realizados por outros estudiosos, alguns epigramas não têm sido bem compreendidos, pelo menos sob o nosso ponto de vista. Uma leitura atenta do *priapeum* 27 (obra muito breve, composta por três dísticos

---

<sup>1</sup> V. Buchheit, *Studien zum Corpus Priapeorum* (München 1962).

<sup>2</sup> Ch. Goldberg, *Carmina Priapea: Einleitung, Übersetzung, Interpretation und Kommentar* (Heidelberg 1992).

elegíacos) poderá mostrar que ainda não foram totalmente exploradas as possibilidades que oferecem estes poemas. Eis o texto<sup>3</sup>:

*Deliciae populi, magno notissima circo  
Quintia, uibratas docta mouere nates,  
cymbala cum crotalis, pruriginis arma, Priapo  
ponit et adducta tympana pulsa manu.  
pro quibus, ut semper placeat spectantibus, orat  
tentaque ad exemplum sit sua turba dei.*

Do qual poderíamos arriscar a seguinte tradução:

*Delícias do povo, conhecidíssima no Circo Máximo,  
Quíncia, perita em mexer as vibrantes nádegas,  
oferece a Priapo os címbalos e os crótalos, instrumentos  
de lascívia, assim como os tambores batidos com mão  
[firme.  
Em troca, pede para agradar sempre aos espectadores  
e que o seu público permaneça atento, à semelhança do  
[deus.*

Parece tratar-se de uma dançarina do Circo que oferece a Priapo os seus instrumentos musicais, com a ajuda dos quais atraíra os seus admiradores. Como se pode apreciar, o epigrama guarda as características essenciais dos poemas votivos, que tanto abundam no *Corpus Priapeorum*: o oferente, agradecido ao deus, entrega-lhe presentes que têm a ver com a sua profissão, os quais são, normalmente, instrumentos de trabalho, embora possa tratar-se de frutos, no caso de agricultores. O motivo de agradecimento costuma estar relacionado com as propriedades do deus, quer na vertente de divindade da actividade sexual (e, nesse caso, temos a cura de doenças venéreas ou impotência, e também a provisão de amantes), quer na

---

<sup>3</sup> Segundo a edição de F. Buecheler, *Petronii Saturae et Liber Priapeorum* (Berlin 1911).

vertente de protector dos jardins. Neste caso, a bailarina, muito versada em danças eróticas, fica agradecida pelo seu sucesso, porque o seu público permanece *tentus* graças ao desejo que o deus nele desperta.

Já Buchheit<sup>4</sup> tinha destacado o carácter burlesco deste epigrama, que, depois de começar como um poema votivo semelhante a muitos que encontramos na *Anthologia Palatina*, afasta-se destes ao sublinhar a especial habilidade artística de Quíncia e ao terminar de maneira paródica com a expressão *turba tenta*, adjectivo polissémico que significa não só “atento”, mas também “erecto”, encaixando muito melhor este último sentido com a expressão *ad exemplum...dei*. Os diferentes autores que têm falado deste poema continuam esta interpretação. Desta maneira, Richlin considera Quíncia como uma dançarina<sup>5</sup>, e cataloga o poema como votivo, pois nestes os fiéis adoradores entregam oferendas e rezam ao deus<sup>6</sup>. Montero Cartelle, na sua tradução<sup>7</sup> destes poemas, inclui a seguinte nota de rodapé: «La ofrenda debe verse dentro del marco tradicional de que los profesionales ofrendaban a Priapo los instrumentos más característicos de la profesión». O mesmo cabe dizer da leitura realizada por O'Connor<sup>8</sup>, que qualifica o poema como *anathematikon*, destacando unicamente a parte final, que designa como hino eúctico, isto é, de voto ou petição. Destacaremos aqui a interpretação de Goldberg<sup>9</sup>, a melhor feita até ao momento. A autora alemã viu muito claramente

---

<sup>4</sup> Op. cit., 75.

<sup>5</sup> A. Richlin, *The garden of Priapus: sexuality and aggression in Roman humor* (New Haven 1983) 54 e 120.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 124 e 126. Eis a lista de poemas votivos apresentada pelo autor: 4, 16, 21, 27, 34, 37, 40, 42, 50, 53, 65, 80.

<sup>7</sup> E. Montero Cartelle, *Grafitos amatorios pompeyanos. Priapeos. La velada de la fiesta de Venus* (Madrid 1995) 140.

<sup>8</sup> E. M. O'Connor, *Symbolum Salacitatis. A Study of the God Priapus as a Literary Character* (Frankfurt 1989) 293.

