

CODEX

Revista discente de Estudos Clássicos

v.2, n.1



Par de centauros em luta contra grandes felinos. Mosaico de piso - dimensão: 58,4 x 91,4 cm. Inv.: 30.6
Vila de Adriano, Tivoli c. 115 d.C. Talvez baseada na obra de Zéuxis de 400 a.C.
ALTES MUSEUM, Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin

www.lettras.ufrj.br/proaera/revistas

ISSN 2176-1779

CODEX – Revista discente de Estudos Clássicos

Equipe Editorial

Editores

Paulo Martins, USP
Henrique Fortuna Cairus, UFRJ
Julieta Alsina, UFRJ
Rafael Brunhara, USP

Comissão Editorial Docente

Ana Thereza Basilio Vieira, UFRJ
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS
Breno Battistin Sebastiani, USP
Flávio Ribeiro de Oliveira, UNICAMP
João Angelo Oliva Neto, USP
João Batista Toledo Prado, UNESP
Roberto Bolzani Filho, USP
Tatiana Oliveira Ribeiro, UFRJ

Comissão Editorial Discente

Elaine Maia Machado, UFRJ
Caroline Evangelista Lopes, USP
Patrícia Andréa Borges, USP

Conselho Consultivo

Adriano Machado Ribeiro, USP
Adriano Scatolin, USP
Agatha Pitombo Bacelar, (Doutoranda) EHESS-Paris
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS
Breno Battistin Sebastiani, USP
Carolina de Melo Bomfim Araújo, UFRJ
Cláudio Aquati, UNESP
Elaine Cristine Sartorelli, USP
Fernando Brandão dos Santos, UNESP
Fernando José de Santoro Moreira, UFRJ
Jacyntho José Lins Brandão, UFMG
João Angelo Oliva Neto, USP
João Batista Toledo Prado, UNESP
Juliana Bastos Marques, UNIRIO
Leni Ribeiro Leite, UFES, Brasil
Marcos Martinho dos Santos, USP
Marly de Bari Matos, USP
Mary Macedo de Camargo Neves Lafer, USP
Nely Maria Pessanha, UFRJ
Pablo Schwartz Frydman, USP
Paula da Cunha Corrêa, USP
Paulo Martins, USP
Paulo Sérgio de Vasconcellos, UNICAMP
Roberto Bolzani Filho, USP
Trajano Augusto Ricca Vieira, UNICAMP

Sumário

Apresentação

Paulo Martins 4-6

Artigos

A construção do ethos do orador no Pro Milone de Cícero

Marlene Lessa Vergilio Borges 7-21

A mimesis nos Livros III e X da República de Platão

Helena Andrade Maronna 22-30

Apontamentos sobre a Arte retórica de Fortunaciano

Izabella Lombardi Garbellini 31-42

Historiografia e gênero biográfico na Vita Caligulae de Suetônio – primeiras reflexões

Danielle Lima 43-58

As Tesmoforiantes: peça com menos referência política de Aristófanes?

Milena de Oliveira Faria 59-73

O tempo verbal na poesia homérica

Caroline Evangelista Lopes 74-89

Uma análise de Reso de Eurípides e da astúcia de Odisseu

Lilian Amadei Sais 90-101

Um estudo dos procedimentos ecfrásticos

Melina Rodolpho 102-115

Elegia marcial e ocasião de performance

Rafael Brunhara 116-126

Péricles e a peste: o corpo da pólis ou o corpo e a pólis

Rosangela Santoro Souza Amato 127-136

Hípias Menor de Platão: tradução, estudo e comentário crítico

Vanessa Araújo Gomes 137-144

Para uma descrição das Epistulae ad Caesarem de (Pseudo-) Salústio

Gilson Charles dos Santos 145-161

Cena-típica e tema em Homero: Recepção do hóspede e do discurso no Canto XIV da Odisseia

Viviani Xanthakos 162-171



Apresentação

Prof. Dr. Paulo Martins
IAC/PPGLC/USP

A revista *Codex*, em seu terceiro número (o primeiro do segundo volume), apresenta os resultados de uma iniciativa inédita e até então inusitada, além de muito importante: os textos constitutivos desse novo volume têm sua origem no 4º Seminário de Pesquisas em Letras Clássicas, um dos dois eventos bienais em que o Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo leva ao público as suas pesquisas. Assim, todos os textos aqui publicados foram apresentados como resultado final ou parcial de pesquisas de alunos de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas que participaram do evento.

É importante ressaltar que o Seminário de Pesquisas em Letras Clássicas nasce com uma finalidade específica: A implementação próspera e efetiva do diálogo entre alunos e professores do Programa, que não raramente estavam habituados a certa restrição dos comentários, às discussões isoladas, mesmo que necessárias e frutíferas, entre orientador e orientado. Essa ampliação de interlocução, inversamente proporcional ao ensimesmamento acadêmico, coaduna-se, salutarmente, com outras, que sempre previram como necessário um maior diálogo *inter pares*. Tal ideia inicialmente foi bem aceita e aplicada a todos os matriculados no Programa. Assim, já em suas 2ª e 3ª versões, expandiu-se o evento à participação de alunos de programas congêneres nas Universidades Paulistas (UNESP e UNICAMP).

No 4º Seminário realizado em Novembro/Dezembro de 2009, a intenção foi a de ampliar a participação de outros pesquisadores nas Letras Clássicas de Universidades Brasileiras e assim contamos com a presença de alunos da UFRJ e UFMG. Além disso, há que se dizer que nas versões anteriores tínhamos entre os participantes alunos de Mestrado e de Doutorado, cláusula de barreira que foi extinta e, a partir de 2009, os alunos de Iniciação Científica tiveram a oportunidade de apresentar e discutir suas pesquisas. Parece-nos que tal procedimento foi e é

extremamente salutar já que não só vai de encontro a uma necessária e imperiosa interface entre a Graduação e Pós-Graduação, como também aponta ao jovem pesquisador caminhos futuros que serão trilhados para que atinja o grau ambicionado.

Para nós, editores da *Codex*, é particularmente auspiciosa que essa asserção prospere, viceje, enfim, frutifique, dado que é essa interface entre Graduação e Pós-Graduação o cerne de nossa existência, veículo científico dinâmico, competente e comprometido com a qualidade da produção científica em Estudos Clássicos.

Quanto à nossa qualidade como revista, ditames, critérios e normas de publicação não foram alterados nessa edição com a focalização sazonal desse evento, outrossim os artigos foram avalizados e avaliados por professores doutores de diversas universidades, como rege o costume.

O número três de *Codex* conta 13 artigos que podemos dividir em 4 grandes grupos, a saber: Gramática/Retórica; Filosofia; Poesia e Historiografia.

No primeiro grande grupo (Gramática e Retórica) Marlene Lessa, orientada por Adriano Scatolin, discorre acerca da constituição do *éthos* do orador no *Pro Milone* de Cícero; Izabella Lombardi Garbellini, cujo orientador é Marcos Martinho dos Santos, faz seus apontamentos acerca da *Arte Retórica* de Fortunaciano, grámatico latino do século IV, reconhecido por sua atenção à questão da métrica horaciana; finalmente o trabalho de Melina Rodolpho, aluna de Paulo Martins, acerca da éfrase, procedimento retórico complexo sobre o qual imprime novas luzes.

No que se refere à Filosofia, destacam-se dois trabalhos de orientandas de Daniel Rossi Nunes Lopes: Helena Andrade Maronna e Vanessa Araújo Gomes. Esta trata de alguns comentários acerca de sua tradução ao *Hípias Menor* de Platão; aquela oferece um estudo acerca do conceito de *mimesis* nos Livros III e X da *República* também de Platão.

O gênero sobre o qual os pesquisadores mais se debruçaram na terceira edição é o poético. Trabalharam com o subgênero dramático: Milena de Oliveira Faria, orientada por Adriane da Silva Duarte e Lilian Amadei Sais, aluna de André Malta Campos. A primeira tratou d'*As Tesmofórianes* de Aristófanes; a segunda do *Reso*, de Eurípides, sob o prisma da astúcia.

Quanto à épica temos: um texto acerca do tempo verbal na poesia homérica de autoria de Caroline Evangelista Lopes, e outro de Viviani Xanthakos que diz respeito à Cena-típica e tema em Homero na *Odisséia*, ambos sob a supervisão de Christian Werner. A pesquisa acerca da Elegia Marcial e a *performance* de Rafael de C. M. Brunhara enceta reflexão sobre a poesia elegíaca marcial, portanto, confim à épica, não só sob a perspectiva métrica (estamos no âmbito do dístico elegíaco), mas também sob o motivo bélico. A orientação desse trabalho está a cargo de Paula da Cunha Corrêa.

Finalmente, temos os textos dedicados à historiografia. São eles: A questão do gênero biográfico em Suetônio desenvolvido por Danielle Lima cuja orientação é realizada Paulo Sérgio Vascellos. Uma reflexão sobre a peste e Péricles em Tucídides de Rosangela Santoro de Souza Amato sob supervisão de Daniel Rossi Nunes Lopes. E por fim, a discussão sobre as *Epistulae ad Caesarem* de (Pseudo-) Salústio realizada por Gilson Charles dos Santos que é orientado por Breno Sebastiani. Vale dizer que esse último texto inaugura nova fase de *Codex*, uma vez que passamos a veicular daqui em diante textos também de doutorandos.



A construção do *ethos* do orador no *Pro Milone* de Cícero

Marlene Lessa Vergílio Borges

Mestrado – USP

Orientador: Prof. Doutor Adriano Scatolin (USP)

Resumo

O poder de persuasão do *ethos* do orador é reconhecido tanto na tradição retórica grega como na latina. Mas é na prática oratória romana que a utilização do *ethos* como fonte de persuasão se torna proeminente. Com base na teoria de Cícero sobre o *ethos*, desenvolvida no *De oratore*, II, 182-184, procuramos, neste trabalho, realizar um estudo da representação do *ethos* do orador no discurso *Pro Milone*, analisando os procedimentos retóricos empregados nesse processo.

Palavras-chave: *Ethos*; Cícero; *Pro Milone*; retórica; oratória romana.

Abstract

The power of the orator's *ethos* is recognized both in Greek and Latin rhetorical tradition. Yet, it is in the Roman oratorical practice that the use of the *ethos* as a source of persuasion stands out. Based on the Ciceronian theory concerning the *ethos*, exposed in the *De Oratore*, II, 182-184, we aim to study in this paper the representation of the speaker's *ethos* in Cicero's *Pro Milone*, analyzing the rhetorical procedures applied to this process.

Keywords: *Ethos*; Cicero; *Pro Milone*; rhetoric; Roman oratory.

Introdução

O discurso *Pro Milone* tem origem em um caso de homicídio em que figuram como autor Tito Ânio Milão e como vítima Públio Clódio Pulcro, ambos pertencentes ao cenário político romano, atuando, porém, em campos opostos: Milão, pela parte dos *optimates*, Clódio, dos *populares*. Os dois líderes políticos comandavam gangues de rua que freqüentemente se confrontavam em violentos combates. De acordo com o relato de Ascônio, no dia 18 de janeiro de 52 a.C., esses dois homens e os respectivos séquitos se encontram acidentalmente na Via Ápia¹. Surge uma escaramuça entre as duas comitivas e Clódio, ferido no ombro, refugia-se numa taberna, de onde é retirado à força pelos homens de Milão e assassinado. O crime causa a indignação da plebe, que, orquestrada pelos seguidores políticos de Clódio, passa a levar o caos à Cidade. Pompeu é chamado pelo senado para restabelecer a ordem e, para tal fim, é nomeado cônsul único. Um de seus primeiros atos é fazer aprovar uma lei para julgar os crimes de violência, impondo um rito mais abreviado para o julgamento e penas mais severas para os crimes. O julgamento de Milão se dá sob essas novas condições, num clima tenso pela pressão dos clodianos e pela presença de soldados armados no fórum. Cícero não venceu esta causa. Mas o discurso *Pro Milone* que reescreveu mais tarde para publicação seria considerado pela posteridade uma obra-prima da retórica. Fontes antigas afirmam que o desempenho de Cícero por ocasião da defesa teria ficado muito aquém do de costume². Relata-se, ainda, que uma cópia do discurso pronunciado, recolhida por estenógrafos, teria sobrevivido ao lado da versão publicada pelo menos até a época de Quintiliano, tendo se perdido posteriormente. O discurso que hoje conhecemos

¹ As partes litigantes se acusam mutuamente de premeditação, mas Ascônio [39] afirma que o encontro foi casual. Quinto Ascônio Pediano (9 a.C – 76 d.C) escreveu comentários a vários discursos de Cícero, dos quais restam-nos fragmentos de *In Pisonem*, *Pro Scauro*, *Pro Cornelio*, *In toga Candida* e *Pro Milone*. Além dos registros históricos, consultava *os acta diurna* e *os acta senatus*.

² Ascônio Pediano, “Comentários ao *Pro Milone*”, 42; Plutarco: *Cícero*, 35; Dion Cássio, IX, 54.

seria uma versão aprimorada que Cícero teria escrito para publicação, com muitas diferenças em relação à primeira. Sobre essa questão, tornou-se célebre uma anedota do historiador Dion Cássio³. Segundo este, estando Milão no exílio, uma cópia do discurso reescrito por Cícero teria chegado às suas mãos. Depois de lê-lo, teria Milão declarado que se aquele discurso tivesse sido pronunciado em sua defesa, não estaria ele comendo peixes tão bons em Massília⁴.

Se dermos crédito a Ascônio, Cícero, apesar das hostilidades e ameaças de que fora vítima, aceitou defender a causa por lealdade a Milão, de quem era amigo⁵. Tinha em suas mãos uma causa fraca: um crime que o senado havia considerado “contra o Estado” (*contra rem publicam*), um réu confesso e o repúdio da maior parte da opinião pública. Tinha a sua disposição três atitudes possíveis⁶: a) Pedir o perdão dos juízes com base na conduta anterior de Milão; b) Sustentar que o ato de Milão não configurava um crime, mas um serviço ao Estado por livrá-lo de um tirano; c) Sustentar que Milão agira em legítima defesa em virtude de uma cilada preparada por Clódio. Cícero escolhe esta última alternativa como linha argumentativa principal, mas fará uso das anteriores de modo acessório. Essa linha de defesa escolhida consiste na constituição de causa jurídica (*constitutio causae iuridicialis*): não há discussão sobre o fato (o que corresponderia à constituição conjectural (*coniecturalis*), pois Milão admitia a sua responsabilidade pela morte de Clódio⁷. Por outro lado, Milão justificava-se alegando ter matado Clódio para se defender.

A controvérsia jurídica, portanto, gira em torno da legitimidade do ato de Milão. Para provar essa legitimidade, Cícero precisava convencer os juízes de que Clódio realmente havia preparado uma emboscada para seu constituinte. Não sendo

³ Dion Cássio, 40, 54, 2.

⁴ Atual Marselha, na França, para onde Milão seguira ao ser exilado de Roma.

⁵ Ascônio, 39.

⁶ Cf. Guillemin, A.M., *Pro Milone de Cicerone*, 1938, p. 4.

⁷ Sposito, G., *Il Luogo Dell'Oratore: argomentazione topica e retorica forense in Cicerone*, p. 57-58.

possível demonstrar pelos fatos que o réu agira lícitamente, a defesa devia lançar mão de elementos externos como justificativa, o que corresponde à constituição jurídica relativa (*constitutio iuridicialis adsumptiva*)⁸: o acusado assume o fato, mas afirma, com base nas circunstâncias e nos motivos, que agiu de forma legítima. O ponto fulcral ao planejar-se um discurso consiste em escolher uma clara linha de defesa (*status* ou *constitutio causae*) e, a partir daí, expandir os pontos fortes e omitir os fracos⁹. Numa causa fraca, como a de Milão, os argumentos emocionais podem desempenhar papel fundamental, pois a influência afetiva desvia a atenção dos juízes em relação aos fatos e “pode preencher possíveis lacunas da convicção intelectual.”¹⁰

A persuasão afetiva se dá por dois modos: pelo *ethos* e pelo *pathos*. Pelo *ethos* o orador busca despertar uma afetividade suave no ouvinte, a partir da representação do próprio caráter (ou também o do cliente ou do adversário, segundo a teoria de Cícero, como se verá adiante). Os argumentos patéticos são os que persuadem por emoções fortes e paixões. Cícero fará uso copioso das duas modalidades no discurso.

Nosso trabalho focalizará o *ethos*, mais especificamente, os procedimentos retóricos que Cícero utiliza para representar discursivamente o próprio *ethos*, de modo a torná-lo uma fonte de persuasão. Para esse fim, um dos passos do trabalho consistirá no estudo da teoria do *ethos* constante do *De oratore* de Cícero (II, 182-184), traçando um paralelo sucinto entre esta teoria e a de Aristóteles, na *Retórica*.

O conceito de *ethos* em Aristóteles e em Cícero

⁸ Cf. Cic. *De inv.* I, 15: “[Constitutio] *adsumptiva*, quae ipsa ex se nihil dat firmi ad recusationem, foris autem aliquid defensionem adsumit”. “[Constituição] relativa, que por si mesma não oferece consistência à defesa e necessita recorrer a algum elemento externo.”

⁹ Albrecht, M.Von. *Cicero's style: a synopsis*. 2003, p. 185.

¹⁰ Lausberg, H. *Elementos de Retórica Literária*, s/d, p.105.

Por *ethos*, Aristóteles refere a apresentação do caráter do orador no discurso de modo a obter credibilidade¹¹. Não estava em questão em sua teoria a autoridade prévia do orador, nem sua reputação, mas a sua capacidade de inspirar confiança nos ouvintes por meio do discurso¹². Na doutrina de Cícero sobre o *ethos*, discutida principalmente nos parágrafos II, 182-184 do *De oratore*, o que está em questão é como conquistar a benevolência do ouvinte para com o litigante e seu patrono¹³, e como afastá-la do oponente. Para tanto, tem suprema importância o caráter prévio e a reputação do orador e de seu cliente, como afirma Antônio, um dos protagonistas do *De oratore*:

Tem muita força, então, para a vitória, que se aprovelem o caráter, os costumes, os feitos e a vida dos que defendem as causas e daqueles em favor de quem as defendem, e, do mesmo modo, que se desaprovelem os dos adversários, bem como que se conduzam à benevolência os ânimos daqueles perante os quais se discursa, tanto em relação ao orador como em relação ao que é defendido pelo orador. Cativam-se os ânimos pela dignidade do homem, por seus feitos, por sua reputação [...]¹⁴

Assim, nota-se que o *ethos* apresentado por Cícero, no que tange a levar em conta a opinião prévia sobre o orador e seu cliente, afasta-se da doutrina aristotélica, aproximando-se, antes, das idéias de Isócrates expostas na *Antídosis*¹⁵. Para Isócrates,

¹¹ Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1356a: “Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé”. (Aristóteles. *Retórica*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Trad. Manuel Alexandre Júnior *et alii*).

¹² *Id.*, *ibid*: “É, porém, necessário, que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador [...]”

¹³ Wisse, J. *Ethos and pathos from Aristotle to Cicero*. 1989, p. 234.

¹⁴ *De or.* II, 182. (Todas as traduções do *De oratore* citadas neste trabalho são de Adriano Scatolin, extraídas de sua tese de doutorado, FFLCH-USP 2009). Obs.: Efetuamos pequena mudança na sintaxe do 1º período.

¹⁵ “Nem negligenciará a virtude aquele que deseja persuadir, mas de tal forma atentarà a ela, que granjeará junto a seus concidadãos a reputação mais decorosa possível. De fato, quem não sabe que

“os argumentos oriundos da vida são mais poderosos do que os fornecidos pelo discurso”¹⁶, idéias de que Cícero compartilha. Wisse, comparando a versão aristotélica e a ciceroniana do *ethos*, mostra que o conceito de *ethos* aristotélico pode ser visto como “*ethos* racional”, ou seja: persuade fazendo com que o orador se mostre competente e confiável por meio do discurso. Neste caso, as emoções ficam restritas ao *pathos*¹⁷. Já Cícero estaria mais interessado no “*ethos* da simpatia”, o que significa o estabelecimento de um elo emocional entre o orador e a audiência¹⁸. O *ethos* ciceroniano, portanto, estaria de algum modo conectado a um tipo de emoção mais branda, resultante da descrição do caráter.

Por que razão Cícero tende para uma concepção mais emocional do *ethos*? Apesar da provável influência isocrática sobre seu pensamento, não se pode negar que as especificidades romanas também contribuíram para isso. Uma razão possível, segundo Riggsby, pode estar ligada à diferença entre o sistema judiciário romano e o grego. O litigante romano, diferentemente do grego, era geralmente representado por um advogado (*patronus*), ou por vários. Quando litigante e orador passam a ser duas pessoas distintas, a noção de apresentação do caráter passa a abarcar também o patrono. No contexto romano, o interesse na apresentação do caráter do patrono passa a estar centrado na influência que advém do seu prestígio¹⁹.