<sup>9</sup> Op. cit., 159-63.

que o tom geral do poema sugere que a oferente, além de praticar dança erótica, deve dedicar-se à prostituição, dado que não era inusitado que algumas escravas ou libertas fossem contratadas ao mesmo tempo para mostrar as suas habilidades musicais e outras menos artísticas. Com efeito, nem todas as meretrizes eram semelhantes na antiga Roma: por um lado, estavam as prostitutas da rua, pobres infelizes constringidas a acolher uma clientela de homens de fracos recursos e até escravos; por outro, as que pela sua beleza, as suas capacidades intelectuais ou artísticas ou a habilidade do proxeneta, quase se poderiam comparar com as *hetaires* gregas ou as cortesãs da *belle époque*<sup>10</sup>. Parece que é a estas últimas que Goldberg está a referir-se. Em relação aos investigadores que a precederam, a autora oferece uma perspectiva nova que simplesmente supõe dar um passo lógico: a apresentação de uma dançarina erótica tão preocupada com a erecção dos seus espectadores pode querer insinuar que este público há-de converter-se noutra espécie de clientela. Isto concordaria mais com o conjunto de epigramas votivos do *Corpus Priapeorum*, dado que as oferendas feitas por mulheres vêm sempre da parte de meretrizes, e este seria o único caso em que a oferente não exerceria tal profissão.

Sem rejeitar a interpretação da estudiosa alemã, quereríamos nós, nesta intervenção, avançar com uma leitura que nos parece mais correcta, mas que, no fundo, supõe simplesmente avançar mais um passo neste sentido. Para nós, o autor dos *priapea* não sugere vagamente a interpretação de que se trate de uma prostituta, mas mostra-o claramente através de alusões literárias, metafóricas e culturais que não deixavam lugar a dúvidas no leitor da época, a tal ponto que devemos perguntar-nos se o poema não constitui uma brincadeira paródica genial em que se mostram as orações ao deus de

---

<sup>10</sup> Cf. C. Salles, «As prostitutas de Roma», in Duby, G. (ed.), *Amor e sexualidade no Ocidente*, trad. port. de Ana Paula Faria (Mem Martins 1992) 87-104.

uma meretriz sob a forma de um epigrama votivo. Assim, sob o nosso ponto de vista, as pistas oferecidas pelo autor do *priapeum* são constantes ao longo do poema, todo ele propositadamente ambíguo. Uma análise mais ao pormenor das expressões utilizadas dar-nos-á a chave para interpretar as intenções do poeta.

**1. Deliciae populi.** Encontramos três exemplos desta expressão na literatura latina, mas nenhum deles parece ajustar-se ao significado que toma o sintagma neste poema. Com efeito, em Plaut. *Most.* 15 temos *tu urbanus uero scurra, deliciae popli*, inserto num fragmento de carácter invectivo, em que o termo *deliciae* significa qualquer coisa como “bobo da corte”, salvando o anacronismo, pelo que o sintagma poderia ser traduzido como “palhaço público”. Nas outras duas ocorrências da expressão, em Mart. *Spect.* 2. 12 e em CIL 6.10151, o contexto não é tão-pouco amoroso, mas adquire o sentido de “regozijo, alegria do povo”. Em princípio, estes contextos não nos ajudarão a compreender o poema que estamos a estudar. Será melhor, pois, focar a nossa atenção na palavra *deliciae*. Já em Plauto encontramos este termo como apelativo entre enamorados, aparecendo, entre outros casos, num contexto paródico junto de uma série de interpelações carinhosas:

*Mea uoluptas, mea delicia, mea uita, mea amoenitas,  
meus ocellus, meum labellum, mea salus, meum sauium,  
meum mel, meum cor, mea colustra, meus molliculus  
[caseus]<sup>11</sup>*

Porém, deve reconhecer-se que este substantivo, no plural, com uma determinação por um adjectivo possessivo ou por um genitivo, se fixou como característica da linguagem erótica a partir de Catulo, e é este autor que evoca qualquer estudioso da língua latina quando ouve a expressão. Bom exemplo do que estamos a dizer seriam os

---

<sup>11</sup> Plaut., *Poen.* 365-7.