May afirma que o *ethos* retórico que Cícero descreve e emprega é um *ethos* influenciado e condicionado pelas crenças sociais e políticas do ambiente da

não apenas parecem mais verdadeiros os discursos pronunciados pelos que gozam de boa estima do que pelos que estão em descrédito, mas também que os argumentos oriundos da vida são mais poderosos do que os fornecidos pelo discurso? Assim, quanto mais fortemente alguém desejar persuadir os ouvintes, mais se esforçará por ser belo e bom e gozar de boa reputação entre os cidadãos.” (Isócrates, *Antídosis*, 278, *Apud* Scatolin, A., Tese de doutorado FFLCH - USP, 2009, p. 119).

¹⁶ *Id. Ibid.*

¹⁷ Wisse, *op. cit.*, p. 234.

¹⁸ Riggsby, A. M. “The Rhetoric of character in the Roman Courts”, in *Cicero The Advocate*, 2006, p. 181.

¹⁹ *Id. ibid.*

república romana, bem como pelas demandas do seu sistema judiciário²⁰. Para os romanos, segundo May, o caráter de um homem permanece constante ao longo de sua vida e é determinante de suas ações²¹. Segundo esse ponto de vista, o caráter é dotado pela natureza, e, portanto, permanente; além disso, acreditava-se que era constante de geração para geração numa mesma família. A veneração dos romanos pelo *mos maiorum* (costume dos antepassados) e pelos ancestrais, juntamente com a reverência pela *auctoritas* (autoridade), alimentava a crença na fixidez do *ethos*²². Um *ethos* em posse de *auctoritas* (autoridade) e *gratia* (influência) exercia papel decisivo nas relações sociais e no próprio tribunal. Para Riggsby, o tribunal romano não só permitia inferências a partir das demonstrações do caráter, mas parecia mesmo exigí-las²³. Já em Atenas, embora também a autoridade do orador exercesse influência, o uso aberto das relações sociais para obtenção de vantagem era visto com suspeita nos tribunais²⁴.

Portanto, os costumes, as crenças da sociedade e as práticas da advocacia permitem uma ampliação da aplicação do *ethos* no tribunal romano, que passa a abarcar não só o litigante, mas também seu patrono, bem como a parte oponente e qualquer outra pessoa que de algum modo tivesse envolvimento com a causa. Além disso, o sistema da advocacia ensejava ao patrono em posse de *auctoritas* influir sobre a causa de modo a obter benefícios para o seu cliente, o que incluía falar sobre si mesmo, bem como solapar a autoridade do adversário. A teoria do *ethos* descrita no *De oratore* II, 182-184 ilustra essa situação. Na primeira parte do parágrafo II, 182 (*Valet ... si nulla sunt*), Antônio explicita o que pode caracterizar de modo favorável

²⁰ May, J. M. *Trials of Character: The Eloquence of Ciceronian Ethos*, 1988, p. 6.

²¹ *Id.*, p. 9.

²² *Id.* p.6.

²³ Riggsby, *op. cit.*, p. 179: “Roman courts [...] not only allowed character inference, but seem to have demanded it”.

²⁴ Cf. Wisse, *op. cit.* p. 245.

o orador e o litigante e denegrir os oponentes²⁵. Os critérios definidores do caráter, por meio dos quais a audiência avalia o cliente e o patrono, são: a *dignitas*, as *res gestae* e a *existimatio vitae*. Tais qualidades²⁶ (relativas ao patrono e ao cliente) são mais fáceis de serem ornadas, se reais, do que forjadas, se irreais. Tal afirmação deixa entrever a importância do caráter prévio, pois se o orador apenas inventar qualidades inexistentes elas provavelmente soarão inverossímeis. A seguir, Antônio enumera algumas qualidades que se requerem especificamente do orador, as quais dizem respeito à *ação* (*actio*), ou seja, à apresentação do discurso: “são vantajosas, no orador, a brandura da voz, a expressão de pudor no rosto, a afabilidade nas palavras [...]” A última frase do parágrafo 182 ressalta que as mesmas qualidades, tomadas ao inverso, devem ser imputadas aos oponentes.

O § 183 traz ao centro da discussão o tipo de discurso que convém: Antônio afirma que o *ethos* é de grande utilidade nos casos em que não é conveniente o uso de um discurso mais vigoroso que levaria a emoções mais fortes (*pathos*)²⁷. O *ethos*, portanto, diz respeito a emoções brandas, que são despertadas na audiência por meio das descrições do caráter. No § 184, Antônio concentra-se no caráter dos clientes,

²⁵ II, 182: “Tem muita força, então, para a vitória, que se aprovelem o caráter, os costumes, os feitos e a vida dos que defendem as causas e daqueles em favor de quem as defendem, e, do mesmo modo, que se desaprovelem os dos adversários, bem como que se conduzam à benevolência os ânimos daqueles perante os quais se discursa, tanto em relação ao orador como em relação ao que é defendido pelo orador. Cativam-se os ânimos pela dignidade do homem, por seus feitos, por sua reputação; pode-se orná-los com maior facilidade, se todavia existem, do que forjá-los, se absolutamente não existem. Ora, são vantajosas, no orador, a brandura da voz, a expressão de pudor no rosto, a afabilidade nas palavras e, se acaso fazes alguma reivindicação com maior rispidez, parecer fazê-lo contrariado e por obrigação. Exibir sinais de afabilidade, generosidade, brandura, devoção e de um ânimo grato, não ambicioso, não avaro, é extremamente útil; e tudo aquilo que é próprio de homens honestos, modestos, não de homens severos, obstinados, contenciosos, hostis, granjeia enormemente a benevolência e a afasta daqueles em quem tais elementos não estão presentes; sendo assim, esses mesmos elementos devem ser lançados contra os adversários de maneira inversa.”

²⁶ Wisse, *op. cit.*, pp. 224–225: “[...] *Antonius points out that the necessary qualifications may be lacking – in the patronus or in the cliens*”.

²⁷ II, 183: “Mas todo este gênero do discurso sobressai-se nas causas em que há menor possibilidade de se inflamar o ânimo do juiz por meio de uma instigação severa e veemente; é que nem sempre se busca um discurso vigoroso mas, muitas vezes, um discurso calmo, simples, brando, o qual recomenda sobremaneira os réus. Chamo de réus não apenas àqueles que são acusados, mas a todos os envolvidos na causa em questão, pois assim eram chamados antigamente.”

que devem ser caracterizados como “justos, íntegros, religiosos, timoratos, toleradores de injustiças [...]”²⁸. E acrescenta que o *ethos* deve estar disseminado por todo o discurso, pois “tem tamanha força, se for tratado com delicadeza e julgamento, que muitas vezes tem mais poder do que a causa.” Os dois últimos períodos do § 184 dizem respeito à elocução, à pronúncia e ao conteúdo do discurso²⁹, elementos com “que se forja, por assim dizer, o caráter do orador”, diz Antônio. Assim, se o orador caracteriza seu cliente “por meio de determinado tipo de pensamentos e determinado tipo de palavras, empregando-se ainda uma atuação branda e que expresse afabilidade”, denotará, ao mesmo tempo, a excelência do próprio caráter.

Nota-se, portanto, que a teoria do *ethos* ciceroniana, apesar de não se distanciar muito dos preceitos para o exórdio apresentados na *Retórica a Herênio*, de autor desconhecido, ou no *De inventione*, obra da juventude de Cícero, apresenta algumas inovações e esclarece ambigüidades. No *De oratore* II, 182-184, Antônio menciona distintamente o orador e seu cliente, distinção que, em descompasso com a prática, naquelas obras não existia; além disso, prescreve que o que se aplica ao exórdio para granjear a benevolência deve ser aplicado a todo o discurso. Ressalte-se, ainda, a importância que é dada à adequada representação discursiva do *ethos* do cliente, capaz de evidenciar a excelência do *ethos* do próprio orador, o que é também um diferencial não só em relação aos manuais latinos contemporâneos, mas, também, em relação à teoria grega.

²⁸ II, 184. “Apresentar seus caracteres pelo discurso, então, como justos, íntegros, religiosos, timoratos, toleradores de injustiça, tem um poder absolutamente admirável; e isso, quer no princípio, quer na narração da causa, quer no final, tem tamanha força, se for tratado com delicadeza e julgamento, que muitas vezes tem mais poder do que a causa. Realiza-se tanto por determinado julgamento e método oratórios, que se forja, por assim dizer, o caráter do orador; por meio de determinado tipo de pensamentos e determinado tipo de palavras, empregando-se ainda uma atuação branda e que expresse afabilidade, consegue-se que pareçamos homens honestos, de boa índole, bons.” (No início deste parágrafo fizemos pequenas alterações na tradução).

²⁹ Wisse, *op. cit.* p. 231.

A construção do *ethos* do orador no *Pro Milone*

Observando a aplicação do *ethos* no discurso *Pro Milone*, destacamos alguns procedimentos fundamentais que Cícero usa com o fim de construir uma imagem favorável de si mesmo. A estratégia central escolhida para a defesa é o ataque ao caráter de Clódio. A imagem negativa da vítima perpassa o discurso como um todo, e, dessa forma, Cícero vai operando por contrastes, ressaltando as qualidades do seu caráter e do caráter do seu cliente em oposição aos defeitos morais de Clódio. A estratégia visa a destruir certa simpatia com que a audiência costuma olhar para as vítimas e, ao mesmo tempo, anular a rejeição do público em relação a Milão.

Procedimento recorrente ao longo do discurso é o esforço de Cícero em apresentar o próprio caráter em correlação com o de Milão, visando a transferir para este a própria autoridade, o que leva a efeito por métodos variados. Exemplo mais cabal dessa manipulação se pode notar no exórdio do discurso, em que o orador ora coloca o próprio *ethos* em contraste com o de Milão, ora com ele se identifica, de acordo com o interesse do momento. Começa o discurso com cautela, e não tem escrúpulos em declarar seu temor diante da inusitada situação do fórum cercado pelas armas (obviamente sua reputação prévia e sua *auctoritas* permitiam essa representação discursiva, sem prejuízo a sua imagem pública). Dirigindo-se aos juízes em tom humilde e apologético, coloca em contraste seu medo e a coragem de Milão (§ 1)³⁰, ao lastimar sua incapacidade de aportar à causa a mesma “grandeza de espírito” de seu cliente, o qual se preocupa mais com “a salvação da república do que com a sua”.

³⁰ “Ainda que eu receie, senhores juízes, que seja indigno sentir medo ao começar a discursar em defesa de um homem altamente corajoso, e de todo inadequado – quando o próprio Tito Ânio se abala mais com a salvação da república do que com a sua – que eu não possa oferecer à sua causa igual grandeza de espírito, contudo, a aparência insólita deste insólito tribunal aterroriza os nossos olhos que, para onde quer que se voltem, procuram em vão pelo velho costume forense e pela antiga praxe judicial.” (As traduções do *Pro Milone* citadas neste trabalho são de nossa responsabilidade)

Essa manifestação de modéstia está de acordo com seu plano tático. O orador apresenta-se com um *ethos* humilde de modo a atenuar qualquer indisposição prévia contra si mesmo, e engrandece o *ethos* do cliente, tentando converter em “coragem” a idéia de violência à qual Milão estava conectado na mente do público. Assim, o que vemos aqui é seu *ethos* servindo de “realce” para o de Milão³¹. O medo expressado no primeiro parágrafo vai gradualmente cedendo espaço para a confiança, inspirada pelo “discernimento de Gneu Pompeu, varão extremamente sábio e justo [...]” (§3): “Aqueles armas, aqueles centuriões, aquela tropa, não anunciam perigo para nós, mas proteção”, afirma. E, no § 4, é o próprio orador quem exorta os juízes a ter coragem para expressar seus julgamentos: “Por isso, conservai vossa calma, senhores juízes, e afastai o temor, se tendes algum.” O *ethos* temeroso, portanto, já ficou para trás, substituído por um *ethos* confiante, que buscou em Pompeu, a mais eminente autoridade do momento, a afirmação de que precisava.

Quanto ao distanciamento entre o *ethos* do orador e o do cliente, apresentado no primeiro parágrafo, no §4 já não existe mais; os dois aparecem totalmente identificados, compartilhando as qualidades de “cidadãos dignos” e “corajosos” (*bonis et fortibus viris*). Assim, Cícero transfere a Milão grande parte de sua *bonitas* e usufrui de sua *fortitudo*³². No parágrafo seguinte, tentando obter a comiseração dos juízes, lembra que ele e Milão, sendo excelentes cidadãos, não podem deixar de se sentir injustiçados, pois “levados à vida pública pela esperança das mais honoráveis recompensas,” não podem “evitar temer os mais cruéis castigos” (§ 5). A imagem do injustiçado aparece também em outros momentos do discurso, principalmente quando faz alusão ao seu exílio. Ele, Cícero, tendo salvado a pátria, dela fora injustamente expulso (§36): “Pois que justa causa haveria para me restituir a

³¹ Cf. Dyck, A.R. “Narrative Obfuscation, Philosophical Topoi, and Tragic Patterning in Cicero’s *Pro Milone*”. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 98 (1998), p. 240.

³² Albrecht, *op. cit.* p. 183.

Roma se não tivesse sido injusta a de me expulsar dela?” E o orador conecta à própria sina, a sina de Milão (§ 100), que, tendo livrado a pátria do jugo do inimigo, se acha na iminência de também ser dela banido: “Este homem, nascido para a pátria, há de morrer em algum lugar que não seja a pátria, ou talvez, não pela pátria?” (§104).

O processo de identificação e contraste assume variadas feições ao longo do discurso, diversificando-se os modos e as pessoas comparadas. Há momentos em que Cícero chega a identificar-se à própria república, como no § 20, em que a fortuna de ambos é caracterizada como uma só³³. A despeito, porém, da enorme diferença entre o *ethos* real do orador e o de seu cliente, ou, por outra, do *ethos* do eminente consular e o do líder de gangue de rua, observa-se que Cícero consegue elaborar de modo consistente a aproximação entre si e seu cliente. Atribui o ato de Milão ao matar Clódio – um “monstro atrevido e abominável” (§32), inimigo do Estado – a um ato de salvação da pátria. O processo de identificação irá focar a identidade de ideais entre ambos, e não de temperamento. Por isso Milão é freqüentemente retratado como protetor da pátria (cf. §65, 83, 89), título que se atribuía a Cícero desde a época do seu consulado. Por outro lado, diferem no temperamento: Cícero se apresenta como emotivo, sentimental, que sofre pelo seu cliente a ponto de chegar às lágrimas; Milão é caracterizado como contido, calmo, resignado³⁴, qualidades que tentam apagar sua prévia imagem de homem violento.

Considerações finais

³³ “Quantas vezes eu mesmo, senhores juízes, escapei das armas de Públio Clódio, de suas mãos sangrentas? Se delas não me tivesse protegido a minha fortuna ou a da república, quem é que teria instituído um tribunal para inquirir da minha morte?”

³⁴ Cf. §105: “Mas terminemos, pois já não posso falar por causa das lágrimas, e Milão não permite que eu o defenda com lágrimas”.

Podemos reconhecer no *Pro Milone* a ênfase na construção do *ethos* do orador e do cliente de modo a serem capazes, juntos, de receber a aprovação da audiência e conquistar-lhe a simpatia, como parece ter sido a intenção de Cícero na teoria. Está presente também, de modo intenso, um processo de destruição da reputação da parte adversária. Nota-se que as alusões ao *ethos* do orador são, sempre que possível, conectadas com seus feitos em prol dos cidadãos e da pátria, de modo a não demonstrar arrogância³⁵. Observa-se, também, que diante das condições excepcionais em que se deu o julgamento de Milão, Cícero teve que enfrentar o fato de ter no tribunal a presença de um *ethos* que “eclipsava”³⁶ o seu, ou seja, o de Pompeu. A forma encontrada para lidar com essa situação foi a de evocar a autoridade do então cônsul único para reforçar a causa que defendia. Para tanto, procura ligar Milão a Pompeu, retratando-os como amigos e mútuos apoiadores políticos, e a si mesmo, como compartilhando do círculo da intimidade de Pompeu. Assim, o uso artístico do *ethos*, visando a manipular as emoções da audiência, envolve todo e qualquer participante da cena do tribunal que possa contribuir de algum modo para a causa.

Bibliografia

ALBRECHT, Michael Von. *Cicero's Style: A Synopsis*. Leiden- Boston: Brill, 2003.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, s/d. Trad. Manuel Alexandre Júnior *et alii*).

³⁵ Como na *Ret. Her.* I, 8: “[...] obteremos a benevolência [...] se mencionarmos o que fizemos para o bem da República, de nossos pais, amigos [...]”

³⁶ May, *op. cit.*, p.165.

[CICERO]. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005. Trad. e Intr. Ana Paula C. Faria e Adriana Seabra.

CICERÓN. *Pour T. Annus Milon*. (Texte établi et traduit par A. Boulanger). Paris: Les Belles Lettres, 1999.

_____ *Pro Milone de Cicerón*. (Présenté par A.M.Guillemin). Paris: Hachette, 1938.

_____ *De l'invention* (Texte établi et traduit par G. Achard). Paris: Les Belles Lettres, 1994.

_____ *Sobre el orador* (introducción, traducción y notas de José Javier Iso). Madrid: Editorial Gredos, 2002.

CICERO. "Pro Milone", in *M. Tulli Ciceronis Orationes*. (Texto estabelecido por A.C. Clark). Oxford-New York-Toronto: Oxford University Press, 1918, Reprinted 1989.

DYCK, A.R. "Narrative Obfuscation, Philosophical Topoi, and Tragic Patterning in Cicero's *Pro Milone*". *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 98 (1998), pp.219-241.

GRIMAL, Pierre. *Cicéron*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1986.

HUSBAND, R.W. "The Prosecution of Milo". *The Classical Weekly*, Vol. 8, N° 19 (13/março/1915), pp. 146-150.

KENNEDY, George. *The art of rhetoric in the Roman World*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1972.

KENNEDY, George A. "The Rhetoric of Advocacy in Greece and Rome". *The American Journal of Philology*, Vol. 89, N°4, (Oct.1968), 419-436.

- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, s/d.
- LINTOTT, A.W. “Cicero and Milo”. *The Journal of Roman Studies*, Vol. 64 (1974), pp 62-78.
- MAY, James M. *Trials of Character: The eloquence of Ciceronian Ethos*. Chapel Hill and London: North Carolina Press, 1988.
- POWELL, J. and PATERSON, J. (ed.). *Cicero The Advocate*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2004.
- SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*”. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (USP–FFLCH) (2009).
- SPOSITO, Gianluca. *Il Luogo Dell’Oratore – Argomentazione topica e retorica forense in Cicerone*. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 2001.
- WISSE, Jakob. *Ethos and pathos from Aristotle to Cicero*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert – Publisher, 1989.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



A *mimesis* nos Livros III e X da *República* de Platão

Helena Andrade Maronna

Graduação (USP)

Orientador: Prof. Daniel Rossi Nunes Lopes (USP)

Resumo

O presente estudo tem como objetivo investigar a questão da *mimesis* na *República* de Platão; que o leva a banir a poesia de sua cidade ideal e o porquê deste ataque. No início da *República* Platão aparenta assumir uma posição branda em relação à poesia imitativa, mas ao longo da obra a sua censura vai tornando-se cada vez mais violenta até culminar com o banimento do poeta de sua cidade ideal. Quando Platão desvela o seu maior ataque à poesia no Livro X, muita discussão já foi feita acerca da educação da cidade ideal e do cidadão ideal; paralelo entre o todo e a parte que Platão estabelece durante toda a exposição de sua doutrina. Apoiando-nos na crítica moderna sobre tal problemática pretendemos obter uma visão mais abrangente sobre os estudos da *mimesis* retratada nos Livros III e X da *República* de Platão.

Palavras-chave: Filosofia Antiga; Platão; República; mimesis

Mimesis in Book 3 and 10 of Plato's *Republic*

Abstract

The present study aims to investigate the question of the *mimesis* in Plato's *Republic*, what motivates him to banish the poetry of its ideal city and the reasons of this attack. At the beginning of the *Republic*, Plato seems to assume a lenient position on the imitative poetry, but throughout the dialogue his censorship becomes increasingly violent until culminating with the banishment of the poet from its ideal city. When Plato evinces his major attack against the poetry in Book X, much discussion had already been made concerning the ideal city's education and the ideal citizen by the parallel between the whole and the part that Plato establishes during the entire exposition of his doctrines. With the support of the modern critics about such problematic, we intend to get a more including understanding of the studies of *mimesis* in Books III and X of Plato's *Republic*.

Keywords: Ancient Philosophy, Plato, *Republic*, mimesis.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a questão da poesia nos Livros III e X da *República* de Platão. Após uma longa exposição durante os Livros anteriores sobre a construção da cidade ideal, o filósofo, no Livro X, desvela o seu ataque final à poesia imitativa e acaba por bani-la de sua cidade, a *kallipolis*. A *República* tem como objetivo principal a investigação da natureza da justiça e, para tanto, Platão esboça uma cidade ideal onde a justiça seria incorporada em sua totalidade. Ao longo da obra, Platão estabelece um paralelo entre a cidade e o indivíduo, a perspectiva política da cidade e a perspectiva psicológica do indivíduo, o que segundo ele é essencial para a verdadeira compreensão das questões que serão tratadas. Enxergando o macrocosmo seria mais fácil compreendê-las no microcosmo, e assim toda a obra é pautada por essa analogia.