conhecidos versos *mea dulcis Ipsitilla / meae deliciae, mei lepores*<sup>12</sup>. Nas *Bucólicas* virgilianas reaparece o termo com esse sentido que manterá na poesia elegíaca de “que provoca deleite, favorito amoroso”, determinado por um genitivo: *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin / delicias domini, nec quid speraret habebat*<sup>13</sup>. O texto virgiliano tornar-se-á tão conhecido que Propércio parafraseará os versos: *Corydon qui temptat Alexin / agricolae domini carpere delicias*<sup>14</sup>. O termo *deliciae*, usado pelos poetas com um sentido erótico, que devia lembrar imediatamente a expressão virgiliana ao leitor erudito (ao qual eram destinados os *priapea*, como bem demonstrou Buchheit), podia ligar-se facilmente à ideia de “favorito de alguém”. Não é difícil imaginar que, num texto paródico como deve ser o *priapeum* que nos ocupa, o emprego do genitivo “populi” junto desta palavra podia dar ao leitor um sentido obsceno de “amante público”, “prostituta”. Não nos deve parecer estranha esta leitura, porque já no *Pseudolus* plautino aparece uma personagem que, interpelando uma meretriz, utiliza a seguinte expressão:

*Phoenicium, tibi ego haec loquor, deliciae summatum  
[uirum:  
nisi hodie mi ex fundis tuorum amicorum omne huc penus  
[adfertur,  
cras Phoenicium poeniceo corio inuises pergulam*<sup>15</sup>.

Isto é, esta cortesã é “o prazer dos varões mais nobres”, uma prostituta de luxo, que é ameaçada pelo proxeneta com a visita à *pergula*, “o prostíbulo”. Lembremos o dito anteriormente sobre os diferentes tipos de meretrizes em Roma para compreender que a ameaça do *leno* acarreta uma descida na categoria social da escrava,

---

<sup>12</sup> Cat. 32.1-2.

<sup>13</sup> Verg., *Ecl.* 2.1-2.

<sup>14</sup> Prop. 2.34.73-4.

<sup>15</sup> Plaut. *Ps.* 225-9.

que pode passar a ser uma prostituta comum, obrigada a aceitar qualquer tipo de clientela. Não será este tipo de prostituta a evocada com a expressão *deliciae populi* do *priapeum* 27? Para reforçar esta ideia podemos ter em consideração o dado seguinte: em muitas ocasiões em Marcial e praticamente sempre em Petrónio a palavra *deliciae* encontra-se aplicada a uma pessoa, num contexto sexual e com a significação de “amante”, “favorito amoroso”. Se pensarmos que estes dois escritores latinos do século I d. C. têm sido considerados pelos investigadores como possíveis autores dos *Priapea* pelas coincidências das suas respectivas obras com o *Corpus* ao nível lexical e estilístico, poderemos chegar à conclusão de que o termo *deliciae* guarda um sentido marcadamente sexual. Em suma, **a interpretação de que “o prazer do povo” seja meramente visual, pela contemplação da dança erótica, não nos parece adequada, e acreditamos que o leitor contemporâneo deve ter compreendido imediatamente que a ambiguidade deslizava de maneira clara para a actividade sexual, entendendo o sintagma como “a que proporciona prazer (de tipo sexual) ao povo”**. Esta interpretação é válida ainda que neguemos a autoria de Marcial ou Petrónio, pois o estilo, contemporâneo, é semelhante.

**2. Magno notissima circo.** O circo aludido aqui é o Circo Máximo, entre os montes do Palatino e o Aventino. Bem nota Christiane Goldberg<sup>16</sup> que as arcadas do circo, do teatro, dos estádios e das termas eram os lugares favoritos das prostitutas, pois eram discretos e a afluência de homens constante e considerável. Porém, porque receosa de avançar em terreno incerto, acrescenta imediatamente que Quíncia não é uma vulgar meretriz, como se vê claramente pelas habilidades musicais descritas a partir do verso 3. Insinua então duas soluções que explicam o sintagma. Por um lado, pelas indicações da *Ars amatoria* de Ovídio sabemos que o circo era

---

<sup>16</sup> Op. cit., 160.



lugar apropriado para as aproximações na conquista amorosa<sup>17</sup>. Por outro, o estudioso Wille informa-nos de que no circo tinham lugar também alguns espectáculos de dança<sup>18</sup>. Ora, a primeira explicação parece-nos insustentável, visto que o presente poema, com os termos *spectantibus* e *turba*, indica de maneira diáfana que a mulher de que se trata é uma profissional, quer da dança erótica quer da prostituição, enquanto que Ovídio fala sempre da conquista amorosa que não implica um pagamento em dinheiro. Quanto à segunda, deve ter-se em consideração que Wille baseia-se, para a sua afirmação, neste mesmo poema, que nós procuramos interpretar de maneira diferente, e numa passagem do *Asno de Ouro* de Apuleio<sup>19</sup> onde se dá conta de uma dança pírrica executada por um tropel de jovens, espectáculo que devia ser comum no circo, mas onde nada se diz de danças eróticas. Além disso, o sentido comum diz-nos que uma dança desse estilo seria difícil de apreciar na imensidade do circo, sobretudo pelos espectadores dos lugares mais afastados, que poderiam desfrutar de uma coreografia de conjunto, mas não de movimentos voluptuosos de cintura.

Nós, portanto, preferimos ficar com a primeira interpretação, a mais evidente para o leitor contemporâneo. Por Juvenal sabemos que, nessa época, as jovens estrangeiras, escravas, eram obrigadas a prostituir-se nos arredores do Circo Máximo, e o termo utilizado para as definir, *lupae*, indica o ínfimo grau social atribuído a estas meretrizes:

*et ad circum iussas prostare puellas.  
ite, quibus grata est picta lupa barbara mitra*<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Cf. Ov. *A. A.* 1.97 ss.

<sup>18</sup> G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (Amsterdam 1967) 198.

<sup>19</sup> Apul. *Met.* 10.29.

<sup>20</sup> Juv. *Sat.* 3.65-6.

Este costume podia ter existido desde época antiga, se considerarmos que no comentário do fragmento 1034 de Lucílio (*quem sumptum facis in lustris, circum, oppida lustrans*) a palavra *circum* é substantivo, como opina boa parte da crítica, e não preposição, coisa difícil de determinar por carecermos do contexto. Fosse como fosse, parece haver comum acordo entre os estudiosos em pensar que as actividades das prostitutas romanas se desenvolviam fundamentalmente em dois bairros: no Subura, ao norte do Forum, e no Circo Máximo, ao sul<sup>21</sup>. **O comentário “bem conhecida no Circo Máximo” devia soar ao leitor dos *priapea* suficientemente ambíguo para perceber a malícia da expressão.** O “conhecimento” podia referir-se quer à própria pessoa (os seus clientes a conheceriam) quer ao seu nome, pois a partir dos *graffiti* encontrados em Pompeios podemos imaginar as arcadas e o interior do circo atestados de inscrições com os apelativos –geralmente apodos à grega–, as qualidades e os preços das meretrizes que por essa zona ofereciam os seus serviços<sup>22</sup>.

**3. *Vibratas docta mouere nates.*** Autores como Thomason<sup>23</sup> insistiram na estreita semelhança que liga este *priapeum* com a *Copa* da *Appendix Vergiliana*. Os quatro primeiros versos deste poema parecem demonstrá-lo:

*Copa Surisca, caput Graeca redimita mitella,  
crispum sub crotalo docta mouere latus,  
ebria fumosa saltat lasciua taberna  
ad cubitum raucos excutiens calamos.*

---

<sup>21</sup> Cf. C. Salles, op. cit., 90.

<sup>22</sup> Sobre as características dos *graffiti* em geral, cf. E. Montero Cantelle, op. cit., 11-32. Exemplos de inscrições sobre meretrizes nas 42-6.

<sup>23</sup> R. F. Thomason, *The Priapea and Ovid. A Study of the Language of the Poems* [Nashville (Tennessee) 1931] 47.

Também escrita em dísticos elegíacos, poderia ser traduzida da maneira seguinte:

*A taberneira Surisca, cingida a cabeça com um turbante*  
*[grego,*  
*perita em mexer a ondulante cintura ao ritmo do crótalo,*  
*ébria, dança lascivamente na fumosa taberna*  
*sacudindo as roucas varas contra o cotovelo.*

Como outros investigadores fizeram notar, o *priapeum* 27 poderia ser uma paródia, pelo menos em determinados versos, do poema da *Appendix*<sup>24</sup>. Seja paródia ou simples inspiração, parece evidente uma influência da *Copa* sobre o outro poema, e não o contrário. Contribui para esta interpretação o facto de que o que aparece num só verso neste poema que acabamos de traduzir é desenvolvido em dois no outro (a palavra *crotalis* só se lê no terceiro verso). A paródia estabelecer-se-ia, no plano lexical, com a repetição de um sintagma na mesma posição do pentâmetro (*docta mouere*) e a substituição de uma parte corporal por outra (*latus* por *nates*) e o adjectivo determinativo desta por um sinónimo (*crispum* por *uibratas*).