- Talvez num quadro maior, a justiça seja maior e mais fácil de estudar. Por conseguinte, se quiserdes, procuraremos antes a natureza da justiça nas cidades; em seguida, examiná-la-emos no indivíduo, de maneira a perceber a semelhança da grande na forma da pequena.¹

No primeiro momento da crítica à poesia, nos Livros II e III, o foco é a cidade e a educação dos Guardiões, mas no Livro X a poesia é encarada sob a perspectiva do indivíduo. A censura da poesia faz parte de um sistema educacional ideal, que, a princípio, é voltado para os Guardiões, cidadãos responsáveis por manter a ordem e fixar as regras. A poesia teria o poder de influenciar o indivíduo a ponto de comprometer a sua razão. Para chegar a essa conclusão é necessário passar brevemente pela concepção de Platão a respeito da alma, exposta no Livro IV, e pela sua Teoria das Formas, exposta nos Livros V-VII.

¹ *Rep.*, II, 369a.

A alma é dividida em três partes, segundo o filósofo: a racional, a apetitiva e a irascível. Porém, essa distinção, posteriormente no Livro X, vai se fazer somente entre a parte racional e a irracional. A parte contemplada pela poesia é justamente aquela que estimula na alma os elementos irracionais. A parte racional, considerada superior e responsável pela capacidade de pensar, é subvertida pela *mimesis* da poesia, influenciando o comportamento do indivíduo. A poesia, dessa forma, não pode ser considerada uma boa guia na conduta ética do cidadão. Quando Homero, por exemplo, retrata os deuses comportando-se de forma semelhante aos homens, brigando entre si, enganando homens ou sucumbindo aos seus instintos, ele estabelece padrões de comportamento viciosos como sendo aceitáveis, influenciando a sua audiência que vai aceitar tais comportamentos como legítimos.

Nesse ponto é necessário esclarecer o significado e a importância que a poesia tinha entre os gregos na Antiguidade. A palavra arte, como hoje é entendida, não tinha o mesmo sentido para os gregos. A palavra que traduzimos por arte, *tekhnē*, servia para designar qualquer ofício ou habilidade; o ofício da marcenaria ou da navegação, por exemplo, era considerado uma *tekhnē*. A poesia, a dança, a música e a pintura eram apenas outros tipos de *tekhnē*. Não havia a concepção estética que hoje está ligada à arte, e assim o ofício da poesia era ποιητική τέχνη, arte poética. A noção de arte dos gregos era certamente diversa da que hoje possuímos e quando admiramos as obras gregas da Antiguidade é com uma experiência diferente da que o fizeram os seus contemporâneos.

Segundo Havelock², a poesia àquela época era considerada como um modelo em que estavam implícitas as diretrizes de comportamento que norteavam, muitas vezes, a sociedade e de onde se retiravam os exemplos éticos. Tais obras eram compostas para serem cantadas em público e tinham um caráter educacional e moralizante, além de apenas deleitar os espectadores. A poesia era a depositária da

² Havelock, E. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996. p.44.

tradição e reguladora dos costumes de uma sociedade essencialmente oral. Primordialmente, a poesia não era encarada como um texto escrito, mas como uma performance envolvendo discurso e música. O *pathos* de todos os envolvidos na execução – poeta, aedo, ator e espectador – era parte essencial do sucesso da poesia. É nesse contexto que a crítica de Platão faz sentido. A poesia tinha a função de educar e é sobre isso que Platão constrói toda a sua censura; com seu ataque à poesia, ele quer romper com essa “tradição”. Para ele, o indivíduo deve ser autônomo, cuja razão desempenhe retamente as suas funções. Não deve haver uma fusão do espectador com o que está sendo narrado. Como observa Havelock, “a doutrina da psique autônoma é a contrapartida da rejeição da cultura oral”³. A poesia para Platão tem um caráter perigoso, pois tem a capacidade de corromper a alma prejudicando seu acesso à verdade. A poesia, enquanto *mimesis*, não tem acesso à verdade e não pode, portanto, infundir este conhecimento na sua audiência, por isso é um veículo moralmente perigoso para a sociedade. O poeta não conhece a verdadeira essência da matéria de seus poemas, segundo Platão.

A Teoria das Formas vem justamente explicar o problema da verdadeira essência das coisas. Para cada classe de material há uma forma imaterial e uma, existente apenas no mundo das ideias. Há no mundo inteligível (das ideias), por exemplo, a Forma-cama. No mundo sensível, o plano material, há as camas particulares, que podem ter aspectos diferentes, ou cores diferentes, mas que participam da Forma-cama e são realizações materiais da ideia de cama. A pintura de uma cama seria, portanto, a representação da realização material de uma cama particular e estaria, então, afastada em três graus da verdade. A pintura, sob esse prisma, participaria apenas da aparência de cama, e ainda, apenas de uma faceta dessa aparência, pois vista de outra perspectiva ela poderia ser diferente. A diferença não é apenas na aparência, mas também na qualidade da veracidade da representação. A

³ Idem, 1996, p.216.

Forma-cama não varia, é imutável e única, já a representação é múltipla e variável. A poesia tem o mesmo caráter da pintura; é imitativa e não tem acesso à verdadeira natureza da matéria que imita, sendo apenas um “fantasma” (φάντασμα) da realidade sensível e participando minimamente da essência da Forma no mundo inteligível.

Ao elaborar a sua cidade, Platão estabelece as regras que a fariam ideal e totalmente justa. A poesia imitativa se configura, então, como a forma errada da educação daquela época e por isso é necessário que ela seja excluída, para dar lugar a uma nova forma de educação. Platão não esclarece muito bem qual seria essa forma, mas no Livro II estabelece algumas regras que deveriam ser seguidas para que ela tivesse o seu lugar. Porém, no Livro X, depois de expor nos Livros intermediários a sua Teoria das Formas, que fundamenta a diferença entre ser e aparência, e a sua Teoria da Alma Tripartida, a poesia mimética não cabe mais na cidade e deve ser banida.

A discussão sobre a poesia tem início logo no Livro II, quando a cidade ideal começa a ser esboçada. Aqui a poesia é tratada como uma das duas partes essenciais da educação grega (*paideia*) e encarada em seu caráter coletivo. Platão critica a poesia por trazer modelos viciosos como sendo moralmente aceitáveis, e por conter em seu discurso (*logos*) uma mistura de elementos verdadeiros e elementos falsos. Essa alegação é apontada como o primeiro problema relativo à poesia. As crianças que crescem escutando essa poesia não poderão desenvolver um bom caráter. A princípio, Platão trata exclusivamente da educação dos Guardiões da cidade, cidadãos que teriam a função de regular as leis e manter a ordem; mais adiante, porém, parece que a sua doutrina se estende para todos os cidadãos da cidade. No Livro III, Platão continua desenvolvendo a sua censura à poesia, mas já aqui o foco é a forma, o *logos* da poesia. O filósofo faz uma distinção entre três tipos de narrativas possíveis: a narrativa simples, em que o poeta apenas faz uma narração em 3º pessoa, como são os ditirambos; a imitação (*mimesis*), em que o poeta procura assemelhar-se

à personagem através do discurso em 1º pessoa, como são a tragédia e a comédia; e por fim, a narrativa mista, em que os dois tipos de discursos são utilizados, cujo exemplo são as epopeias. Até aqui a distinção da poesia aparenta ser essencialmente formal e Platão conclui, aparentemente, que a narrativa ideal seria a mista⁴, mas que ainda assim, a maior parte do discurso deve ser o simples e a parte imitativa deve ser somente para imitar homens de bem, praticando o bem.

- Utilizará, pois, de uma forma de relato similar à que mencionamos, há um momento, a propósito dos versos de Homero, e seu discurso participará ao mesmo tempo da imitação e da narração simples, porém, num longo discurso, haverá apenas uma parte mínima de imitação.⁵

Logo no início do Livro X Platão faz referência a *mimesis* do Livro III e por meio de Sócrates congratula-se de ter banido da cidade o que na poesia imitativa houvesse de prejudicial.

- E por certo – reiniciei – embora tenha muitas outras razões para crer que a nossa cidade foi fundada da melhor maneira possível, é pensando principalmente em nosso regulamento sobre a poesia que o afirmo.
- Que regulamento? – perguntou.

⁴ Cf. Livro III , 396e, e mais adiante, 398a, quando Platão ainda admite alguns tipos de poeta na cidade, desde que se submetam às regras expostas neste Livro.

⁵ *Rep.*, III, 396e.

- O de não admitir, em caso algum, o quanto nela for de imitação. A absoluta necessidade de recusar a admiti-la é, suponho, o que aparece com mais evidência, agora que estabelecemos nítida distinção entre os diversos elementos da alma.⁶

Aqui já surge uma grande polêmica deste Livro: a *mimesis* discutida no Livro III seria a mesma que Platão passa a refutar no Livro X? No Livro III Platão considera a *mimesis* como sendo o discurso em 1º pessoa. Já no Livro X a *mimesis* aparenta ser mais abrangente referindo-se a todo tipo de representação poética. Agora, Homero já é considerado como sendo o grande líder dos tragediógrafos e passa a ser o principal alvo do filósofo. Por isso, é talvez com estranhamento que percebemos ao longo da obra que, apesar de dirigir nele o seu mais áspero ataque, ele utiliza diversas passagens do poeta para exemplificar modelos de conduta e endossar seu argumento. Platão admite o talento de Homero e admite em sua poesia alguma dose de verdade, mas é justamente essa mistura do que é verdadeiro e do que é falso e a falta de discernimento entre eles que é nociva. Na cidade ideal não há espaço para a poesia perigosa e perturbadora da razão que o poeta oferece. É isso que Platão discute no Livro X por meio dos exames metafísico, epistemológico, ético e, finalmente, psicológico da poesia imitativa. Aliás, é justamente o estatuto metafísico da poesia que confere um grande problema à compreensão do termo *mimesis* empregado por Platão ao longo da *República*. Pois, após definir que a *mimesis* se encontra em três graus afastada da verdade, como poderemos considerar que mesmo a poesia que se serve dos discursos em 3ª pessoa, não seria mimética?

⁶ *Rep.*, X, 595a.

À luz de estudiosos do assunto esta pesquisa pretende confrontar as opiniões e os estudos que vêm sendo colocados em discussão nos últimos anos sempre nos guiando pelo texto do filósofo em sua tradução para o português⁷. No momento atual trabalhamos com os textos de Jessica Moss e Halliwell, que propõem saídas diferentes para o termo *mimesis*. Moss em seu artigo intitulado “What is imitative poetry and why is it bad?”⁸, estabelece que para ela a poesia não é totalmente excluída da cidade ideal, mas somente o que nela houver de falso em relação à verdade, ou seja, no Livro X Platão condena não todo tipo de poesia, mas somente o que nela houver de imitativo. Já Halliwell⁹, em sua introdução à tradução do Livro X, assume que o termo *mimesis* é diferente nos dois momentos da crítica. No Livro X a *mimesis* é considerada inerentemente falsa mais do que somente capaz de expressar falsidade, e a crítica recai não só sobre a poesia, mas à arte representativa como um todo.

O estatuto ontológico da poesia abordado no Livro X também nos deixa com alguns problemas a mais: como explicar a permissão de alguns tipos de poesia na cidade, depois de considerar que toda representação é mimética? E, se toda a *mimesis* está três graus afastada da verdade, como considerar que alguma possa ter lugar na educação de uma cidade onde não é permitida nenhum tipo dela? Pois, para Platão, parece que há uma nova poesia a ser introduzida em sua cidade ideal. Aquela que falará de atos moralmente aceitos, que construam, determinem e incentivem o bom homem a ser cada vez melhor e sempre comprometido com a *kallipolis*. Mas, qual seria essa poesia e como ela deveria se estruturar para que possa ter acesso à verdade e deixar assim de ser *mimesis*?

⁷ Conforme tradução citada na bibliografia.

⁸ MOSS, J. What is imitative poetry and why is it bad? In: FERRARI, G. R. F. (Org). *The Cambridge Companion to Platos' Republic*. London: Cambridge University Press, 2007.

⁹ HALLIWELL, S. *Plato: Republic 10*. Warminster: Aris & Phillips, 1988.

Bibliografia

GUINSBURG, J. (Org.). *A República de Platão*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALLIWELL, S. *Plato: Republic 10*. Warminster: Aris & Phillips, 1988.

MOSS, J. What is imitative poetry and why is it bad? In: FERRARI, G. R. F. (Org).
The Cambridge Companion to Platos' Republic. London: Cambridge
University Press, 2007.

MURRAY, P. *Plato on Poetry*. London: Cambridge University Press, 1996.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



Apontamentos sobre a *Arte retórica* de Fortunaciano

Izabella Lombardi Garbellini

Mestrado (USP)

Orientador: Prof. Doutor Marcos Martinho dos Santos (USP)

Resumo

Neste artigo, apresenta-se um resumo das partes de minha pesquisa de mestrado, a qual tem por objeto a *Arte retórica* de Consulto Fortunaciano, manual escolar composto em latim, provavelmente no século IV d. C.. A pesquisa divide-se em duas partes: a primeira compreende um estudo sobre a autoria, datação e partição da obra, e outro sobre a doutrina exposta nesta e, em particular, sobre quatro pontos dessa doutrina que chamam a atenção da crítica especializada por serem, de algum modo, particulares da obra; a segunda parte compreende a tradução anotada da obra.

Palavras-chave: pesquisa de mestrado; ars rhetorica; Consultus Fortunatianus

Notes on the *Art of Rhetoric* by Fortunatianus

Abstract

This article presents an overview of my Master research, which focuses on the *Art of Rhetoric* by Consultus Fortunatianus, a handbook composed in Latin, probably in the fourth century AD. The research is divided into two parts: the first comprises a study of the authorship, dating and partition of the work, and another a study of the doctrine set forth in this and in particular on four points of doctrine which attract the attention of specialized critics for being somehow, particular to this work; the second part includes the annotated translation of the work.

Keywords: Master research; ars rhetorica; Consultus Fortunatianus

Minha pesquisa de mestrado tem por objeto a *Arte retórica* de Consulto Fortunaciano, manual escolar composto em latim, provavelmente no século IV d. C.. A pesquisa divide-se em duas partes: a primeira compreende um estudo sobre a autoria, datação e partição da obra, e outro sobre a doutrina exposta nesta e, em particular, sobre quatro pontos dessa doutrina que chamam a atenção da crítica especializada por serem de algum modo particulares da obra; a segunda parte compreende a tradução anotada da obra. Nela, adotou-se a edição de Lucia Calboli Montefusco (1979), não só por ser a mais recente, mas porque coteja códices não que não haviam sido compulsados pelos editores anteriores, por exemplo, por Karl Halm (1863).¹

No texto que se segue, apresenta-se um resumo das partes da pesquisa.²

Introdução

Os especialistas costumam confrontar a *Arte retórica* de Fortunaciano com as obras de artífrafos dos séculos IV-VI d.C., por exemplo, com as de Caio Júlio Vítor (c. séc. IV d. C.), Marciano Capela (séc. V d. C.) e Sulpício Vítor (ca. séc. IV d. C.).³

¹ É para notar, porém, que alguns aspectos da edição de Calboli Montefusco foram criticados, uns, pela própria Calboli Montefusco (1998, p. 23-24), e outros, por Reynolds (Reynolds, 1983, p. 339), que diz: *We now have Lucia Calboli Montefusco's excellent edition (Bologna, 1979). It would be unwise to trust her stemma, however; the affiliations of the manuscripts are not constant throughout the work.*

² *Informe: este texto é versão escrita da comunicação apresentada no "IV Seminário de pesquisa em Letras Clássicas", promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ocorrido em dezembro de 2009.*

³ É o que faz, por exemplo, Reuter, que descreve e compara as obras dos artífrafos da chamada Antiguidade Tardia (Reuter, 1893, p. 74-134); diz o estudioso: *Aber welche Entwicklung die Kunstlehre genommen hat, davon geben einige kurze Lehrbücher des vierten und fünften Jahrhunderts Kunde: es sind die Artes des Chirius Fortunatianus, Julius Victor, Augustin, die Institutionen des Sulpitius Victor, das fünfte Buch der Nuptiae des Martianus Capella. Fur den*

Assim, assinalam algumas características comuns a tais obras, por exemplo, o interesse preponderante pelos preceitos do gênero judicial, em detrimento dos preceitos do gênero deliberativo e demonstrativo; ou ainda, a finalidade didática, ou melhor, o uso escolar.⁴

Quanto à *Arte retórica* de Fortunaciano, pode-se inferir a finalidade didática não só por observações feitas pelo autor, mas pelo modo catequético com que expõe a doutrina retórica. Assim, de um lado, os três hexâmetros que encabeçam a obra já indicam brevemente a quem ela interessa, a saber, àquele que se apressa para, pelo caminho da retórica, ser levado ao conhecimento das causas e leis.⁵ Além disso, Fortunaciano distingue entre preceitos válidos para discursos no fórum e outros válidos para a declamação escolar.⁶ De outro lado, o modo de exposição da *Arte retórica* de Fortunaciano, todo por perguntas e respostas, isto é, catequético, é associado pelos especialistas ao contexto didático ou escolar a que se destinaria a obra,⁷ na medida em que seria imitação do aluno que pergunta e do professor que responde. Além disso, vale ressaltar que, nos manuscritos, a *Arte* é referida seja pelo termo grego *enchiridion*, seja pelas expressões latinas correspondentes *liber manualis*

Gebrauch der Rhetorschule sind sie geschrieben, als Leitfaden für den Unterricht gedacht [...]. Individualitäten also sind diese Schriftsteller nicht. Sie sind nur Träger der Tradition (Reuter, 1893, p. 74-75).

⁴ É certo, porém, que há diferenças, às vezes notáveis, entre as obras; por exemplo, o *De arte rhetorica* de Marciano Capela pertence a uma exposição maior das chamadas artes liberais.

⁵ *Quisquis rhetorico festinat tramite doctus/ ad causas legesque trahi, bene perlegat artis/ hoc opus et notum faciat per competa callem* (Cons. Fortunatianus, *Ars Rhet.*, 1, 1).

⁶ *Possumus aliquando omissis principiis a narratione incipere? immo etiam necesse est, cum festinare iudicem senserimus, ne utendo principiis magis eum offendamus, dum illi moram facimus. Sed hoc in foro tantum. Quid in his scholasticis declamationibus? minime; non enim hic certi sunt iudices, quorum animus perspicere possit, maxime cum ad audiendum sint voluntarii* (Cons. Fortunatianus, *Ars Rhet.*, 2, 20).

⁷ Assim, por exemplo, Kennedy (1994, p. 275): *The Ars Rhetorica of Fortunatianus [...] takes the form of a catechism, that is, short questions and answers to be memorized by the student*; Calboli Montefusco (“Il Nome di ‘Chirio’ Consulto Fortunaziano”, 1979, p. 81): *Oltre all'aspetto esteriore di questa ars, la cui forma catechetica è sottolineata in vari codici dalle sigle In = interrogatio o M = mathetês prima delle domande dell'alunno e R = responsio o Δ = didáskalos; prima delle risposte del maestro*; Muenscher (1910, p. 44): *C. Chirius Fortunatianus, Verfasser einer ars rhetorica von drei Büchern in katechetischer Form*.

ou *brevis libellus*, que se aplicam a um vade-mécum escolar (cf. Calboli Montefusco, in *Consultus Fortunatianus*, 1979, p. 8-20).

1. Da autoria, datação e partição da *Arte*

Quanto à autoria, o nome do autor da *Arte* varia nos manuscritos e, daí, nas edições modernas; Karl Halm, por exemplo, adota o nome *C. Chirius Fortunatianus*, a Calboli Montefusco, o nome *Consultus Fortunatianus*. Esta dedica o artigo “Il nome di ‘Chirio’ Consulto Fortunaziano” (Calboli Montefusco, 1979) à investigação das variantes do nome encontradas nos manuscritos⁸. Já os testemunhos que citam o nome *Consultus Fortunacianus* referem-no, de modo geral, a um autor de arte retórica, mas nem sempre citam algum passo específico, que se possa identificar com algum passo da *Arte*.

Quanto à datação, as referências internas e externas só permitem dizer que ela seria posterior a Quintiliano (séc. I d.C.) e anterior a Cassiodoro (séc. VI d.C.), isto é, que teria sido composta em algum momento entre os séculos II e V d.C.. O *terminus post quem* infere-se, com alguma certeza, da lição de Fortunaciano sobre a regra da pronúncia (3, 19), que parece depender das regras da pronúncia expostas por Quintiliano na *Instituição oratória* (11, 3, 30).⁹ Já o *terminus ante quem* infere-se, com toda segurança, das referências de Cassiodoro a Fortunaciano.

⁸ Em resumo, a especialista defende que *Consultus Fortunatianus* teria sido seu nome correto, e o termo *Chirius* seria uma abreviação do termo *enchiridion*, que nas cópias manuscritas teria sido incorporado ao seu nome. Cf. a introdução da edição de Calboli Montefusco (*Consultus Fortunatianus*, 1979, p. 14-20).