Mas o que parecem esquecer os investigadores que qualificam esta parte do poema como paródia da *Copa* é que a tal paródia só pode existir se, além da variação no plano lexical, se dá também uma variação no plano semântico, que deve ultrapassar a simples substituição de um termo mais ou menos inocente *-latus-* por outro algo mais indecente *-nates*. Segundo nos parece, a diferença consiste na passagem de uma significação unívoca (o movimento da cintura sugere inequivocamente uma dança sensual) a uma calculada ambiguidade: **o movimento das nádegas sugere dança erótica, mas**

---

<sup>24</sup> Cf. C. Morelli, «Note sulla *Copa*», *Studi italiani di filologia classica*, 19 (1912) 235 ss.

**ao mesmo tempo pode induzir a visão da actividade sexual. É nesta ambiguidade maliciosa que subsiste a paródia.**

**4. Pruriginis arma.** A identificação da palavra *arma*, através de uma metáfora, com qualquer instrumento apropriado para um determinado trabalho é atestada com frequência na literatura latina. Noutros *priapea*, por exemplo, é normal encontrar referências às armas do deus, designando com este e outros termos do mesmo campo semântico, como é natural, o enorme falo que o caracterizava e com o qual costumava ameaçar os ladrões com os três castigos tipificados: fornicação, pedicção e irrumação, respectivamente para mulheres, rapazes e homens<sup>25</sup>. Em princípio pode parecer estranho este aposto a *cymbala cum crotalis*, dado que os instrumentos musicais apenas são “as armas da lascívia” num sentido translático, enquanto criadores do ritmo necessário para a dança erótica. Todos os estudiosos do texto parecem compreender a expressão como fruto desse sentido metonímico em que a causa é usada em lugar do efeito.

Porém, se o texto é realmente paródico (e disto nós estamos particularmente convencidos), não o é exclusivamente em relação ao poema mencionado da *Appendix*, mas a muita da literatura latina anterior. Fixemos a nossa atenção, por exemplo, no seguinte fragmento horaciano:

*Vixi puellis nuper idoneus  
et militavi non sine gloria;  
nunc arma defunctumque bello  
barbiton hic paries habebit*<sup>26</sup>.

É esta a primeira estrofe de uma ode votiva, que poderia ser catalogada dentro do género epigramático atendendo ao tema e à brevidade; podemos dizer que pertence ao lírico unicamente pela sua métrica, em estrofes alcaicas. Não queremos assegurar que este poema

---

<sup>25</sup> Cf. J. N. Adams, *The latin sexual vocabulary* (Bristol 1982) 19-22.

<sup>26</sup> Hor., *Car.* 3.26.1-4.

em concreto inspirou o autor do *priapeum* 27 (embora a tentação seja forte), mas apenas utilizá-lo como exemplo bem ilustrativo de que não era inusitado, num poema de oferenda, apresentar ao deus os instrumentos musicais ligados à actividade amorosa, por serem utensílios usados na conquista do outro sexo. Neste caso o poeta Venusino apresenta à deusa Venus as suas *arma* (v.3), especificamente a lira (*barbiton*, v.4). Ora bem, sabemos com certeza que no *Corpus Priapeorum* está utilizada, pelos menos uma vez, a palavra *cithara* com o sentido metafórico de *mentula*<sup>27</sup>. Se para o autor dos *priapea* a *cithara* podia constituir um símbolo fálico, apesar de a forma do instrumento não o sugerir de maneira alguma, com maior motivo o poderia ser o *barbiton*, muito mais alongado (figura 1)<sup>28</sup>. Se este raciocínio for correcto, **a paródia dos poemas votivos que sugerimos como interpretação deste poema levaria o autor a identificar instrumentos musicais com órgãos sexuais**. Será preciso comprovar agora se existe uma base que permita tal identificação.

**5. Cymbala cum crotalis ... et adducta tympana pulsa manu.** Faz notar Goldberg<sup>29</sup> que os três instrumentos musicais mencionados são de percussão. A explicação, segundo a estudiosa alemã, é que este tipo de instrumentos proporciona o fundo rítmico adequado à música do culto. Já vimos que uma possível razão da menção aos crótalos era também a paródia do poema *Copa*, onde este instrumento é nomeado no segundo verso. Mas comecemos pela expressão do verso 4. Este verso, como já viram outros investigadores, foi inspirado em Ovídio, onde se encontra o mesmo hemistíquio:

*'Quid mihi fiet?' ait: sonuerunt cymbala toto  
litore, et adtonita tympana pulsa manu*<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> *Priap.* 68.16.

<sup>28</sup> Retirámos as três ilustrações de M. P. Guidobaldi, *Vita e costumi dei Romani antichi, 13: Musica e danza* (Roma 1992) 56, 64 e 61.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, 161-2.

<sup>30</sup> *Ov., A.A.* 1.537-8.

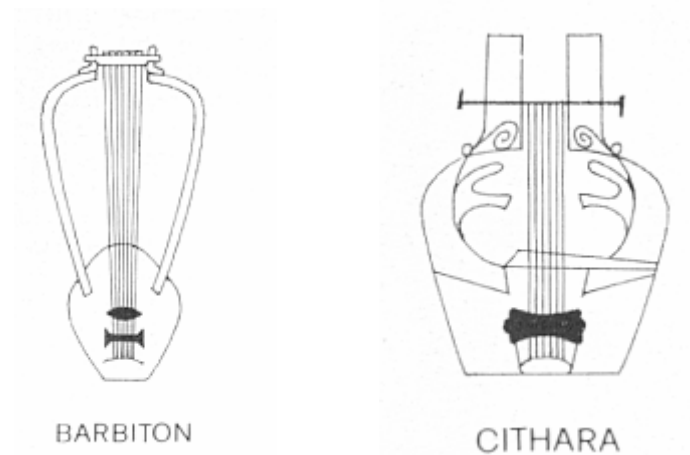


Figura 1

Aqui temos, diga-se de passagem, uma explicação possível para a aparição dos três instrumentos mencionados: os crótalos seriam consequência da imitação da *Copa*, os címbalos e os tambores, da de Ovídio. Só que no fragmento ovidiano os tambores, tocados pelas bacantes em delírio, eram batidos por uma mão exaltada. No *priapeum* 27 são-no por uma mão que não treme, “firme”. **Para nós, *tympana* não é senão um termo eufemístico-burlesco para aludir às nádegas de Quíncia.** É certo que não encontramos a palavra citada nos léxicos sobre latim erótico<sup>31</sup>, mas é preciso dizer que estas obras costumam focar a sua atenção exclusivamente sobre as partes genitais, esquecendo que dentro do erotismo estão incluídas outras zonas

---

<sup>31</sup> Cf. J. N. Adams, já citado, ou E. Montero Cartelle, *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios* (Sevilla 1991).

anatômicas. O tom paródico do poema e a leve alteração do verso levam-nos a esta leitura, mas não só. É sobretudo a ligação com os outros dois termos, *cymbala cum crotalis*.

Esta expressão é normalmente vertida num sintagma copulativo, do tipo “címbalos e crótalos”, nas traduções espanhola, inglesa e alemã a que tive acesso, o que quer dizer que os autores destas versões acham a expressão equivalente a *cymbala et crotala*. Nesse caso, por que é que o poeta não o exprimiu assim? Não é válido argumentar razões métricas porque, embora seja certo que, em princípio, *crotala* (: : : .) não cabe no hexâmetro, nada impedia ao poeta formular o dístico doutra maneira. Valha como exemplo a seguinte alteração:

*tympana pulsa manu firma, pruriginis arma,  
et crotal(a) et ponit cymbala clara deo,*

Que apresentaria a escansão seguinte:

– : : – : : – | – – | – – : : – : :  
– : : – – – | – : : – : : –

O nome do deus seria substituído pelo geral *deo*, mas dentro da literatura priápica não é inhabitual uma tal substituição. Sirva isto para demonstrar o que de todos é sabido ou, pelo menos, deveria ser: não se pode argumentar com razões métricas para justificar as escolhas do poeta, se não estivermos a falar de um mau poeta, o que não é o caso do autor dos *priapea*. Outros motivos devem explicar o emprego da subordinação em troca da coordenação. Em primeiro lugar, parecem claras razões estilísticas: a repetição de “c” (*cymbala cum crotalis*) era desta maneira acentuada, formando uma aliteração muito próxima da cacofonia, de igual forma que cacofónico resultava o encontro de sílabas iguais em final e princípio de verso (*Priapo / ponit*). Mas, será que existiam outras razões para além das puramente estilísticas?