⁹ Vide indicação de Calboli Montefusco *apud* Cons. Fortunatianus, 1979, p. 482: *l'origine quintiliana dell'intero paragrafo è evidente [...]. Si tratta di un adattamento delle quattro virtù tofrastee dell'elocutio operato probabilmente già prima di Quintiliano [...]. Anche nei particolari Fortunaziano sembra dipendere strettamente da Quintiliano: cf. 11, 3, 30^o.*

Cassiodoro chama Fortunaciano *artigraphus nouellus*, bem como *doctor nouellus*,¹⁰ de modo a distingui-lo daqueles que chama *magistri saecularium litterarum*. Além disso, cita diversos passos da *Arte* em suas *Instituições* (2, 2, 1; 2, 2, 4; 2, 2, 10; 2, 2, 11; 2, 2, 16). Já a referência a Marcomano¹¹, por exemplo, permitiria precisar a datação da *Arte*, não fosse a datação daquele autor igualmente incerta... Seja como for, os especialistas são, em geral, unânimes em datar a *Arte* do séc. IV d.C., no que parecem seguir a opinião de Muenscher (1910, p. 45).¹²

Quanto à partição, a *Arte* divide-se em três livros, assim:

“Livro I”: Três versos hexamétricos encabeçam a obra, de modo a exortar “aquele que, douto, se apressa para, pelo caminho da retórica, ser levado ao conhecimento das causas e leis” a ler atentamente tal tratado de arte retórica (1, 1). Segue-se, então, uma série de definições que dizem respeito à retórica, ao orador e a seu ofício, a sua finalidade, às questões civis e seus gêneros, às partes do ofício do orador (1, 1). Depois dessas breves definições, o autor logo passa a expor a doutrina dos estados de causa (*status*), definindo o ponto a ser julgado (*krinómenon*) (1, 2), as matérias inconsistentes (*asytata*) (1, 3-5), os dutos (*ductus*) (1, 6-8), os gêneros de controvérsias (*genera controuersiae*) (1, 9-11) e, finalmente, o estado de causa (*status*) propriamente dito, o que ocupa também o início do segundo livro (1, 12 - 2, 11);

¹⁰ *Secundum Fortunatianum artigraphum nouellum* (Cassiodorus. *Instit* 2, 2, 1) e *Fortunatianum uero doctorem nouellum* (*idem* 2, 2, 10).

¹¹ *A modo non praescribimus, sicut apud Marcomannum habemus?* (Cons. Fortunatianus, *Ars Rhet.*, 1, 23).

¹² Cf. o verbete “C. Chirius Fortunatianus” (Muenscher, 1910, p. 44-45). Dentre todos os especialistas que datam a obra do século IV d. C., Kennedy (1994, p. 275) é o único que a situa no século IV ou no V d. C., embora não forneça nenhuma justificativa para tal datação: *the Ars Rhetorica of Fortunatianus, written in the fourth or perhaps the fifth century*.

“Livro II”: Segue-se à explicação do *status* a definição e explicação das partes do discurso (*partes orationis*) (2, 13-31), a saber: princípio, narração, argumentação, peroração;

“Livro III”: O autor trata da disposição (*dispositio*) (3, 1-2), da elocução (*elocutio*) (3, 3-12), da memória (*memoria*) (3, 13-14), da pronúncia (*pronuntiatio*) (3, 15-23).

2. Da doutrina retórica da *Arte*

No estudo sobre a doutrina retórica da *Arte*, a pesquisa concentrou-se em pontos que os especialistas consideram particulares da obra, seja ocorrência de termos ou conceitos ausentes de outros textos antigos de retórica, seja pelo modo diverso de sistematizar termos e conceitos comuns entre a *Arte* e estes.¹³ São quatro esses pontos, a saber: 1) a sistematização dos estados de causa (*status*) (1, 22-27); 2) a doutrina dos dutos (*ductus*) (1, 6-8); 3) a sistematização dos caracteres da elocução (*characteres elocutionis*) (3, 9); 4) a sistematização das figuras (*figurae*) (3, 10).

Quanto à sistematização dos estados de causa, chama a atenção, por exemplo, que Fortunaciano incluía a *metálepsis* entre os estados legais, ao passo que os demais rétores, na esteira de Hermágoras, o incluíam entre os estados racionais, como assinalam Calboli Montefusco (1975, p. 212; 1979, p. 300-328; 1986, p. 35-37)¹⁴ e Reuter (1893, p. 86).¹⁵

¹³ Cf. a “Bibliografia”, principalmente Calboli Montefusco (Calboli Montefusco, 1975; Consultus Fortunatianus, 1979, p. 275-462; 1975; 1986; 2003).

¹⁴ Calboli Montefusco, 1975, p. 212: *La metálepsis occupava, nella partizione di Ermagora, il quarto posto tra gli stati razionali, come appare chiaro da Quint. 3, 6, 56; Fort. 89, 29sg. HALM e Aug. 142, 31 HALM, ma proprio per la sua fondamentale consistenza giuridica (Fort. 89, 31 sg. HALM nulla*

Quanto à doutrina dos ductos, chama a atenção, antes de tudo, que Fortunaciano seja o único, além de Marciano Capela, a expor os modos de condução da ação, segundo Calboli Montefusco (1979, p. 288;¹⁶ 2003, p. 118-119¹⁷), Desbordes (1993, p. 75) e Kennedy (1999, p. 123¹⁸). Reuter, porém, traça um paralelo entre as *figuratae controversiae* expostas por Quintiliano em latim e os *problémata eskhesmatisména* expostos por Hermógenes em grego; apesar do paralelo, o especialista ressalta a singularidade da exposição de Fortunaciano (Reuter, 1893, p. 78).¹⁹

Quanto à sistematização dos caracteres da elocução, chama a atenção a divisão da matéria em três partes nomeadas com os termos gregos *posótes* (referido ao gênero grandiloquo, humilde e médio), *poiótes* (referido ao gênero dramático, narrativo e misto) e *pelikótes* (referido ao gênero longo, curto e médio), uma vez

translatio, id est praescriptio, potest esse sine lege) *alcuni tra i retori furono portati aconsiderarla tra gli stati legali: cf. Fort. 89, 30sgg. HALM e Cassiod. 496.*

¹⁵ Reuter, 1893, p. 86: *Fort. (97 f.) braucht bei der Aufzählung der modi translationis, welche er übrigen unter die Legal-Status rechnet*; “*dies hatte schon Albucius gethan nach Quint. III 6, 62.*”

¹⁶ Calboli Montefusco, 1979, p. 288: *La dottrina del ductus [...] ci è stata tramandata, oltre che da Fortunaziano, soltanto da Marziano Capella.*

¹⁷ Calboli Montefusco, 2003, p. 118-119: [...] *an investigation into the relationship between these texts and the curious theory of ductus which we find for the first time, probably in the fourth century A.D., in the rhetorical catechism of Consultus Fortunatianus [...]. My view is shared by D. A. G. Hinks, who, in his dissertation on Martianus Capella (Martianus Capella, On Rhetoric, Cambridge, Trinity College, 1935), the only author besides Fortunatianus to have dealt with this doctrine, speaks of "precepts for the invention of these ductus which are extremely obscure" (p. 55). His attempt to explain Fortunatianus' text (p. 56) is, however, misleading.*

¹⁸ Kennedy, 1999, p. 123: *Fortunatianus composed his Art of Rhetoric [...]. Its most unusual feature is the theory of ductus, or treatment of the orator's intent, which George Trebizond took up in the fifteenth century.*

¹⁹ Reuter, 1893, p. 78: *eine Analogie zum ductus bieten die figuratae controversiae, welche Quintilian IX 2, 66 anführt; (vgl. auch Jul. V. S. 434 = c. 21). Auch die problémata eskhesmatisména des Hermogenes (II 258 ff.) kann man heranziehen; (vgl. Anon. a. ax't. III 118 f. Sp.). Da finden sich manche Parallelen zu diesem und jenem ductus. Aber die Gesamtaufassung bei Quintilian und Hermogenes einerseits, bei Fort. und Cap. andererseits, ist grundverschieden.*

que é absolutamente ausente dos textos de retórica antigos, segundo Calboli Montefusco (1979, p. 446²⁰), Kennedy (1994, p. 276²¹) e Reuter (1893, p. 118²²).

Quanto à sistematização das figuras, chama a atenção, antes de tudo, que Fortunaciano distinga não só *skhémata léxeos* e *skhémata dianoías*, como os demais rétores gregos e latinos, mas também *skhémata lógou*; além disso, que relacione ambos aqueles com palavras; segundo Baratin, (1989, p. 298²³); Calboli Montefusco (1979, p. 454²⁴); Reuter (1893, p. 118²⁵).

3. Da tradução da *Arte*

O interesse da tradução da *Arte retórica* de Fortunaciano reside sobretudo no ineditismo dela em língua portuguesa. Na verdade, mesmo noutras línguas, a obra foi muito pouco traduzida. De fato, há apenas uma tradução integral da obra, em italiano, realizada por Calboli Montefusco, que acompanha a edição do texto latino

²⁰ Calboli Montefusco, 1979, p. 446: *La forma nella quale Fortunaziano ci espone la dottrina dei genera dicendi (kharaktéres tōu lógou) è certamente una della più complesse; la mancanza assoluta del minimo parallelo in questa tripartizione di posótes, poiótes, pelikótes rende la sua origine completamente anonima.*

²¹ Kennedy, 1994, p. 276: *the discussion of style (3.3-12) is surprisingly short; despite use of Greek sources it takes no account of the theory of "ideas" that had been developed in Greek, but it does have an unusual classification of "characters" of style. They are first divided into Greek terms that mean "quantity, quality, and length." Quantity refers to the traditional grand, plain, and middle styles; quality is divided into dramatic, narrative, and mixed; length into long, short, and middle.*

²² Reuter, 1893, p. 118: *ganz singular ist die Aufzählung der Stilarten c. 10.*

²³ Baratin, 1989, p. 298: *Ajoutons encore qu'un seul texte atteste nettement l'opposition des skhémata lexeôs et des skhémata logou comme figures relevant des mots par opposition aux figures relevant des énoncés: c'est un passage de l'Ars rhetorica de Fortunatianus.*

²⁴ Calboli Montefusco, 1979, p. 454: *La tripartizione delle figure in schemata léxeos, lógou e dianoías, presente oltre che in Fortunaziano solo in Victorin. 271, 22 sg. Halm si distacca dalle frequenti trattazioni relative a questa parte dell'elocutio, nelle quali venivano prese in considerazione soltanto figure di discorso [...] e figure di pensiero.*

²⁵ Reuter, 1893, p. 118: *Der kleine Abschnitt von den species elocutionis = singulorum et coniunctorum verborum dient nur zur Ueberleitung zu den Figuren. Bei diesen ist merkwürdig, die Dreitheilung in [skhémata] léxeos, lógou, dianóias. Sie findet sich nur noch an drei Stellen, (die Striller p. 53 nachweist): Victorin 271 H., Ael. Herod. III 90 Sp., (Jul. Rufin.) de schem. lex. 54 H.*

(Consultus Fortunatianus, 1979), e duas traduções parciais, ou melhor, duas traduções da primeira parte do “Livro I”: uma em francês, realizada por F. Desbordes (Desbordes, 1996), e a outra em inglês, realizada por J. Miller (Miller, 1973).

No trabalho de tradução do texto latino, pretendeu-se manter, sempre que possível, a regularidade e variedade lexicais, bem como a elocução sucinta da exposição da doutrina. Pretendeu-se respeitar principalmente o léxico empregado, carregado de termos técnicos, devidos à natureza do texto, manual escolar de retórica que apresenta uma abundância terminológica de conceitos e definições específicas dessa área. A dificuldade da tradução deveu-se, entre outras, ao vocabulário jurídico, que depende de práticas forenses da época que nem sempre são conhecidas e também ao fato de que alguns termos, ainda que se tenham mantido no jargão jurídico atual, não se usam hoje no mesmo sentido em que se usavam na época.

Para resolver algumas dificuldades da tradução, consultaram-se não só as traduções referidas da *Arte retórica* de Fortunaciano, mas também traduções de outras obras que trazem vocabulário afim, por exemplo, da tradução da *Retórica a Herênio* em português (Faria e Seabra, *apud* [Cícero], 2005), das traduções do *Acerca dos estados de causa* de Hermógenes em francês (Patillon, *apud* Hermogène, 1997) e em inglês (Heath, *apud* Hermogenes, 2004), da tradução de Marciano Capela em italiano (Ramelli, *apud* Capella, 2004). Além dessas, consultaram-se os comentários de Calboli Montefusco apostos à edição do texto e também artigos dela e outros que explicam o uso de certos termos no período compreendido entre os séculos IV a. C. e VI d.C., além de manuais modernos de retórica e crítica literária, por exemplo, os *Elementos de retórica literária* (Lausberg, 2004), e dicionários especializados no vocabulário jurídico.

Por exemplo, para traduzir *praescriptio*, recorreu-se a três textos de Calboli Montefusco: aos comentários ao texto (Consultus Fortunatianus, 1979, p. 326-328),

do artigo “La Translatio e la Praescriptio nei Retori Latini” (1975) e da obra *La dottrina degli "status" nella retorica greca e romana* (Calboli Montefusco, 1986, p. 139-152). Assim, optou-se por traduzir *praescriptio* pelo termo “exceção”, que, como termo jurídico, indica hoje um meio de defesa, regular e indireto, usado pelo réu com a finalidade de excluir os direitos da ação e, desse modo, se identifica à definição dada por Fortunaciano. Pois considerou-se que a tradução portuguesa “prescrição”, decalcada sobre o latim, seria imprópria, uma vez que “prescrição” se aplica ao esgotamento do prazo concedido por lei para aplicação da pena, de modo que difere daquilo que Fortunaciano entende por *praescriptio*, isto é, a exclusão da ação, e corresponde antes ao que o autor entende por *translatio*, que é o nome de um dos estados de causa e se aplica justamente ao adiamento da ação.

Bibliografia

- CALBOLI MONTEFUSCO, Lucia. “Ductus and color: the right way to compose a suitable speech”, in *Rhetorica*, Vol. 21, 2003, p.113-131.
- _____. “Il Nome di "Chirio" Consulto Fortunaziano”, in *Hermes*, Vol. 107, No. 1, 1979, p. 78-91.
- _____. *La dottrina degli "status" nella retorica greca e romana*, Hildesheim, 1986.
- _____. “La Translatio e la Praescriptio nei Retori Latini”, in: *Hermes*, Vol. 103, No. 2, 1975, p. 212-221.
- _____. “Omnis autem argumentatio...aut probabilis aut necessaria esse debet (Cic. Inv. 1.44)”, in *Rhetorica*, Vol. 16, 1998, p. 1-24.
- CAPELLA, Marziano. *Le nozze di Filologia e Mercurio. Introduzione, traduzione, commentario e appendici a cura di Ilaria Ramelli*. Milano: Bompiani, 2004.
- CASSIODORUS. *Institutiones*. Edidit R. A.B. Mynors. Oxford : Clarendon press, 1961.

- [CICERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução de A. P. C. Faria e A. Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- CONSULTUS FORTUNATIANUS. *Ars rhetorica. Introduzione, edizione critica, traduzione italiana e commento a cura di Lucia Calboli Montefusco*. Edizioni e saggi universitari di filologia clássica. Bologna: Pàtron Editore, 1979.
- DESBORDES, Françoise. “Le texte caché: problèmes figurés dans la déclamation latine”, in *Revue des études latines*, 1993, p. 73–86.
- _____. *La rhétorique antique*. Paris: Hachette, 1996, p. 218 – 221.
- DINIZ, Maria Helena. *Dicionário jurídico*, 4 vols. São Paulo: Saraiva, 1998.
- GAFFIOT, Félix. *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire Latin-Français*. Paris: Hachette, 2000.
- GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford Latin dictionary*. Oxford [Oxfordshire]; New York: Clarendon Press: Oxford University Press, 1982.
- HALM, Carolus (ed.). C. Chirius Fortunatianus. *Artis rhetoricae libri III*. In: *Rhetores Latini minores ex codicibus maximam partem primum adhibitibus*. Leipzig, 1863. Reimpresso Frankfurt: Minerva, 1964.
- HERMOGÈNE. *L’art Rhétorique. Première traduction française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon*. Lausanne: Age d’homme, 1997.
- HERMOGENES. *On Issues*. Introduction and translation by Malcolm Heath. Oxford: Clarendon Press, 2004.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa (com nova ortografia)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KENNEDY, George A. *A new history of classical Rhetoric*. Princeton University Press, 1994.
- _____. *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, 5ª Ed.
- _____. *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Foreword by George A. Kennedy. Translated by Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen, and David E. Orton. Edited by David E. Orton and R. Dean Anderson. Leiden: E. J. Brill, 1998.

- MATTHES. *Hermagorae Temnitae testimonia et fragmenta*. Lipsiae: Teubner, 1962.
- MILLER, Joseph M., Michel H. Prosser, Thomas W. Benson, eds. *Readings in Medieval Rhetoric*. Bloomington: Indiana University Press, 1973, p. 25 – 32.
- MUENSCHER, K. Fortunatianus, RE VII 1, 1910, p. 44 – 55.
- QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*. Books VII – IX. With an English translation by H. E. Butler. London: Loeb, 1996.
- QUINTILIAN. *Institution Oratoire*. Tome II, Livres II et III. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1976.
- REUTER, A. *Untersuchungen zu den römischen Technographen Fortunatian, Julius Victor, Capella und Sulpitius Victor*. Hermes 28, 1893, p. 73 –134.
- REYNOLDS, Leighton D. (ed.). *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*. Oxford: Clarendon Press, 1983.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993. 10ª Ed. facsimilada.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



Historiografia e gênero biográfico na *Vita Caligulae* de Suetônio – primeiras reflexões

Danielle Lima
Graduação (Unicamp)
Orientador: Prof. Doutor Paulo Sérgio de Vasconcellos (Unicamp)

Resumo

Neste artigo pretendemos apresentar os resultados iniciais da pesquisa de Iniciação Científica acerca de Suetônio (69- 130? d.C) e sua relação com a historiografia romana. Em nosso estudo, partimos da biografia do imperador Calígula, a *De Vita Caligulae*, para analisar aspectos genéricos da biografia de modo a observar suas características e como esta se insere na tradição historiográfica romana, a saber, como um modo de se escrever história ou como um gênero à parte. Durante a pesquisa, além da tradução de parte da biografia, realizamos um breve estudo acerca da historiografia romana, bem como algumas considerações sobre aspectos textuais e estilísticos de Suetônio.

Palavras-chave: Suetônio; Historiografia; Biografia

Historiography and biography genre in the *Vita Caligulae* from Suetonius - some impressions

Abstract

This paper presents the reflections and the results of the Scientific Initiation Research about *Vita Caligulae* (Life of Caligula), from Suetonius (69/70 - 130? a.C.) and his relation to the roman historiography. In our study, we start from the biography of Caligula emperor, named *De Vita Caligulae*, to analyze those generic aspects of the biography in the way to notice its features and how this biography is inserted in the historiographical roman tradition, to be known, as a way to write history or as a different genre. During the research, besides the translation of the biography, we realized a brief study about the roman historiography, as well as some considerations about the textual and stylish aspects of Suetonius.

Keywords: Suetonius; Historiography; Biography

Introdução

Neste artigo pretendemos apresentar os resultados iniciais da pesquisa de Iniciação Científica¹ que estamos desenvolvendo acerca de Suetônio (69– 130? d.C) e sua relação com a historiografia romana. Em nosso estudo, partimos da biografia do imperador Calígula, a *De Vita Caligulae*, para analisar aspectos genéricos da biografia de modo a observar suas características e como esta se insere na tradição historiográfica romana, a saber, como um modo de se escrever história ou como um gênero à parte. No presente estágio da pesquisa, além da tradução de parte da biografia, realizamos um breve estudo acerca da historiografia romana, bem como algumas considerações sobre aspectos textuais e estilísticos de Suetônio.

Iniciaremos a exposição de nossos resultados a partir das observações de dados lingüísticos presentes nesta biografia e sobre as primeiras impressões quanto ao estilo suetoniano que tivemos neste contato inicial com o texto latino. Em seguida, procuraremos expor breves apontamentos a respeito de nosso estudo introdutório sobre historiografia e biografia.

Característica notável do texto de Suetônio é riqueza de ablativos absolutos e de participios. Conforme alguns autores apontam², a presença destas construções confere ao autor um estilo conciso e direto. Hurley, por exemplo, aponta que

Muito mais do que qualquer outro autor latino, Suetônio emprega participios para transmitir sua mensagem. Eles frequentemente seguem um verbo principal acrescentando informações importantes, quase como um acréscimo posterior. Ablativos absolutos são abundantes. Ambas as estruturas permitem grande quantidade [de informação] dentro de um pequeno espaço, uma intenção que parece direcionada pela rubrica [*species*] enquanto as frases avançam rapidamente para ilustrar o tópico apresentado ou para alcançar a conclusão final de maneira rápida

¹ Pesquisa desenvolvida sob auxílio FAPESP, processo nº2008/57404-8.

² Veja também CIZEK, 1977, p. 23-4 e os autores por ele citados.

ágil. Elas [as frases] são condensadas, concisas ou (menos positivamente) sobrecarregadas³. (HURLEY, 2008, p. 19-20)

No trecho que se segue, é possível observar o uso de ablativo absoluto, bem como uma série de participios, no presente e no passado, estes que são frequentemente empregados sem o verbo *sum*:

*¹Germanicus, C. Caesaris pater, Drusi et minoris Antoniae filius, a Tiberio patruo **adoptatus**, quaesturam quinquennio ante quam per leges liceret et post eam consulatum statim gessit **missusque** ad exercitum in Germaniam, excessu Augusti **nuntiato**, legiones uniuersas imperatorem Tiberium pertinacissime **recusantis** et sibi summam rei p. **deferentis** incertum pietate an constantia maiore compescuit atque hoste mox **deuicto** triumphauit.* (Suet., Cal., I, 1) [Grifo nosso]

Germânico, pai de Gaio César, filho de Druso e Antônia, a mais nova, adotado pelo tio paterno Tibério, exerceu a questura cinco anos antes que a lei permitisse e imediatamente depois, o consulado. Enviado para o exército na Germânia, dada a notícia da morte de Augusto, conteve, não se sabe se com maior coragem ou devoção à pátria, todas as legiões que recusavam muito obstinadamente ter Tibério como imperador e que lhe confiavam o mais alto poder da República, e tendo logo vencido o inimigo, triunfou.

Outro aspecto do estilo suetoniano é a presença de trechos, de certo modo, periódicos, entendendo-se aqui o termo com um sentido mais técnico de arrançamento dos membros das frases de maneira a se criar uma arquitetura

³ “More than any other Latin author, Suetonius uses participles to convey his message. They often trail behind the main verb, adding important information almost as an afterthought. Ablative absolutes are abundant. Both structures put a great deal into a small space, a goal that seems driven by the rubrics as sentences hurry forward to illustrate the topic that has been set, to reach the punch line expeditiously. They are condensed, concise or (less positively) crowded.” As traduções, salvo indicação, são de nossa autoria.

complexa cuja “resolução” só se dá na pausa que corresponderia ao ponto final⁴:

¹Incendebat et ipse studia hominum omni genere popularitatis. Tiberio cum plurimis lacrimis pro contione laudato funeratoque amplissime, confestim Pandateriam et Pontias ad transferendos matris fratrisque cineres festinauit, tempestate turbida, quo magis pietas emineret, adiitque uenerabundus ac per semet in urnas condidit, (Suet., Cal., XV, 1-2)

Ele próprio provocava simpatia nas pessoas com todo tipo de atos populares. Depois de ter louvado Tibério diante da assembleia popular e o velado honrosamente da maneira mais magnífica sem demora Gaio apressou-se para que as cinzas da mãe e do irmão fossem levadas para Pôncia e Pandatária e, sob uma turbulenta tempestade, a fim de que sua piedade se sobressaísse mais, aproximou-se respeitosamente e por si mesmo as encerrou nas urnas.

Parece-nos haver aqui uma “periodicidade” na medida em que Suetônio apenas desenvolve a idéia que apresenta depois de narrar uma série de atos de Calígula, mantendo em suspenso a ação final até o fechamento da sentença que exemplificará a rubrica “ele próprio provocava simpatia nas pessoas com todo tipo de ato popular”. É somente depois de conhecermos outros eventos que Suetônio chegará ao fato de que Calígula haveria encerrado, pessoalmente, as cinzas do irmão e da mãe em urnas (“*adiitque uenerabundus ac per semet in urnas condidit*”), revelando assim um exemplo de um ato de *pietas* de grande apelo popular.

Com efeito, é interessante o fato de que no texto há um contraste entre passagens como a que expusemos, com um período longo, e orações mais curtas. Na seqüência do capítulo demonstrado anteriormente temos uma amostra desta ocorrência:

⁴ Esclarecemos, no entanto, que não se pretende defender na obra suetoniana um período como aquele que se encontra em Cícero, que, como se sabe, muitas vezes é marcado por uma exposição e desencadeamento de idéias que só se resolve ao final e em que se apresenta peculiar simetria entre as orações. Considerações sobre o ritmo na estruturação dos períodos também não será objeto desta pesquisa.

³*At in memoriam patris Septembrem mensem Germanicum appellauit.* ⁴*Post haec Antoniae auiae, quidquid umquam Liuia Augusta honorum cepisset, uno senatus consulto congessit; patruum Claudium, equitem R. ad id tempus, collegam sibi in consulatu assumpsit; fratrem Tiberium die uirilis togae adoptauit appellauitque principem iuuentutis. (...)* (Suet., *Cal.*, XV, 3-6)

Em memória ao pai, ao mês de setembro chamou Germânico. Depois, através de uma única decisão do senado, acumulou para sua avó Antônia todas as honrarias que um dia Lívia Augusta adquirira. Ao tio paterno Cláudio, até aquela época cavaleiro romano, associou como seu colega de cargo no consulado. Ao irmão Tibério, no dia da toga viril, adotou e o chamou de príncipe da juventude.

Essa variação parece ter um efeito textual, na medida em que, pelo que se observou até agora, parece estar ligada ao desenvolvimento tópico – considerando aqueles que tratam de mais de um assunto. Após o período que inicia o desdobramento da passagem, observa-se a ocorrência de várias orações curtas. Considerando a afirmação de Hurley (1993:19-20), parece possível aventar a hipótese de que nesse capítulo as orações menores parecem comentar rapidamente a rubrica em questão para que, enfim, se possa avançar à outra rubrica.

Uma marca estilística, não encontrada até agora em nenhum estudo, que pudemos notar e que nos parece algo característico de Suetônio, foi a presença de pares sinonímicos de adjetivos e substantivos⁵, tais como:

*Obiit autem, ut opino fuit, fraude Tiberi, **ministerio** et **opera** CN. Pisonis*
(...). (Suet., *Cal.*, II)

⁵ Essa ocorrência também pôde ser verificada no texto de autoria suetoniana *De Vita Horatii*, parte da obra *De Viris Illustribus*, para o qual o orientador deste trabalho chamou-me a atenção. Desse modo, tem-se mais um indício de que se trata de uma característica do estilo de Suetônio.

*tunc demum ad paenitentiam uersi **repre**nso ac **re**tento uehiculo (...).*
(*idem*, IX, 3)

*palam adempto equo quibus aut **pro**bri aliquid aut **igno**miniae inesset (...)*
(*idem*, XVI, 5)

Accreditamos, por ora, que esse uso em coordenação de adjetivos e substantivos praticamente sinônimos tem um efeito de ênfase no tipo de informação assim duplicado, todavia, atentaremos para os efeitos e intenções dessa construção suetoniana no decorrer de nossa pesquisa.

Observamos ainda no texto a incidência verbos no subjuntivo, sobretudo no imperfeito, em contextos não só de subordinação, como é característico de certo tipo de subordinada na língua latina, mas também em ocasiões em que se trata de uma oração com discurso reportado, presente muitas vezes no texto como uma *oratio obliqua*, ou então marcada por formas tais como “*dicunt*” (dizem), “*ferunt*” (contam), comumente empregadas em narrativa histórica. Notam-se também fortemente na prosa de Suetônio orações infinitivas, que diversas vezes se apresentam dependentes das formas impessoais acima.

Procedendo à segunda parte de nosso estudo, passaremos agora à nossa reflexão acerca da historiografia e biografia romana. Interessamo-nos por esse tema devido à variedade de apreciações que encontramos em relação à obra suetoniana, bem como seu lugar como escritor. Frequentemente, observa-se um certo demérito da obra suetoniana em relação a outras obras historiográficas, principalmente no que diz respeito ao relato de anedotas, o gosto por detalhes aparentemente sem importância, a variedade de fontes citadas e a carência de contexto histórico nas biografias. Tais alegações se dão muitas vezes levando-se em conta como parâmetro

historiadores consagrados como Tácito⁶, que nos parece apresentar um trabalho com perfil distinto do da obra de Suetônio. Cizék, por exemplo, reconhece que “os gêneros abordados por eles eram muito diferentes e suas estruturas literárias igualmente.”⁷ (1977, p. 29). Além disso, percebe-se que não há um consenso a respeito do lugar de Suetônio na historiografia ou na biografia, ou seja, ora o encontramos nomeado como historiador, ora como biógrafo⁸, designação tal que condicionará, por vezes, a importância de sua obra. Acreditamos que tal oscilação relaciona-se com o fato de que história e biografia são abordadas de diversas maneiras na bibliografia moderna. Nesse sentido, procuramos na primeira fase de nossa pesquisa levantar as características, principalmente, da tradição historiográfica romana por entendermos que dela poderiam surgir outros gêneros ou subgêneros, como a biografia (caso esta assim se configure) a fim de que pudéssemos, primeiro, compreender as diferenças e semelhanças entre um e outro modo de escrita, e enfim observar melhor a obra suetoniana em termos genéricos.

Geralmente envolvida pelo tópico da historiografia, pudemos encontrar a biografia tratada como um *subgênero* da história romana, conforme a considera Kraus (2006, p. 252); contudo, não fica claro se tal termo é empregado com um sentido que compreende a biografia como um gênero decorrente da historiografia, ou como uma forma de “historiografia menor”, conforme Conte (1994)⁹. Em

⁶ Acreditamos que algumas críticas seriam impróprias quando realizadas por comparação entre Tácito e Suetônio, já que poderíamos pressupor que as características de uma obra biográfica e de uma historiográfica sejam diferentes. Assim, não faria sentido julgar as qualidades da obra suetoniana em relação à obra de Tácito. Note-se que não se compara a obra de Suetônio à obra de Tácito que lhe seria mais aparentada, o *Agricola*, mas a sua obra historiográfica geral. Para autores que fazem este cotejo, vide, por exemplo: CONTE, 1994, p. 549.

⁷ “(...) les genres abordés par eux étaient très différents et leurs structures littéraires également.”

⁸ Suetônio é denominado no estudo de Cizék (1977:38) como biógrafo e na obra de Bassols como historiador (e às vezes como biógrafo) (1991, p. XXI, XXXIII). Gaillard e Martin, por exemplo, chegam a afirmar que “De fato, Suetônio não poderia ser considerado um historiador.” (“De fait, Suétone ne saurait être considéré comme un historien”) (p. 137), mesmo encontrando-se no capítulo sobre historiografia.

⁹ Conte ressalta que a biografia (suetoniana, no caso) seria uma espécie de “historiografia” menor comparada à historiografia de Tácito (55 d.C – 117).

Gaillard e Martin (1981), observa-se que a biografia é entendida como uma forma de se escrever história, e não propriamente um subgênero ou gênero:

Se acreditamos que a evolução de um povo, das origens a seu estado atual, constitui uma unidade significante da história, escrevemos, como Tito-Lívio, *ab Vrbe condita*. Se consideramos que a unidade histórica é um ciclo de acontecimentos que possuem um começo e um fim e um significado em si próprio, escrevemos uma monografia – como Salústio tratando de uma conspiração ou de uma guerra. Se acreditamos que a unidade histórica reside na conformidade entre um período e um personagem, privilegiando a ação do personagem em relação ao panorama global dos acontecimentos, escreveremos uma biografia – que tomará sua significação histórica na medida em que o retrato de um homem e o retrato de um tempo se encontrarão paralelamente engajados nesta empresa – assim podemos julgar o *Agricola* de Tácito por oposição a outras biografias de menor densidade histórica, como as de Cornélio Népos.¹⁰ (GAILLARD; MARTIN, 1981, p. 110-11)

Os autores notam ainda que estas formas de se escrever história poderiam se combinar, ou seja, poderia haver, por exemplo, um matiz biográfico em partes da composição de uma monografia histórica¹¹. Pode-se citar como exemplo, nesse

¹⁰ “Si l'on estime que le devenir d'un peuple, de ses origines à son état actuel, constitue l'unité signifiante de l'histoire, on écrit, comme Tite-Live, *ab Vrbe condita*. Si l'on estime que l'unité historique est un cycle d'événements possédant un commencement et une fin, et possédant à lui seul une signification, on écrit une monographie – ainsi Salluste, traitant d'une conjuration ou d'une guerre. Si l'on estime que l'unité historique réside dans l'accord d'une période et d'une personne, en privilégiant l'action de la personne par rapport au période global des événements, on écrira une biographie – qui prendra sa signification historique dans la mesure où le portrait d'un homme et le portrait d'un temps se trouveront pareillement engagés dans l'entreprise – ainsi peut-on juger l'*Agricola* de Tacite, par opposition à d'autres biographies de moindre densité historique, telles celles de Cornélius Népos.”

¹¹ Cf.: GAILLARD; MARTIN, 1981, p. 111.

sentido, o retrato de Catilina em Salústio, que faz uma pequena biografia da personagem na obra *De Coniuratione Catilinae*, V. Ainda que tais modos de escritas pudessem estar intrincados em uma mesma obra, conforme Momigliano (1974, p. 06), haveria uma diferença entre uma narrativa sobre *historía* e *bíos*, de modo que, na Grécia, a biografia teria se estabelecido como um gênero à parte. O que se nota é que, em Roma, a biografia poderia estar intimamente ligada à história¹², sendo talvez o mesmo gênero apenas com modos de exposição diferentes.

Com o intuito de buscar elementos que nos pudessem auxiliar na caracterização de um e outro modo de se fazer historiografia, procuramos verificar os preceitos da historiografia. Para tanto, baseamo-nos, principalmente, em Cícero (106-46 a.C.), que, embora não tenha sido um historiador, foi um autor que estabeleceu, de certo modo, a preceptística do gênero historiográfico romano¹³. A historiografia em Roma inicia-se com a tradição dos *Annales Maximi*, conforme Cícero observa:

Pois a história não era nada a não ser a composição de anais; para isso e para conservar a memória do que é público, desde o início da civilização romana até a época do pontífice máximo Públio Múcio; o pontífice máximo confiava às letras todas as realizações de cada ano, que ele relatava numa tábua branca, disposta na frente de sua casa para que o povo pudesse tomar conhecimento. Estes, ainda hoje, são chamados “Anais Máximos”. Muitos seguiram esse mesmo modo de escrever, os quais, sem elaboração alguma, apenas nos deixaram registros dos tempos, homens, lugares e acontecimentos.(Cíc. *De Orat.*, II, XII, 52).

¹² É importante notar que a história na Antigüidade não era concebida enquanto disciplina como a conhecemos hoje, mas um gênero literário, por assim dizer; desse modo poderia, de fato, não haver distinção entre história e biografia tal qual reconhecemos hoje.

¹³ Costuma-se atribuir a Cícero as primeiras reflexões sobre o gênero historiográfico romano. Vide GAILLARD; MARTIN, 1981, p. 114.

É dessa prática que outros autores como Fábio Pictor, Cíncio Alimento (séc. III a.C) e Catão (234 – 149 a.C) darão início à historiografia romana analítica, cuja temática se concentrou “em feitos coletivos, tanto políticos quanto militares, de grandes indivíduos romanos que trabalharam juntos (...) para o bem da *res publica*” (KRAUS, 2006, p. 240)¹⁴. A questão das *res* foi o primeiro dado que consideramos uma característica da história romana e, em Cícero, também encontramos como objeto da história romana as *res gestae*. O próprio orador refere-se ao tema em sua carta a Luceio, por exemplo: (...) *ut cuperem quam celerrime res nostras monumentis commendari tuis*¹⁵ (*Ep. Ad Luceium*, V, 12, 1. Grifo nosso). Ademais, historiadores reconhecidos manifestam um enfoque semelhante em seus prefácios, como Salústio na obra *Conspiração de Catilina: statui res gestas populi Romani carptim, ut quaeque memoria digna uidebantur, perscribere*¹⁶ (*De coniuratione Catilinae*, IV, 2. Ênfase adicionada).

Tendo estabelecido o objeto da história, as *res gestae* de um povo, comentaremos o modo como a história deveria ser escrita segundo a concepção ciceroniana. Woodman (1988) analisa os ideais de Cícero para a historiografia romana, especialmente a noção de *historia ornata*, ou seja, de uma história elaborada¹⁷, construindo a reflexão do orador quanto ao modo como a história deveria ser escrita. Comentando brevemente alguns aspectos, um dos principais problemas da historiografia romana para Cícero seria a falta de *ornatio* nas obras de história, mais especificamente os Anais. Para Cícero, mais importante que o núcleo,

¹⁴ “(..) concentrated on the collective deeds, both political and military, of great Roman individuals who worked together (...) for the good of the *res publica*”.

¹⁵ “(...) desejei que, o mais rapidamente possível, nossos feitos fossem confiados a teus escritos.”

¹⁶ “Decidi escrever separadamente os feitos do povo romano, na medida em que cada um parecia digno de lembrança.”

¹⁷ Vide também GAILLARD; MARTIN, 1981, p. 114-5.

ou assunto, da história é sua elaboração, o modo como o historiador irá construir seu relato histórico (WOODMAN, 1988, p. 77).

Na obra *De Oratore* Cícero expõe os fundamentos da escrita da história, que podem ser divididos em *fundamenta* e *exaedificatio*, respectivamente, fundações e “superestrutura”, sendo esta última composta por *res* e *uerba*, conceitos retóricos que podemos encontrar também em Quintiliano: “Todo discurso consiste de conteúdo (*rebus*) e estilo (*uerbis*)” (WOODMAN, 1988, p. 83). O conteúdo, como o autor observa, deve conter ordem cronológica (*ordinem temporum*) e uma descrição das regiões (*regionum descriptionem*), o que, diferentemente do que se costuma pensar, não são características próprias da historiografia proposta por Cícero, mas uma transposição de artifícios empregados em uma parte do discurso retórico, a *narratio*. Woodman defende que Cícero, através das palavras de Antônio, “(...) está oferecendo um conselho do modelo retórico, no sentido de que o historiador, como o orador forense, não deveria inverter a ordem natural dos acontecimentos e deveria avivar seu discurso com digressões topográficas.”¹⁸ (1988, p. 85)

Além destes dois recursos que aparecem na construção da *narratio* retórica, outros aparecem no *De Oratore* como características da historiografia, por exemplo, a construção baseada em intenções, eventos e conseqüências, bem como “a maneira como as coisas foram feitas ou ditas; as razões das coisas, se elas resultam de atos dos deuses, de qualidades próprias de uma pessoa ou de emoções temporárias, como ímpeto; e a vida e o caráter do personagem”, características tais que também se encontram em outras obras de Cícero sobre a oratória, como na *De Partitione Oratoria* (WOODMAN, 1988, p.85). Outro conceito retórico também aplicado à noção de historiografia por Cícero é a *inuentio*, ligada ao desenvolvimento do conteúdo. A *inuentio* é, grosso modo, o meio pelo qual o orador torna seu discurso

¹⁸ “(...) he is offering standard rhetorical advice to the effect that historian, like the forensic orator, should not invert the natural order of events and should enliven his work with topographical digressions.”

e o caso a que se refere convincentes: *Inuentio est excogitata rerum uerarum aut ueri similitum quae causam probabilem reddant* (Cícero, *De inuentione* I, 9). Deste modo, é conveniente na construção da historiografia o relato de um acontecimento verdadeiro – o fundamento –, no entanto, seu desenvolvimento, na visão ciceroniana, não será em termos de veracidade ou não, mas de modo que a descrição dos fatos, os acontecimentos sejam elaborados e convincentes, ou seja, o historiador deve se basear em um fato real, usando da *inuentio* para construir a *exaedificatio* acerca deste fato, objeto de seu relato (WOODMAN, 1988, p. 91).

Vale salientar que a historiografia, vista por um prisma ciceroniano, tem uma natureza notadamente retórica, e corresponde a um ideal próprio. No entanto, consideramos interessante observar a construção da “Vida de Calígula” segundo tais características atribuídas à história, de modo a verificar como Suetônio elabora sua narrativa. O primeiro ponto a se considerar é a distinção do objeto tratado por Suetônio: não são *res gestae* de um povo; no máximo, de um indivíduo em particular. Quanto à *exornatio*, ou seja, à “superestrutura” dessa biografia, podemos perceber que não se segue nem o preceito da *ordo temporum*, nem o da *regionum descriptio*; decerto Suetônio não segue uma ordem cronológica¹⁹ devido ao estilo da biografia que escreve, mas ao analisarmos a passagem que trata do triunfo de Germânico (*Cal.*, I, 1), veremos que não há uma descrição detalhada, como o local da batalha, momento do dia ou sobre a luta, conforme exemplo de *exornatio* que Woodman sugere (1988, p. 89). Assim, poderíamos crer que a narrativa suetoniana seria, com efeito, um tipo de história inferior ou carente de informações.

Entretanto, chama-nos ainda a atenção a questão do objeto da história, que não nos parece ser o mesmo da narrativa suetoniana. Considerando isso, talvez seja coerente que o modo de exposição seja diferente daquele da história.

¹⁹ Suetônio expõe os fatos *per species*, ou seja, por tópicos ou temas acerca da vida do imperador. Contudo, não se pode deixar de notar que há uma organização temporal interna a cada um dos tópicos. Veja-se CIZÉK, 1977, p. 53.