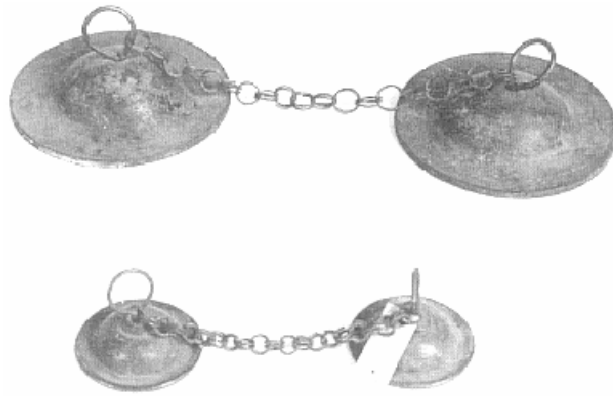


Figura 2



Figura 3



Os címbalos eram uma espécie de pratos metálicos, de tamanho menor que os actuais. A melhor definição é oferecida por Cassiodoro<sup>32</sup>: *cymbala...sunt ex permixtis metallis paruissimae phialae compositae, uentricula sua in lateribus habentes, quae artificiosa modulatione collisae, acutissimum sonum delectabili consonatione restituunt*. Isto é: “os címbalos são minúsculos pratos fabricados de uma liga metálica, que têm as suas barrigas nos lados, e que, ao serem entrechocados com cadência artística, produzem um som muito agudo de agradável harmonia”. Alguns destes címbalos encontrados em vestígios arqueológicos provam que nem todos eram tão minúsculos como afirma Cassiodoro (figura 2). Os crótalos são bem mais difíceis de descrever, dado não haver acordo em todas as fontes. Costumam ser traduzidos por “castanholas”, mas esta simplificação pode induzir em erro: a utilização de crótalos e castanholas pode ser semelhante, mas nem a forma nem o som produzido pelo instrumento antigo condizem com os do moderno. Um relevo do frontal de um sarcófago proveniente de Óstia, conservado no Museo Nazionale Romano mostra um bailarino com o que poderiam ser uns crótalos, acompanhado de um tocador de tímpano (figura 3). O texto anteriormente visto do poema *Copa* parece demonstrar que o instrumento constava de umas canas que se faziam entrechocar para produzir o som (v.4), o que coincidiria com a imagem do dito sarcófago.

Não encontramos na literatura latina uma definição tão completa como a de Cassiodoro para o címbalo, mas temos, pelo menos, um texto de Marciano Capela<sup>33</sup> onde se descreve o som produzido pelo instrumento: *magno tympani crepitu crotalorumque tinnitu*. O substantivo *tinnitus* não deixa lugar a dúvidas: tratava-se de um tinido, um som agudo e nítido que só pode ser provocado pelo

---

<sup>32</sup> Cassiod. *Psalm.* 150.5.

<sup>33</sup> Mart. Cap., *De nupt.*, 2.133.

bater de instrumentos metálicos. Poderíamos admitir, então que, tal como as descreve Tranchefort, as ditas canas tinham nas extremidades pequenas peças metálicas semelhantes a diminutos címbalos<sup>34</sup>, o que explicaria a forma moderna destes crótalos. Mas, segundo a nossa opinião, a forma ou o som deste instrumento pouco interessa neste *priapeum*, mas sim a semelhança do termo com o utilizado para designar um tipo de brincos de pérolas, *crotalia* (sempre utilizado no plural). Não há muitos exemplos desta palavra na literatura –de facto, só é usada por dois autores, Plínio-o-Antigo, por quem sabemos que o uso da palavra era recente na sua época, e Petrónio–, mas existe um que é particularmente interessante. Trata-se de um fragmento da *Cena Trimalcionis* onde uma mulher está a gabar-se das suas jóias:

*Nec melior Scintilla, quae de ceruice sua capsellam detraxit aureolam, quam Felicionem appellabat. Inde duo crotalia protulit et Fortunatae in uicem consideranda dedit et 'domini' inquit 'mei beneficio nemo habet meliora'. 'quid?' inquit Habinnas 'excatarissasti me, ut tibi emerem fabam uitream. plane si filiam haberem, auriculas illi praeciderem. Mulieres si non essent, omnia pro luto haberemus.'*<sup>35</sup>

Que poderíamos traduzir da seguinte maneira:

*E não ficou atrás Cintila; esta puxou dum saquinho dourado que levava ao pescoço, a que dava o nome de Felicião. Daí tirou dois brincos de pérolas e, por sua vez, deu-os a apreciar a Fortunata, dizendo: “Graças ao meu marido, ninguém os possui melhores”. Habinas interveio: “Como não?! Deixaste-me liso para que te comprasse essa fava de vidro. Se eu tivesse uma filha, com certeza cortava-lhe as*

---

<sup>34</sup> F. R. Tranchefort, *Les instruments de musique dans le monde*, vol.1 (Paris 1980) 48.

<sup>35</sup> Petr. *Sat.*, 67.9-10.

*orelhas. Se não houvesse mulheres, tudo teríamos ao preço da chuva.*

O sentido de “brinco de pérola” é muito claro neste fragmento. A formação deste termo viria a partir do som tintinante produzido pelas pérolas ao soar. Como já dissemos anteriormente, Petrónio tem sido considerado por alguns estudiosos como o autor do *Corpus Priapeorum*; aceitemos esta teoria ou não, não se pode negar as estreitas conexões de língua e estilo entre ambos os textos, *Satyricon* e *Priapea*, obras seguramente quase contemporâneas. Podemos então assumir, sem receio de correr risco algum, que o poeta que cantou as excelências de Quíncia conhecia o significado da palavra *crotalia*.