Encontra-se em Cornélio Nepos, que escreveu obra homônima a uma outra de Suetônio, a *De Viris Illustribus*, uma distinção de objeto que poderia caracterizar uma primeira diferença entre história e biografia. Na biografia do general Pelópidas, o autor hesita sobre a maneira como irá desenvolver sua narrativa:

Pelopidas Thebanus, magis historicis quam uulgo notus. Cuius de uirtutibus dubito quem ad modum exponam, quod uereor, si res explicare incipiam, ne non uitam eius enarrare, sed historiam uidear scribere. (Corn. Nep., *De Viris Ill.*, XVI, 1) Grifo nosso.

Pelópidas de Tebas, mais conhecido pelos historiadores que pelo povo, sobre cujas virtudes hesito a respeito do modo como irei expor. Pois receio, se eu começar por explicar os fatos, não narrar a vida dele, mas que pareça que eu escreva história.

Percebe-se que Nepos está a questionar a maneira como deve escrever, demonstrando consciência de que ao narrar o assunto de uma forma ou de outra, poderá escrever história, ou biografia. Nota-se neste trecho o emprego das palavras *res* e *uitam*, que parecem evidenciar que a história, tal como vimos, se presta a narrar as *res*, enquanto que a biografia, as *uitae*. Contudo, parece que a questão pode ser mais complexa; assim, parece-nos interessante destacar que na carta a Luceio, Cícero emprega, como vimos, o termo *res*, que ao longo desse estudo inicial entendemos como relativo a realizações ou feitos e como o que constituiria o objeto da história; todavia merece atenção o modo como aborda tais *res* na correspondência. Nota-se que o orador preza pela recordação de realizações que não

são do povo romano, mas especialmente suas, chegando, assim, inclusive a defender que:

(...) *si uno in argumento unaque in persona mens tua tota uersabitur, cerno iam animo quanto omnia uberiora atque ornamentiora futura sint.* (Cíc., *ad Fam.*, V, 12, 2.)

se voltares toda a tua mente para um único assunto e para uma única pessoa, já vejo de antemão o quanto todos os fatos serão mais copiosamente desenvolvidos e também mais elaborados.

Ainda que Cícero use *res nostras*²⁰ no início da carta, referindo-se talvez aos feitos do povo do qual faz parte ou das pessoas que junto com ele participaram do episódio da conspiração²¹, mais à frente verificamos que, ainda que de modo sutil, sugere que Luceio escreva sobre suas realizações individuais, focando-se em uma única pessoa. Tendo isso em vista, seria possível questionarmos o fato de que, embora Cícero proponha que Luceio escreva sobre ele próprio, não se trataria, enfim, de uma biografia de Cícero. Mas o que não a caracterizaria como tal? Acreditamos, *a priori*, que não seria uma biografia, justamente por apresentar-se o tema das *res*, das realizações, e não uma narrativa sobre a vida de Cícero, ou seja, sobre sua *bíos* ou *uítá*, termos que vemos contrapostos à história em Nepos. Contudo, para que nos seja permitido realizar tal constatação, uma pesquisa mais atenta se fará necessária.

²⁰ Saliente-se que o pronome plural pode também estar relacionado à modéstia do locutor ou revelar certa imparcialidade ou distância do texto. No entanto, consideramos a possibilidade de que *nostras* estivesse ligado ao fato de que a historiografia romana, à época de Cícero, ainda dedicava-se à narrativa de feitos coletivos do povo romano. Seria talvez algo indecoroso da parte do orador empregar explicitamente *res meas*.

²¹ Cícero refere-se em sua carta à conspiração de Catilina.

Acreditamos que as conclusões parciais a que chegamos indicam que há uma distinção, para os antigos, entre duas formas de narrativas que parecem se diferenciar pelo seu objeto. No entanto, observar os limites entre história e biografia, bem como compreender se cada uma seria um gênero distinto ou não, é algo que demanda uma observação mais aprofundada de bibliografia, sobretudo de autores antigos que tratem sobre o tema em seus prefácios, por exemplo, ou obras, como o faz Cícero. Assim, pretendemos investigar ainda um pouco mais sobre essas relações entre história e biografia até o fim de nossa pesquisa, de modo que possamos entendê-las com mais clareza e, então, observar com mais cuidado a obra suetoniana.

Bibliografia

- CICERO. (2006). *On invention*. With an English translation by H. M. Hubbel. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- CICÉRON. (1927) *De L'orateur*. Livre Deuxième. Texte établi et traduit par Edmons Courbard. Paris: Les Belles Lettres.
- CIZEK, E. (1977). *Structures et Idéologie dans "Les Vies des Douze Césars", de Suétone*. Paris: Belles Lettres.
- CONTE, G. B. (1994). *Literature latine: a history*. Translated by Joseph B. Solodow. London: J. Hopkins U. P.
- GAILLARD, J.; MARTIN, R. (1981). "L'historiographie". In: *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Scodel.
- GENTILI, B.; CERRI, G. (1988). *History and biography in ancient thought*. Amsterdam: J.C. Gueben.
- GENTILI, B (1992). *Storia della letteratura latina*. 2ª ed. Roma: Laterza & Figli.
- GOODYEAR, F. R. (1982). "Suetonius". In: KENNEY, E. J., CLAUSEN, W. V.. *The Cambridge History Of Classical Literature*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge U.P., p. 165-168

- _____.(1993). *An historical and historiographical commentary on Suetonius' Life of C. Caligula*. Atlanta: Scholars Press.
- HORSFALL, N. *Varro e Cornelius Nepos*. In: Kenney, E. J. *The Cambridge History of Classical Literature*. Vol. II, Part. 2, *The Late Republic*.
- NEPOS, C. (1970). *Ouvres*. Texte établi et traduit par Anne-Marie Guillemin. Paris: Belles Lettres.
- SUÉTONE (1932). *Vies de douze césars*. Texte établi et traduit par Henri Ailloud. Paris: Belles Lettres.
- _____. (1931). *Les douze césars*. Texte traduit et annoté par Maurice Rat. Paris: Garnier.
- SUETÔNIO. (1937). *A vida dos doze césares*. Tradução de Sady Garibaldi. Rio de Janeiro: Atena.
- _____. (1979). *Os doze césares*. Traduzido por J. G. Simões. Lisboa: Presença.
- SUETÓNIO.(1990). *Vida de los doce cesares*. Tradução, revisão e notas: Mariano Bassols de Climent. Madrid: Alma Mater, v.1 e 2.
- SUETONIUS. (1913). With An English Translation by J.C. Rolfe. Massachusetts: Cambridge; London: Harvard University.
- WILKES, J.(1971/2). Julio-Claudian Historians. In: *The Classical World*, v. 65, n. 6, p. 177-203.
- WOODMAN, A.J. (1988). “Theory: Cicero”. In: *Rhetoric in classical historiography*. Oregon: Aeropagítica Press.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



As Tesmoforiantes:

peça com menos referência política de Aristófanes?

Milena de Oliveira Faria
Mestrado (USP)

Orientadora: Profa. Doutora Adriane da Silva Duarte (GTA / USP)

Resumo: *As Tesmoforiantes* são uma peça menos estudada pela crítica, principalmente se levarmos em consideração os amplos estudos feitos sobre *Lisístrata*, por exemplo, obra tida como encenada no mesmo ano que *As Tesmoforiantes* (411a.C). As paródias a textos de Eurípides, dentro desta comédia, fizeram que a crítica até meados dos anos 70, creditasse pouco valor à obra, considerando-a apenas uma série de brincadeiras sobre o tragediógrafo e, assim, uma peça de menor valor. Entretanto estudos posteriores, como o de Zeitlin (1981), começam a apontar para outras leituras da obra, de modo que fosse possível perceber que a peça não era assim tão superficial quanto parece à primeira leitura. Slater (2002), por exemplo, enxerga, na representação da assembleia feminina, outras possibilidades de leitura, como a possível referência à repressão que os atenienses sofriam no período da crise de 411. O meu objetivo, portanto, é pensar algumas passagens que remeteriam a fatos históricos e buscar fazer uma comparação entre essas passagens e a representação da assembleia feminina nos versos 295 ss.

Palavras-chave: Aristófanes, Comédia Antiga, *As Tesmoforiantes*, Mulheres, Assembleia.

Thesmophoriazusae: the least political play of Aristophanes?

Abstract: *Thesmophoriazusae* is one of the plays less studied by the critics, especially if we consider that *Lisistrata* – a play which was performed in the same year as the aforementioned (411 a.C) – was studied plenty, for example. The parodies of Euripidean plays in this comedy made the critics think that this comedy was one of the lesser important works of Aristophanes, considered merely a bunch of jokes about Euripides. Yet more recent studies, like the one of Zeitlin (1981), started to point to other possibilities of interpretation of the comedy in such a way that it was possible to understand that the *Thesmophoriazusae* is not as superficial as it seems at the first sight. Slater (2002), for example, think that the female assembly in the play is a key to a different interpretation of the play; as being a possible reference to the repression that the Athenians suffered in the crisis of 411. My goal, therefore, is – based on the discussion of the problems to date this play – to explore some passages which possibly mention historic facts and make a comparison between these passages and the representation of the female assembly in the lines 295ff.

Keywords: Aristophanes, Ancient Comedy, *Thesmophoriazusae*, Women, Assembly.

Introdução

Das peças com tema feminino de Aristófanes – *Lisístrata* (411 a.C), *As Tesmoforiantes* (411 a.C) e *Mulheres na Assembleia* (392 ou 391) –, a segunda foi a que menos despertou o interesse dentre os estudiosos do século XX. Até a década de 80, antes dos estudos de Froma Zeitlin (1981), essa era uma comédia considerada de menor valor literário pela crítica, pois não apresentava uma heroína forte, como Lisístrata, ou uma ideia inovadora, como a de Praxágora, a peça era vista então apenas como uma aglomeração pobre de paródias de peças euripidianas.

Temos o exemplo de alguns grandes estudiosos na área de teatro grego, como Gilbert Murray (1933), Whitman Cedric (1964), que enxergaram *As Tesmoforiantes* como uma peça de menor valor literário, pois a peça seria somente uma aglomeração de paródias de Eurípides sem uma proposta mais profunda do que a de fazer pilhérias a respeito do tragediógrafo.

É interessante notarmos que esses autores têm um olhar mais terno em relação à *Lisístrata*, peça que é supostamente do mesmo ano que *As Tesmoforiantes*, pois ressaltam a sagacidade do autor na construção das tramas, na caracterização das personagens e no tratamento do tema. Entretanto, em relação à peça que fora encenada naquele mesmo ano, há uma menor excitação.

A partir da década de 80, a peça passou a ser analisada de maneira mais atenta e estudiosos perceberam que ela era mais complexa do que parecia ser. Froma Zeitlin (1981) fez um estudo inovador sobre *As Tesmoforiantes*. A autora passou a enxergar a obra como algo menos simplista do que os críticos de até então, por conter uma série de intersecções, como entre o masculino e o feminino, comédia e tragédia, ritual e mito e os festivais das tesmoforiantes e o dionisíaco em que se apresentavam as peças.

É interessante notarmos a discussão que a autora apresenta sobre o fato de Aristófanes utilizar-se das questões de gênero sexual para levantar problemas acerca de gênero literário, chamando a atenção para a imitação e representação ligadas ao uso do figurino e como isso estabelece uma relação com a paródia das tragédias eurípidianas. Além disso, ela diz que o efeito do poeta trágico como protagonista cômico modula a questão da disputa de gêneros sexuais em outro nível, pois não reflete somente a tensão entre os costumes masculinos e femininos, mas também foca a representação teatral com a presença de personagens trágicos e cômicos no palco.

A autora acredita que a crítica a Eurípides dá-se pelo fato de que à comédia é permitido falar indecências sobre as mulheres, porque se espera que ela cause o riso. No entanto a tragédia não deveria, na medida em que gera a desconfiança entre os espectadores e conflitos familiares.

Outros autores, dessa forma, como Hubbard (1991), Bowie (1993), Taaffe (1994), Sousa e Silva (1997) e Voelke (2004) seguem as primeiras indicações de Zeitlin e passam a estudar a peça sob o ponto de vista das relações entre gêneros literários e sexuais, alguns, focando mais a questão da paródia literária, e outros, a dicotomia entre o mundo feminino e masculino.

Mas três foram os textos que me causaram maior inquietação, pois levantaram questionamentos até então não mencionados pelos autores já citados: Slater (2002) faz um estudo bem detalhado da obra aristofânica, tendo em vista o aspecto da metateatralidade e do espectador como um ser político. Assim, apresenta uma visão de *As Tesmofóricas* que difere bastante do tipo de análise que vinha sendo feita até então.

O autor não acredita que as intenções de Aristófanes, nessa peça, tenham sido apenas estéticas ou teóricas, pois isso seria fazer uma sátira de um tragediógrafo que

ele já havia parodiado. Mas acha que ele tenha colocado em cena, mais uma vez, a assembleia, já que, mesmo tratando-se do ritual das Tesmoforias, ele aqui é tratado como uma função do corpo democrático, como os homens faziam em suas assembleias.¹

Como podemos perceber, esse estudo, assim como o de Zeitlin, modifica a visão que se tinha sobre a peça, na medida em que é sugerido que o texto não problematiza apenas a questão dos gêneros literários e sexuais, mas faria uma paródia da assembleia.

O segundo autor, então, foi Sommerstein (1977), que faz uma análise sobre as possíveis datações de *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*. O interessante dessa discussão é justamente o fato de o autor apontar que as duas peças foram encenadas muito provavelmente em 411, no auge da crise ateniense. Para isso, ele considera algumas passagens que fariam possíveis referências à “Era do Terror” descrita por Tucídides no livro oitavo. Mas, enquanto em *Lisístrata* essas passagens são de fácil interpretação, em *As Tesmoforiantes* elas são mais obscuras.

Por fim, o terceiro estudo que contribuiu para que a minha inquietação aumentasse foi a edição comentada de Austin e Olson (2004), que, embora não acredite que as passagens problemáticas façam referência à ameaça antidemocrática que a peça traria, diz em nota de rodapé:

But one could argue that there are many quiet hints of this, for in the world imagined in the play secret meetings are held and conspiracies hatched to condemn individual citizens to death for

¹ Na trama de *As Tesmoforiantes*, as mulheres estão reunidas no ritual que lhes é exclusivo, com duração de três dias e, aproveitando-se da situação favorável, convocam uma assembleia, para que se condene Eurípides à morte, alegando que o tragediógrafo falava mal das mulheres em suas peças.

opinions expressed in public; the Assembly is a bizarre and bitter parody of itself; official political power functions as a means of oppression; average citizens like Agathon prefer to remain uninvolved in the troubles of others; and it takes reckless fool to stand up in public and speak what he takes to be the truth.
(p.XLIII)

Assim, devo dizer, portanto, que, meu primeiro objetivo, quando dei início à pesquisa, era analisar as relações entre Eurípides e Aristófanes e em que medida isso poderia retratar a vida feminina em Atenas, entretanto, a leitura desses textos especificamente, quais sejam, o de Slater (2002), Sommerstein (1977) e de Austin e Olson (2004), levantou-me um questionamento que não poderia mais ser calado: por que a crítica aponta tão declaradamente que *Lisístrata* é uma peça política, um “último apelo pela paz”, como diria Murray, e sua irmã, apresentada no mesmo ano, seria a peça menos política de Aristófanes? Será então que as peças foram apresentadas em anos diferentes? Haveria uma razão específica para que um autor como Aristófanes, que tematiza em diversas das suas peças questões públicas, algo comum no gênero cômico, desistisse de criar peças que tivessem uma crítica ao momento histórico em que se passam? Ou será que a peça contém mensagens políticas menos explícitas que *Lisístrata*? E por fim, por que, se ela contém mensagens políticas implícitas, Aristófanes não as teria feito de modo mais declarado, como o fez na peça das Leneias?

Neste breve trabalho, infelizmente, não terei tempo de discorrer sobre todas essas questões, mas gostaria de analisar algumas passagens que poderiam ser

interpretadas como uma “dica escondida”, como disse Austin, de que *As Tesmoforiantes* são ainda menos simples do que se imaginava até então.

Abertura da Assembleia: inimigos ambíguos

Como sabemos, na trama de *As Tesmoforiantes*, Eurípides é condenado à morte pelo Conselho de Mulheres, por falar mal delas em suas tragédias. Da mesma maneira o Parente do tragediógrafo será condenado por tentar defender aquele a quem elas execravam.

Quando ele chega ao Tesmofóron, no segundo dia do ritual (v.80), percebemos então que o foco não incidirá em especulações acerca do que se passa no recinto do festival, cujo teor secreto deveria atizar a curiosidade da audiência predominantemente masculina dos concursos dramáticos atenienses. Lá, as mulheres estão agindo como homens na assembleia e nos tribunais, como veremos mais adiante, de modo que a atenção do público recai sobre o parente de Eurípides e como ele conseguirá manter-se disfarçado em meio às mulheres.²

Um forte tom político toma conta da primeira parte da peça, em que as mulheres utilizam-se de termos do universo tipicamente masculino. Referem-se ao festival como uma assembleia (ἐκκλησίαν ποιεῖν, v.374), consideram-se um Conselho de Mulheres (τῆ βουλῆ τάδε τῆ τῶν γυναικῶν, vv.372-3), comparam-se a oradores (χρέμπτεται γὰρ ἤδη, ὅπερ ποιοῦσ’ οἱ ῥήτορες, vv.382-3) e discutem

² Devemos notar, no entanto, que a peça apresenta algumas referências a partes do festival, tais quais a restrição do festival às mulheres cidadãs (vv.293ss, 329-31), o fechamento das cortes (vv.76-80), o jejum da *Nesteia* (vv.947-9, 984) etc.

ψεφίσματα και νόμους (v.361). É claro que o festival das Tesmofórias é mais marcadamente religioso do que político, “mas Aristófanes o representa funcionando como um corpo democrático ateniense”³.

Assim, nos versos 338-9 encontramos duas referências à tirania que poderiam remeter à tentativa de usurpação do poder: No discurso compreendido entre os versos 331 a 351, uma mulher, no papel de oradora, dirige preces aos deuses e, em seguida, amaldiçoa aqueles que conspirarem contra o povo de mulheres (v.335), fizerem negócios com Eurípidas e com os Medos (vv.336-7), almejem a tirania (v.338) ou colaborarem para a recondução do tirano (v.339). As referências a Eurípidas e à conspirações contra o “povo das mulheres” parecem ser de evidente compreensão, pois sabemos que as tesmoforiantes estão justamente reunidas para punir o tragediógrafo como o maior inimigo do sexo feminino. Entretanto as menções a negociações com Persas e ao estabelecimento da tirania são questões um pouco mais complexas.

Se pensássemos que a peça fora encenada em 411, no auge da crise ateniense, poderíamos quiçá entender as menções à tentativa de estabelecimento da tirania, mas ainda teríamos a referência aos Persas, que parece um pouco obscura. Vejamos então mais atentamente essa questão.

A partir do verso 331, a oradora inicia os trabalhos, seguindo o formato tradicional da assembleia ateniense. Segundo Austin e Olson, podemos deduzir, por meio de textos de oradores, como a de Isócrates (4.157), que as assembleias tinham

³ SLATER, Niall W. *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 2002, p.151. . É evidente que devemos levar em consideração o fato de o tema “mulheres no poder” ser de fácil motivação cômica, uma vez que, como sabemos, as mulheres não tinham voz política alguma na Atenas do século V. Entretanto uma leitura mais minuciosa de como essa assembleia é caracterizada pode nos indicar mais do que a imitação dos trabalhos de uma assembleia convencional, mas possíveis referências a fatos ocorridos durante a tentativa de tomada de poder pelos oligarcas.

início com preces aos deuses e depois havia uma série de sentenças que denunciavam tramas contra a democracia, as tentativas de se restabelecer o poder tirânico e de se fazer acordos com os Persas. Dessa forma, dos versos 331 a 351, temos o que Austin e Olson chamam de “paródia das imprecações feitas pelo arauto, no início dos encontros do Conselho ateniense, contra os traidores da cidade” (p.160). Destarte, a abertura da assembleia das tesmoforiantes se dá de modo semelhante à da assembleia real de 411, em que, segundo Sommerstein (2001), havia uma marcada imprecação contra aqueles que eram inimigos e traidores da comunidade (p.178). O que vemos nos versos 335-9 representa então apenas uma imitação de uma fórmula encontrada comumente nas assembleias contemporâneas de Aristófanes. Não podemos dizer que sejam referências que nos remetam, entretanto, à conspiração oligárquica especificamente.

Portanto, as duas referências explícitas à tirania que ocorrem nos versos 338-9 não estariam necessariamente relacionadas aos acontecimentos políticos de 411, mas seriam apenas uma fórmula de início da assembleia que as mulheres teriam imitado. Em relação à referência aos Persas, Austin e Olson acreditam que esse hábito de temer que acordos sejam feitos com eles tenha surgido no ano de 480 a.C, quando Aristides propôs que se fizessem imprecações contra todos aqueles que quisessem negociar com os Persas, a fim de assegurar aos espartanos o comprometimento dos atenienses na empreitada contra o inimigo estrangeiro.⁴ Sommerstein (2001), por sua vez, nota que deve ter havido poucas mudanças de 480 até 411 em relação a esta fórmula que fora estabelecida.

Mais adiante, a partir do verso 352, o Coro pede que as preces da oradora sejam atendidas e reforça que:

⁴ Embora descartem a possibilidade de haver uma referências a fatos contemporâneos à encenação da peça, Austin e Olson ainda notam que : “ Athenian policy in early 411 was precisely to seek the support of the Persian King, Darius II, who had so far generally taken the side of the Peloponnesians.”

(...) quantas
trapaceiam e violam
os juramentos consagrados
visando seu lucro, em nosso prejuízo, 360
ou decretos e a lei
buscam subverter
e revelam segredos
aos nossos inimigos,
ou conduzem os Medos 365
contra esta terra, em nosso prejuízo,
cometem impiedade e injustiça contra a cidade. (vv.356-67).

Devemos então analisar alguns pontos desse discurso, pois, embora reforcem a ideia das primeiras preces feita pela mulher anteriormente, possuem uma diferença significativa no modo em que os tópicos são expostos. Percebemos claramente que há um eco entre as duas passagens (vv.331-350 e 351-371), pois temos a repetição de imprecções contra aqueles que se opõem ao povo, fazem negociações com os Medos, almejam a tirania ou colaboram para a sua condução. Entretanto, no primeiro trecho, podemos verificar que as imprecções são feitas, mais especificamente, contra aqueles que se opõem ao povo das mulheres (v.335-6). São condenados aqueles que fazem acordo com seu inimigo comum, Eurípides (336), ou que contam os segredos femininos, como filhos supostos (340), amantes (341).

Também são condenados aqueles amantes que enganam, seduzindo as mulheres com mentiras (343) e todos que trapaceiam na medida do garrafão de vinho (347-8). Já na segunda passagem, verificaremos que as referências não dizem respeito especificamente ao universo feminino, mas são ambíguas.

Dessa maneira, na segunda passagem, a apresentação das faltas daqueles que são ímpios e injustos contra a cidade dá-se de modo gradativo. Nos versos 357-8, o Coro refere-se àqueles que trapaceiam (ἐξαπατῶσιν), o que, embora seja uma forma mais passiva de agressão, é, segundo Austin e Olson, algo mencionado, pela lei ateniense, como um crime (Aristóteles *Ath.* 43-5). Devemos notar que este mesmo verbo é utilizado na primeira passagem, mas dentro daquele contexto, significava “convencer uma mulher a ter relações sexuais”.

Ainda nos mesmos versos referidos, o Coro condena aqueles que violam (παραβαίνουσι) os juramentos consagrados. Segundo Austin e Olson, essa falta teria consequências mais graves para as estruturas sociais, religiosas e políticas da cidade, uma vez que seria uma violação dos juramentos feitos quando se exercia um cargo na assembleia. Devemos notar também que a leitura dessa passagem, dentro do contexto em que se encontra, possui certa ambiguidade, uma vez que esses juramentos poderiam ser referentes, como Sommerstein notou, ao silêncio que as mulheres do ritual deviam ter sobre o que se passava lá dentro.

Nos versos 361-2, temos o uso de dois termos específicos que passam a ser distintos um do outro apenas no final do século V, ψεφίσματα καὶ νόμους, ou seja, os decretos e a lei. A crítica da oradora recai sobre aqueles que tentam subverter tais decretos e leis. O verbo pelo qual traduzimos “subverter” trata-se do ἀντιμεθίστημι que os estudiosos encontram pela primeira vez justamente nessa peça e depois não é utilizado por mais ninguém no período clássico, exceto por Aristóteles. Austin e Olson apresentam uma possibilidade de tradução para esse verbo que é interessante à

nossa leitura: “trocar de lugar”, “substituir uma coisa por outra”, ou seja, os decretos substituiriam a lei tradicional, a Constituição. Analisaremos as implicações dessa tradução um pouco mais adiante.

Encontramos outro caso de ambiguidade nos versos 363-4, pois não podemos dizer, ao certo, a natureza dos segredos (ἀπόρρητα) de que as mulheres falam. Austin e Olson dizem que o termo significa, usualmente, os segredos do Estado, que são confiados ao Conselho ateniense em ocasiões emergenciais, mas que também poderia significar um segredo ritual, no caso, sobre as ações que se passam dentro do festival das Tesmofórias. Sommerstein aponta para o mesmo sentido sobre o segredo de Estado, mas observa que, dentro do contexto, a palavra poderia significar “os segredos pessoais aos inimigos femininos”, tais como Eurípidas e seus maridos.

Mais uma vez, o quadro ambíguo que nos é apresentado permite-nos uma leitura que indique uma apresentação velada dos fatos contemporâneos à encenação da peça. Sabemos, segundo relatos de Tucídides, que o clima de conspiração já existia no verão de 411, mas que, obviamente, os planos de usurpação do poder por parte da oligarquia ainda deveriam ser algo secreto.

Por fim, terminando o catálogo de más ações apresentado pelo Coro, mais uma vez vemos o receio dos atenienses em estabelecer acordos com os Persas, pior do que isso, vemos o medo que o inimigo estrangeiro seja trazido para dentro do país, o que, na escala gradativa que encontramos das faltas que poderiam ser cometidas pelos ímpios e injustos contra a cidade, atingiria o seu grau máximo. Devemos notar que essa gradação não é aleatória.

Se compararmos as duas passagens, perceberemos que a primeira segue a ordem da fala inicial do arauto, que, segundo Sommerstein (2001), faria imprecções contra os traidores da cidade (vv.335-9) e, ao final, rogaria pela sua destruição

(vv.349-51). No meio disso, como já vimos, há uma série de referências ao universo feminino, ao que as mulheres considerariam como seus traidores e inimigos. Já na segunda passagem, por sua vez, a ordem do discurso nos mostra uma gradação que não segue exatamente a ordem do discurso do arauto na assembleia real e o universo feminino deixa de ser mencionado explicitamente, mesmo que ainda alguém possa ler nas entrelinhas a referência a ele.

Se prestarmos atenção à ordem, seria também interessante notarmos que no meio de todas as imprecizações feitas no segundo discurso está a que poderia nos dar a maior pista sobre as referências escondidas no texto de Aristófanes. Nos versos 361-2, como já vimos, há a referência à subversão das leis e decretos. Segundo Dover (1972), essa referência à mudança das leis tradicionais (νόμοι) por decretos (ψεφίσματα) faria uma alusão à proposta oligárquica, que, provavelmente já estivesse em discussão na cidade.

A partir desses versos, temos mais duas imprecizações que poderiam também ser lidas como uma indicação das conspirações oligárquicas que ocorriam na época: no verso 363, temos o termo ἀπόρητα, que, segundo Austin e Olson, indica os segredos que eram confiados ao Conselho de Atenas em momentos de emergência. Sabemos que, na época em que o terror fora instalado na cidade (cf. Tucídides, 8.66), as pessoas estavam tão assustadas que não ousavam contar seus segredos ou reclamar da situação a ninguém, pois já não mais sabiam se aqueles que os cercavam eram confiáveis ou inimigos. Assim, da mesma maneira que poderíamos ler esses versos como uma referência aos inimigos das mulheres, como Sommerstein (2001) o fez, devemos notar a ambiguidade existente no discurso, que pode remeter ao clima de conspiração em que se vivia.

Por fim, como a maior das faltas que é apontada pela oradora, temos a condução dos Persas à Grécia. Como já vimos, essa passagem poderia ser entendida

como imitação a mais uma das imprecações tradicionais feitas pelo arauto na assembleia real, como percebemos no primeiro discurso. Entretanto devemos levar em consideração que, diferentemente da passagem anterior, em que a referência se dá no início do discurso e os Persas são comparados a Eurípides, maior dos inimigos femininos; na segunda passagem a condução dos Persas à terra grega é apontada como o pior dos atos.

Devemos lembrar, então, que, na época do golpe oligárquico, Pisandro sugeriu que fosse estabelecida uma aliança com os Persas, para que Atenas conseguisse os recursos suficientes para continuar a guerra (Tucídides 8. 53-4). Sabemos também que, mais tarde, Tissafernes e Alcibíades vão se utilizar dessa esperança ateniense para arrancar-lhe as riquezas restantes e fazer as maiores exigências possíveis. Assim, na época das Grandes Dionísias, não havia mais chance alguma de essa “ajuda” realmente chegar. Resta-nos apenas a polêmica questão: Aristófanes sabia disso?

Devido ao clima de desconfiança que havia na cidade, como já vimos, e ao terror que era embutido naqueles que ousavam dizer algo contra o governo instalado, talvez não tenha sido possível que Aristófanes soubesse com certeza dos planos de Tissafernes e Alcibíades. Entretanto, se levarmos em consideração a gradação que é apresentada na construção do segundo discurso proclamado, podemos verificar que Aristófanes ao menos sentiu-se desconfortável com o acordo feito, uma vez que o coloca na posição da pior das faltas cometidas.

Assim, poderíamos dizer que a referência à condução dos Persas foi uma tentativa de protesto por parte do comediógrafo, que se utilizou de uma fala recorrente na assembleia para apresentar o seu ponto de vista sobre as negociações que eram feitas com aqueles que já haviam sido o maior dos inimigos aos gregos.

Conclusão

A análise das duas passagens, embora breve, permite-nos verificar que *As Tesmoforiantes* necessitam de um estudo mais minucioso, uma vez é possível encontrarmos referências outras que não à tragédia de Eurípides.

Embora não encontremos na peça menções tão explícitas a políticos, como em *Lisístrata*, isso não significa que Aristófanes não tenha expressado um posicionamento crítico acerca dos fatos que ocorriam em 411. Devemos lembrar também que, se é verdade o que Tucídides descreve no livro oitavo – e não há razão para não crermos nisso – ir contra o governo, na época de *As Tesmoforiantes*, era algo muito perigoso e poderia certamente custar a vida do comediógrafo. Talvez isso explique a diferença entre as duas peças irmãs, pois cabe ao poeta prudente saber quando calar ou surdinar suas convicções.

Bibliografia

- AUSTIN, C.; OLSON, S.D. *Aristophanes Thesmophoriazusae*. 1ª Edição. New York: Oxford University Press, 2004.
- BOWIE, A.M. *Aristophanes: myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- DOVER, K.J. *Aristophanic Comedy*. California: University of California Press, 1972.
- DUARTE, A.S. *Dois Comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- HUBBARD, Thomas K. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- MURRAY, Gilbert. *Aristophanes: a study*. Oxford: The Clarendon Press, 1968.
- SLATER, Niall W. *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. 1ª Edição. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- SOMMERSTEIN, A.H. (Ed.) *Aristophanes: Thesmophoriazusae*. Warminster: Aris & Phillips, 2001. (1ª edição 1994)
- _____. “Aristophanes and the Events of 411”. In: *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 97, p.112-126, 1997.
- SOUSA E SILVA, M.F. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- TAAFFE, L. *Aristophanes and women*. London; New York: Routledge, 1994.
- VOELKE, Pierre. “Euripide, héros et poète comique: à propos des Acharniens et des Thesmophories d'Aristophane”. In: CALAME, Claude. *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*. Lausanne: Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne/Paris: Les Belles Lettres, 2004.
- WHITMAN, Cedric H. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge-Massachussets: Harvard University Press, 1964.
- ZEITLIN, F. *Playing the other: gender and society in classical greek literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



O tempo verbal na poesia homérica

Caroline Evangelista Lopes

Graduação – USP

Orientador: Prof. Doutor Christian Werner (USP)

Resumo¹

Em qualquer enunciação, a localização temporal dos eventos não ocorre somente por meio do uso dos tempos verbais. Ela se dá através da relação dos tempos entre si e da sua relação com o momento de enunciação. No caso da poesia homérica, o contexto de enunciação coincide com o momento de composição diante da audiência, o que, junto com a *enargeia*, resulta em um uso específico dos tempos verbais na estruturação da narrativa épica. Baseando-se nessa característica, o trabalho apresentado tem por objetivo rastrear a estrutura verbal utilizada nas cenas de *androktasiai* da *Ilíada*, XI, a fim de compreender até que ponto os tempos verbais empregados pelo narrador são resultados da relação do aedo com sua audiência e de que forma eles são empregados.

Palavras-chaves: poesia homérica; tradição oral; construção verbal, narratologia; teoria da enunciação.

The Verb Tense in Homeric Poetry.

Abstract

In any enunciation the temporal definition of a state of affairs does not occur only by the use of a verbal tense, but also by the relation of a verbal tense with all the others and their relation with the enunciation moment. In the Homeric poetry the enunciation context coincides with the composition before an audience. This and the so called *enargeia* result in a specific use of verbal tenses in epic narrative framework. Based on that feature this paper aims to trace the verbal structure on the narrative framework used in *androktasiai*-scenes in *Iliad* XI in order to understand whether or not the singer chooses a tense because of his special relation with his audience and how this tense is employed.

Keywords: Homeric Poetry; Oral Tradition; Verbal Framework; Narratology; Enunciation Theory.

¹ O artigo apresentado é resultado do desenvolvimento de tópicos abordados na pesquisa *Análise estrutural e pragmática das androktasiai em Ilíada, XI*, financiada pela FAPESP durante o período de agosto de 2008 a agosto de 2009, que foi orientada pelos professores doutores Breno Battistin Sebastiani e Christian Werner.

Para entender a poesia homérica, é necessário ter em mente todo o contexto que nos delegaram os textos atuais. Uma análise sincrônica, como demonstra Nagy², só é válida quando considera os textos como um sistema no qual o sentido referencial está ligado diretamente ao conhecimento que a audiência tem da tradição que envolve os poemas. No caso da audiência dos *aedoi*, essa tradição era a memória de outras apresentações ou contextos similares; já para a audiência atual, os leitores da poesia homérica, tal tradição envolve o conhecimento da cultura helênica e da tradição oral.

A tradição oral foi estudada por Milman Parry e seu discípulo Albert B. Lord, que provaram que o modo de composição dos poemas homéricos não era só tradicional na época que antecedeu a composição da *Ilíada* e da *Odisseia*, mas ainda que os *aedoi* que os compuseram foram ensinados dentro de uma tradição oral. Para eles, essa tradição era o processo de aquisição de ferramentas composicionais, sobretudo fórmulas e temas, que seriam utilizadas no momento da apresentação, que, por sua vez, coincidiria com o momento de composição. Foley contraria em parte a ideia inicial de tradição oral como um conjunto de palavras fossilizadas prontas para o uso e redefine o seu sentido, vendo-a como um processo mais dinâmico:

(...) um corpo de sentidos dinâmico, multivalente que preserva muito do que um grupo produziu e transmitiu, mas que também inclui como características necessárias, definidoras, tanto uma indeterminação inerente quanto uma predisposição para vários tipos de mudança ou modificação.³

² G. NAGY, *Plato's Rhapsody and Homer's Music*, p. 5.

³ J. M. FOLEY, *Homer's Traditional Art*, p. 166: "a dynamic, multivalent body of meaning that preserves much that a group has invented and transmitted but which also includes as necessary,

Assim, a tradição seria um sistema criado ao longo do tempo dentro de uma determinada sociedade com suas próprias marcas de referencialidade. Trata-se de um processo contínuo, no qual sempre se dá o acréscimo de novas referências às já conhecidas. A tradição seria a competência interdiscursiva que medeia a comunicação entre o *aedo* e seu público, permitindo a compreensão dos poemas.

Tendo em mente a definição de tradição oral adotada por Foley e os textos homéricos atuais como resultado da transmissão textual dessa tradição, podemos então, partir para a análise das consequências desse contexto nos textos. Para isso, utilizaremos a teoria da enunciação, que permite uma análise mais cuidadosa dos dêiticos presentes nos enunciados, cuja análise fornece novas ferramentas para a compreensão da poesia homérica. Essa teoria é baseada em quatro competências básicas: a competência textual, interdiscursiva, intertextual e situacional⁴. A competência textual pode ser entendida como a habilidade do *aedo* em apresentar seus poemas, dominando a técnica de composição em performance; já a competência interdiscursiva, como já foi dito anteriormente, nada mais é do que o compartilhamento da própria tradição e de todo o arsenal cultural do período, o que de certa forma também envolve a competência intertextual, que seria o vivenciamento de outras apresentações poéticas, para a audiência antiga; já para os leitores homéricos, a competência intertextual seria o acúmulo de leituras das obras homéricas. A última competência enumerada é a competência situacional que abrange o conhecimento, por parte dos interlocutores, do contexto em que ocorre a comunicação e de seus parceiros do ato comunicativo. No caso, trata-se da imagem que os envolvidos na transmissão da épica fazem um do outro, principalmente a

defining features both an inherent indeterminacy and a predisposition to various kinds of change or modification”.

⁴J. CERVONI, *A enunciação*, p. 45-48.

imagem que o *aedo* faz do seu público, fator que o leva a buscar meios de atingir a sua audiência e prender a sua atenção.

Um desses meios é o próprio emprego dos tempos verbais na narrativa, que podem localizar os eventos narrados de forma mais próxima ou distante dos ouvintes/leitores. Essa localização temporal a localização temporal dos eventos ocorre através da relação dos tempos verbais entre si e da sua relação com o momento de enunciação. No caso do grego, essa relação é intermediada por quatro modos, seis tempos e cinco aspectos verbais (ou raízes temporais). Os modos verbais permitem ao falante elaborar suas orações de acordo com sua atitude diante de uma situação para expressar a natureza da informação que ele quer passar. Os modos verbais no grego são o indicativo, o subjuntivo, o imperativo e o optativo. Desses modos, somente o indicativo expressa tempo absoluto. Os demais modos não localizam independentemente os eventos no tempo, mas derivam seus valores temporais da interação com outros verbos no indicativo. Os tempos que constituem o modo indicativo são:

- ❖ Indicativo presente primário, que localiza o evento no momento de enunciação;
- ❖ Indicativo presente secundário (imperfecto), que localiza o evento em um momento anterior ao momento de enunciação;
- ❖ Indicativo aoristo secundário (aoristo), que localiza o evento antes do momento de enunciação (passado);
- ❖ Indicativo perfeito primário (perfeito), que localiza o evento no momento de enunciação (presente);
- ❖ Indicativo perfeito secundário (mais-que-perfeito), que localiza o evento antes do momento de enunciação (passado);
- ❖ Futuro indicativo, que localiza o evento depois da enunciação;

- ❖ Indicativo futuro perfeito, que localiza o evento em um momento posterior ao momento de enunciação.

A diferença entre eles está exclusivamente no valor semântico das raízes temporais (aspecto verbal). Assim sendo, quando o emissor se utiliza de um verbo construído com a raiz do presente, ele quer indicar que o evento está sendo realizado e não está concluído; ao se utilizar da raiz do aoristo, ele indica que o evento está completo; já a raiz do perfeito mostra que tanto o evento está completo quanto há um resultado dele que ainda existe; por sua vez, a raiz do futuro significa que o evento está localizado depois de um ponto dado pelo contexto ou pela situação, sem indicar se está completo ou não; e, por fim, a raiz do futuro perfeito significa que o evento está completo e que o resultado existe depois de um ponto dado no contexto ou situação.

O valor semântico do aspecto verbal serve, entre outros propósitos, para localizar os eventos em relação aos outros eventos. Por exemplo, o aspecto verbal do presente indica que um evento está em aberto até que um aspecto verbal do aoristo indique um evento fechado, acabado. Eles também representam relações temporais (não tempo) com o momento de enunciação: o presente e o perfeito indicam simultaneidade; o aoristo, anterioridade e o futuro e futuro perfeito, posterioridade. A substituição de um aspecto por outro geralmente muda a informação e o modo como o falante apresenta a narrativa.

Rijksbaron no artigo “The discourse function of the imperfect”⁵ discute a função dos tempos do indicativo no desenvolvimento da narrativa. Para ele “o presente do indicativo não é um tempo absoluto... mas, um tempo relativo, um tempo onde o ponto de referência para a localização de uma situação é dado em

⁵ A. RIJKSBARON, *The Discourse Function of The Narrative*, p.236-254.

algum ponto do tempo pelo contexto⁶”, sendo que o habitual, o onitemporal e o presente são os formadores do valor do próprio presente, e os valores do passado e do futuro são dados pelo contexto⁷.

Quanto ao passado, o imperfeito seria um tempo absoluto, pois teria como referência sempre o momento de enunciação, ele não representa um evento acabado, mas um evento em andamento a partir de um dado momento no passado (inevitavelmente sempre no passado). Já o aoristo exerceria duas funções: primeiro como um passado perfeito e, em segundo plano, como um perfeito geral. O aoristo sempre expressa um evento concluído, não sendo, necessariamente, temporalmente fixado (o valor do passado dependeria da relação com o momento de enunciação). Apesar de Comrie⁸ considerar o aoristo como tempo absoluto do passado, Rijksbaron argumenta que essa interpretação se deve ao valor semântico de conclusão do evento antes do momento de enunciação. É o próprio sentido de completude no aoristo que nos leva a interpretá-lo como um tempo passado, embora ele possa ser usado para expressar o habitual, o onitemporal, o passado imediato ou mesmo um passado indeterminado:

(...) o aoristo é, então, crucialmente diferente do imperfeito. O que todos os aoristos têm em comum não é o fato de se referirem ao passado, mas, antes, o fato de

⁶ IDEM, p.240: “this could be taken to mean that the verb form as such does not provide specific temporal information, and, consequently, that the present indicative is not an absolute tense, i.e. a tense ‘which includes as part of its meaning the present moment as deictic center’ (Comrie 1985: 36), but, rather, a relative tense, i.e. a tense ‘where the reference point for location of a situation is some point of time given by the context’.