É momento agora de retornar à expressão *cymbala cum crotalis* e à pergunta formulada por nós pouco antes: haverá algumas razões que a justifiquem para além das puramente estilísticas? A utilização do ablativo permitiria ao poeta jogar com uma anfibologia; numa época em que os dativos e ablativos plurais dos temas em *-io-* da segunda declinação eram pronunciados e transcritos com a forma *contracta*, *crotalis* podia ser entendido quer como ablativo de *crotala* quer de *crotalia*. Se pensarmos que os címbalos têm uma clara forma de seio de mulher (cf. figura 2), e que as pérolas podem muito bem ser tomadas metaforicamente por bicos, a maliciosa fórmula *cymbala cum crotalis* jogaria com a tradicional união destes dois instrumentos<sup>36</sup>, mas incluindo uma imagem metafórico-burlesca: **Quíncia oferece ao deus os “címbalos com os seus crótalos ou pérolas”, isto é, os seios com os seus bicos, que, junto com os tambores (*tympana*) –isto é, as nádegas– batidos com mão firme, completam a paródia dos epigramas votivos e explicam os instrumentos escolhidos**, que, como Goldberg viu, são todos de percussão. A referência burlesca às partes eróticas femininas deixa de lado, como é natural, o próprio órgão sexual, guardando nisto as características próprias da literatura

---

<sup>36</sup> Cf. Apul. *Met.*, 8.24; 9.4; Front. *De Orat.*, 14.

erótica em geral e priápica em particular, onde a menção aos *genitalia* femininos só se produz em contextos de invectiva, nunca em tom laudatório ou meramente descritivo<sup>37</sup>.

6. Interpretado desta maneira, o tópico do *do ut des*, tão característico dos poemas votivos e reflectido no **pro quibus** do verso 5, adquire uma nova perspectiva: **Quíncia está a oferecer na verdade o seu próprio corpo ao deus, os seus favores sexuais.**

7. **Vt semper placeat spectantibus ... tenta que ... sit sua turba.** Assim, os dois versos finais continuariam a brincadeira do autor. De uma maneira estrita, Quíncia estaria a solicitar ao deus uma beleza imperecível para agradar (e, portanto, excitar) aos que a virem. O termo *spectantibus* (v.5), que pode ser utilizado em determinados contextos como sinónimo de *spectatoribus*, não está tão especializado como este último, e é por isso que permite ao autor continuar a ambiguidade mantida durante todo o poema: **poderia tratar-se dos espectadores, mas também, simplesmente, de quaisquer homens que olhem para ela, clientes potenciais.** Com esta explicação ganha sentido completo o verso final: o jogo de palavras com *tenta* e a pouca precisão do termo *turba* permitiria ao poeta brincar com a duplicidade semântica: Quíncia, como dançarina poderia solicitar que o seu público permanecesse sempre atento; como prostituta, que os seus clientes permanecessem sempre em erecção, a exemplo do deus. Por isto, propomos a tradução de determinados termos por outros que permitam continuar a ambiguidade: *cymbala cum crotalis* por “os címbalos com os seus crótalos” em vez de “os címbalos e os crótalos”, *placeat spectantibus* por “agradar aos que a contemplem”, em vez de “agradar aos espectadores” e *tenta turba* por “clientela em tensão” em vez de “público atento”.

Ao longo desta intervenção quisemos demonstrar que a leitura feita até agora do *priapeum* 27 é superficial. A interpretação dos

---

<sup>37</sup> Cf. A. Richlin, op. cit., maxime 44-56.

leitores contemporâneos do autor há-de ter sido diferente da nossa. Através de uma melhor compreensão da cultura e do léxico da época podemos ver a riqueza de matizes de um poema tão bem construído como engenhoso. Segundo a nossa nova leitura, a composição afastar-se-ia da forma normal dos epigramas votivos e consistiria mais propriamente numa paródia de tais epigramas. A anfibologia, sugerida desde o princípio e mantida até o fim, é um recurso humorístico genial que exige a cumplicidade intelectual do leitor e que prova o talento e capacidade artística do autor. O conteúdo erótico, sexual e até obsceno do texto não deve ser motivo para nos privarmos da apreciação artística da sua perfeição formal e da riqueza do seu caleidoscópico e humorístico sentido.