⁷ Habitual: referência a entidades definidas. Onitemporal: referências genéricas, valor universal, temporalmente irrestrito. Tanto o valor habitual quanto o onitemporal são definidos no momento de fala.

⁸ B. COMRIE, *Aspect*, p.127.

que eles, assim como por exemplo o particípio aoristo, expressam um evento concluído, isto é, concluído em relação a um ponto de referência dado no contexto, não sendo esse ponto de referência temporalmente fixado.⁹

O aoristo e o imperfeito do indicativo são os elementos estruturantes da narração por localizarem temporalmente as ações verbais entre si: “já que o imperfeito caracteriza o evento como ‘não-concluído’, ele cria uma estrutura na qual outros eventos podem ocorrer; enquanto o aoristo indicativo caracteriza o evento como ‘concluído’, como um mero acontecimento.”¹⁰ O imperfeito cria uma expectativa no leitor/ouvinte, sinalizando que a narração não foi concluída, que será retomada mais adiante, enquanto o aoristo simplesmente aponta o que aconteceu. Em outras palavras, o aoristo dá a direção da narrativa, pois, virtualmente, uma narrativa contendo apenas imperfeitos não mostraria nenhum progresso, enquanto o imperfeito assume duas funções: no nível de uma pequena escala de unidade narrativa, ele serve como âncora temporal para os eventos; em larga escala, ele estabelece coesão entre diferentes partes da narrativa, caso essa seja interrompida.

Também Bakker¹¹, no texto “Mimesis as Performance”, desenvolve um estudo sobre o uso dos tempos verbais na construção da épica. Ele se baseia no contexto de enunciação, ou seja, a performance, para evidenciar o caráter dêitico-

⁹ A. RIJKSBARON, *The Discourse Function of the Imperfect*, p. 246: “...the aorist is, then, crucially different from the imperfect. What all aorist indicatives have in common is not that they refer to the past, but, rather, that they, just like e.g. the aorist participle, express a closed state of affairs, i.e. closed, vis-à-vis a reference point given in the context, this reference point not being temporally fixed”.

¹⁰ A. RIJKSBARON, *the Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek*, p.11: “since the imperfect characterizes the state of affair as ‘not-completed’ it creates a framework within which other states of affairs may occur, while the aorist indicative characterizes the states of affairs as ‘completed’, as a mere event.” P. 11

¹¹ E. BAKKER, *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*, p. 57-80.

temporal dos tempos, apresentando-a como o olhar do poeta em frente à audiência ‘desejando recriar os eventos heróicos do passado’, recorrendo à μίμησις como uma personificação dos próprios personagens. O narrador homérico assumiria a visão de seus personagens, descrevendo o que vê ao narrar e atuando como se presenciasse os fatos. É isso que torna a poesia homérica tão visual e concreta – características iminentes da tradição oral: “Se algo tem de ser fácil para lembrar, isto deve ser fácil para imaginar e visualizar”.¹²

Por isso o tempo da narrativa é basicamente o presente – tempo não marcado morfológicamente: “ a ausência do sufixo temporal significa que ele não é nem um passado nem um futuro e, no mesmo lance, o torna disponível para qualquer uma das três épocas”¹³. No caso da enunciação da épica, apesar das informações narradas se encontrarem em um passado mítico, quando o poeta as verbaliza, o passado se torna presente. O narrador, testemunha dos fatos, conta o que ocorre como se os presenciasse. Esse fenômeno é chamado de *enargeia*: o narrador conta os eventos como se realmente os presenciasse. Para o poeta, o importante não é tanto a localização das ações em si no presente, mas o fato de poder torná-las mais próximas aos ouvintes:

...a referência temporal é, de fato, irrelevante para o cantor épico, que não está preocupado há quantos anos ou séculos algo ocorreu, mas com o fato que isto ocorreu em outro período, não agora. Ele não está preocupado com a exclusão de um evento do presente, mas com a inclusão da sua declaração presente na massa acumulada da tradição. Ele não lida com o que é ‘distante’ no interesse dele em si, referindo-

¹² IDEM. “ If something is to be easy to remember, it must be easy to image and visualize” p.65

¹³ J. CERVONE, *Teoria da enunciação*, p. 36.

se ‘objetivamente’ a ele, mas o faz a medida que pode torná-lo ‘próximo’.¹⁴

Esse fenômeno é facilmente comprovável pelo uso do presente histórico, usado em narrativas épicas cuja composição não se dá em performance, como a narrativa homérica. Apesar de a *enargeia* estar presente na poesia homérica, não encontramos o presente histórico em sua composição. Bakker¹⁵ argumenta que a épica homérica não pretende simplesmente ser uma réplica dos eventos narrados, embora objetive aproximá-los da audiência, pois sua poética considera os eventos do passado mítico como melhores que o presente. Nos textos homéricos, tanto a distância quanto a aproximação dos eventos é válida, sendo que os eventos localizados no futuro nos textos homéricos referem-se ao presente da audiência, presente distante dos códigos de conduta homéricos e, portanto, inferior.

Análise

Para exemplificar as teorias de Rijksbaron e Bakker apresentadas, analisaremos os versos 214 a 247 do canto XI da *Iliada*. Essa passagem faz parte da segunda metade da *aristeia* (descrição da melhor atuação do herói em batalha) de Agamêmnon e contém a descrição do assassinato de Ifidamas, uma *androktasia*

¹⁴ A. RIJKSBARON, Storytelling in the Future, *.In.: Pointing at the Past*, p.105: “...temporal reference is in fact irrelevant for the epic singer, who is not concerned with how many years or centuries ago something happened, but with the fact that it happened, in another time, not now. He is not concerned with excluding an event from the present, but with including his present statement in the accumulated mass of the tradition. He does not deal with what is ‘distant’ for its own sake, referring ‘objectively’ to it, but insofar as it can be made ‘near’.”

¹⁵ E. J. BAKKER, Storytelling in the Future, *in.: Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. P. 96-97.

segundo a definição adotada por Beye¹⁶. As *androktasiai* são unidades narrativas independentes que constroem a *aristeia* de uma personagem ao mesmo tempo em que servem como motivadores para acontecimentos importantes. Elas diferem das demais narrações de embates, ferimentos e mortes por serem unidades independentes formadas por itens isolados. Tais itens são pedaços de informação que juntos formam uma unidade narrativa maior. São exatamente esses itens e a possibilidade de expandi-los e os reorganizar que caracterizam essas cenas como cenas típicas, formadoras do cotidiano bélico e do imaginário guerreiro dentro da épica. Os itens das *androktasiai* podem ser divididos da seguinte maneira:

1. Informação básica: nome dos guerreiros;
2. Informação individualizante: mitos, lendas ou histórias ligadas ao guerreiro que tomba em batalha, geralmente introduzindo a família ou alguma outra informação que o individualize;
3. Informação contextual: descrição de como o guerreiro foi abatido.¹⁷

Para analisar o *corpus* apresentado, partirei do pressuposto já declarado de que o imperfeito exerce a função de âncora temporal das ações e de conectivo de coesão entre diferentes partes narrativas, enquanto o aoristo marca a progressão narrativa. Para facilitar a visualização da estrutura verbal criada pelo emprego dos verbos no tempo secundário do indicativo, os imperfeitos que ocorrem no texto estão em **negrito** e os aoristos em *itálico*.

II, XI 214 – 247.

Οἱ δ' *ἐλελίχθησαν* καὶ ἐναντίοι **ἔσταν** Ἀχαιῶν,

¹⁶ C. R. Beye, *Homeric Battle Narrative and Catalogues*, p.345

¹⁷ Essa mesma estrutura é admitida por KIRK (1995, p.25) ao falar dos detalhes típicos das cenas de embates individuais: “in developed individual contests the victim is described in the so-called ABC pattern: A, basic information (his name, patronymic, city); B, anecdotal information, often pathetic (e.g. he is rich and hospitable, or an only son, or a bastard); C, resumption, and details of death (he was killed in such-and-such a way)”.

Ἀργεῖοι δ' ἐτέρωθεν ἐκαρτύναντο φάλγγας, 215
 Ἀρτύνθη δὲ μάχη, στὰν δ' ἀντίοι. Ἐν δ' Ἀγαμέμνων
 Πρῶτος ὄρουσ', ἔθελεν δὲ πολὺ προμάχεσθαι ἀπάντων.
 Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
 ὅς τις δὴ πρῶτος Ἀγαμέμνονος ἀντίος ἦλθεν
 ἢ αὐτῶν Τρώων ἢ κλειτῶν ἐπικούρων. 220
 Ἴφιδάμας Ἀνηνορίδης ἠὺς τε μέγας τε
 ὅς τράφη ἐν Θρήκῃ ἐριβόλακι μητέρι μήλων·
 Κισσῆς τόν γ' ἔθρεψε δόμοις ἐνι τυτθὸν ἐόντα
 Μητροπάτωρ, ὅς ἔτικτε Θεανῶ καλλιπάρηον·
 Αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἦβης ἐρικυδέος ἴκετο μέτρον, 225
 Αὐτοῦ μιν κατέρυκε, δίδου δ' ὅ γε θυγατέρα ἦν·
 Γήμας δ' ἐκ θαλάμαιο μετὰ κλέος ἴκετ' Ἀχαιῶν
 Σὺν δυοκαίδεκα νηυσὶ κορωνίσιν, αἳ οἱ ἔποντο.
 Τὰς μὲν ἔπειτ' ἐν Περκώτῃ λίπε εἴσας,
 Αὐτὰρ ὁ πεζὸς ἐὼν ἐς Ἴλιον εἰληλούθειν· 230
 ὅς ῥα τότε Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονος ἀντίος ἦλθεν.
 Οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες,
 Ἀτρίδης μὲν ἄμαρτε, παραὶ δέ οἱ ἐτράπετ' ἔγχος,
 Ἴφιδάμας δὲ κατὰ ζώνην θώρηκος ἔνερθεν
 Νύξ', ἐπὶ δ' ἔρεισε βαρεῖν χεῖρὶ πιθήσας· 235
 Οὐδ' ἔτορε ζωστήρα παναίολον, ἀλλὰ πολὺ πρὶν
 ἀργύρῳ ἀντομένη μόλιβος ὡς ἐτράπετ' αἰχμῇ.
 Καὶ τό γε χεῖρὶ λαβῶν εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
 ἔλκ' ἐπὶ οἱ μεμαῶς ὡς τε λῖς, ἐκ δ' ἄρα χειρὸς
 σπάσσατο· τὸν δ' ἄορι πληξ' αὐχένα, λύσε δὲ γυῖα. 240
 ὡς ὁ μὲν αὖθι πεσῶν κοιμήσατο χάλκεον ὕπνον
 οἰκτρὸς ἀπὸ μνηστῆς ἀλόχου, ἀστοῖσιν ἀρήγων,
 κουριδίης, ἧς οὐ τι χάριν ἶδε, πολλὰ δ' ἔδωκεν·
 πρῶθ' ἑκατὸν βούς δῶκεν, ἔπειτα δὲ χίλι' ὑπέστη
 αἶγας ὁμοῦ καὶ οἷς, τὰ οἱ ἀσπετα ποιμαίνοντο. 245
 Δὴ τότε γ' Ἀτρεΐδης Ἀγαμέμνων ἐξεωάριξεν,
 Βῆ δὲ φέρων ἀν' ὄμιλον Ἀχαιῶν τεύχεα καλά.

Esses reagruparam-se e faziam frente aos Aqueus,
 E os argivos, do outro lado, reforçaram as falanges,
 215 Estabeleceu-se a batalha, estavam um de frente ao outro. Nisso Agamêmnon
 Foi o primeiro a atacar, desejando, sobretudo, combater à frente de todos.
 Falai-me agora, musas que têm morada no Olimpo,
 Quem primeiro opôs-se a Agamêmnon,

Quer entre os próprios troianos, quer entre famosos aliados.
 220 Ifidamas, filho de Antenor, bravo e alto,
 Que foi criado nas vastas terras da Trácia, mãe de ovelhas:
 Ciseu o criou em sua casa quando pequeno,
 Pai de sua mãe, ele que gerou Teano belo-rostro:
 Mas quando da gloriosa juventude chegou ao auge, 225
 Ali o manteve e deu-lhe sua filha.
 Casado, partiu do quarto nupcial atrás da fama dos Aqueus
 Com doze naus curvas que o seguiam.
 Depois em Percótes deixou as naus simétricas,
 E estando a pé, partira para Tróia; 230
 E então, ele opôs-se ao filho de Atreu, Agamêmnon.
 Eles, quando estavam próximos, avançando um contra o outro,
 O filho de Atreu errou, ao lado desviou-se seu dardo.
 Ifidamas, por sua vez, o cinturão abaixo da couraça,
 Furou. Apoiou-se sobre (a lança), confiando na poderosa mão. 235
 Não perfurou o cinto reluzente; mas, muito antes,
 A ponta encontrando a prata como chumbo foi desviada.
 Mas o poderoso Agamêmnon pegou-a com a mão,
 Puxou-a para si, o ímpeto como o de um leão, da mão dele
 Arrancou-a: com a espada acertou-lhe o pescoço e soltou-lhe os joelhos. 240
 Assim, ali mesmo ele caiu e adormeceu o sono brônzeo,
 Infeliz, protetor de cidadãos, distante da mulher desposada,
 Da legítima, da qual não conheceu o prazer e pela qual muito deu:
 Primeiro, deu cem bois, depois prometeu mil,
 Entre cabras e ovelhas, as quais incontáveis eram pastoreadas para ele. 245
 Então o filho de Atreu, Agamêmnon, o espoliou
 E seguiu carregando as belas armas pelo exército dos aqueus.

Na segunda parte da *aristeia* de Agamêmnon, o narrador começa com um ‘sumário da ação’¹⁸ que visualiza de forma geral o campo de batalha, para, em seguida, focalizar o embate individual. O aoristo passivo indicativo do verbo ἐλελίξω, verso 214, fecha a sequência narrativa anterior, ao mesmo tempo em que pontua a ação realizada pelos troianos, enquanto o imperfeito do ἴστημι, verso 216,

¹⁸ Termo utilizado por Richardson para se referir a passagens que resumem, rapidamente, uma sequência narrativa para acelerar a narração. Cf. S. RICHARDSON, *The Homeric Narrator*, p. 60-73.

localiza temporalmente tanto o aoristo anterior, quanto o aoristo do verbo καρτύνω, no verso 215.

O aoristo ἀρτύνθη, verso 216, fecha o sumário de ação, mudando o foco da próxima sequência narrativa, que é aberta estruturalmente pelo imperfeito do ἴστημι. No verso 217, os imperfeitos ὄρουσε e ἔθελεν retomam a narração das ocisões individuais de Agamêmnon, iniciadas nos versos 91 e 92 e interrompidas no verso 158, e, simultaneamente, abrem a narração do homicídio de Ifidamas.

Os versos seguintes compõem a invocação das musas que é construída com o imperativo aoristo ἔσπετε e com o aoristo ἦλθεν, empregados para expressar um evento finalizado, pontual, mas que não é responsável pela progressão narrativa, já que a própria invocação é uma pausa narrativa. Como resposta à invocação, segue a apresentação do guerreiro Ifidamas, a informação básica; nela, os aoristos τράφη e ἔθρεψε pontuam fatos passados da vida de guerreiro. O mesmo ocorre na informação individualizante, versos 223 a 230: o primeiro aoristo, ἔθρεψε, é uma ação pontual, finalizada quando ocorre a enunciação, mas que não mostra progressão da narrativa; já o imperfeito ἔτικτε, verso 224, é empregado com o intuito de localizar o evento no passado e de servir como âncora temporal para o aoristo ἴκετο. Essa mesma relação ocorre com o imperfeito δίδου e o aoristo ἴκετο nos versos 226 e 227. Já os imperfeitos κατέρυκε, verso 226, e ἔποντο, verso 228, expressam eventos que têm certa duração temporal e servem de contraponto aos aoristos λίπε e ἦλθεν.

Assim como a invocação, as informações básicas e individualizantes são quebras narrativas que tem por objetivo mudar o ritmo da narração para conduzir a atenção da audiência para as ações que seguem, no caso, o assassinato de Ifidamas descrito na informação contextual, versos 231 a 240. A informação contextual abre a narrativa com o imperfeito ἦσαν, que cria a expectativa para a conclusão das demais

ações expressas pelos aoristos que seguem até o verso 236, da mesma forma que o imperfeito do verso 239, ἔλκε. Segue outra sequência de aoristos ligados ao imperfeito do verso 239, até o verso 241, onde os aoristos se referem ao imperfeito do verso 245, ποιμαίνοντο, que fecha a informação individualizante, que começara no verso 223.

Esse tipo de exercício de análise da estrutura verbal narrativa da poesia homérica sob a perspectiva da teoria da enunciação tem por objetivo fornecer dados para compreender de forma mais abrangente os mecanismos internos de composição dos poemas e de que forma eles se ligariam com a teoria oral; em outras palavras, compreender de que forma a oralidade presente nos textos, fruto (ou não) de uma composição em performance, afeta a leitura moderna dos textos homéricos. Como pudemos observar com a análise realizada, os tempos verbais secundários do indicativo são utilizados na construção da épica homérica como tempos fundamentais para a estrutura narrativa, visto que compõem o plano de fundo através do emprego do imperfeito para progressão dos eventos, que são expressos no aoristo.

Bibliografia

- BAKKER, E.J. *Linguistics and formulas in Homer: scalarity and the description of the particle “per”*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- _____. *Grammar as Interpretation: Greek Literature in Its Linguistic Contexts*. Leiden; New York and Köln: Brill, 1997.
- _____. *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Washington, D.C.: Harvard University Press, 2005.
- BAKKER, E.; KAHANE, A. *Written Voices Spoken Signs – Tradition, Performance, and the Epic Text*. Washington, D. C.: Harvard University Press, 1997.
- BEYE, C.R. Homeric Battle Narrative and Catalogues. *In: Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 68, pp. 345-373, 1964.

- _____. *Ancient Greek Literature and Society*. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1987.
- CERVONI, J. *A enunciação*. Trad.: L. Garcia dos Santos. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- FENIK, Bernard (1968) *Typical Battle Scenes in the Iliad: Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1986.
- FIORIN, J.L. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- FOLEY, J.M. *Homer's Traditional Art*. Pennsylvania: University Park, 1947.
- _____. Oral Tradition and its Implications. *In: A New Companion to Homer*. Leiden; New York and Köln: Brill, 1997.
- GENETTE, G. *Narrative Discourse – an Essay in Method*. Trad.: Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.
- HAINSWORTH, B. *The Iliad: a Commentary*. Vol. III. United Kingdom, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. The Criticism of an Oral Homer. *In: Homer – Readings and Images*. Redwood books limited, 1996.
- HOOKER, J.T. Some Uses of the Greek Imperfect. *In: Historical Philology Greek, Latin and Romance – Papers in Honor of Oswald Szemerényi II*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins B.V., 1992.
- JONG, I.J.F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. United Kingdom, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- _____. *Homer: Critical Assessments*. Vol. 1; 2 e 3. London and New York: Routledge, s.d.
- KIRK, G.S. *The Iliad: A Commentary*. Vol. I. United Kingdom, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- _____. *The Iliad: A Commentary*. Vol. II. United Kingdom, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- LORD, A. *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1960
- NAGY, G. *The Best of the Achaeans – Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
- _____. *Poetry in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- _____. *Plato's Rhapsody and Homer's Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Washington, D.C.: The Center for Hellenic Studies, Harvard University Press, 2002.
- PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Org. A. Parry. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- PORTELLA, E. *Teoria da comunicação literária*. 3ªed, Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1979.
- RICHARDSON, S. *The Homeric Narrator*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1990.
- RIJKSBARON, A. *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- SCODEL, R. *Listening to Homer: Tradition, Narrative and Audience*. Michigan: University of Michigan Press, 2005.
- THOMAS, R. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



Uma análise de *Reso*, de Eurípides e da astúcia de Odisseu

Lilian Amadei Sais

Mestrado (USP)

Orientador: Prof. Doutor André Malta Campos (USP)

Resumo

A tragédia *Reso*, cuja autoria é muito discutida, traz uma das versões do mito do rei trácio que dá nome à peça. Encontramos outra versão desse mesmo mito na *Iliada* de Homero, no também controverso Canto X, conhecido como Dolonéia. As duas narrativas formam um *corpus* excelente para quem quer investigar o tema da astúcia na Grécia antiga. Nosso trabalho de mestrado visa a entender de que maneira a astúcia da tragédia *Reso* se dá, comparando-a com a Dolonéia. Neste artigo, pretendemos fazê-lo através do papel que Odisseu desempenha na trama e da visão que as demais personagens têm dele e de sua conduta na guerra, comparando estas evidências com aquelas relacionadas a Dólón, o outro personagem astucioso da trama, e contrapondo ambos aos seus opostos na tragédia, *Reso* e Heitor.

Palavras-chave: Astúcia, *Reso*, Dólón, Odisseu, Humano x Divino.

An analysis of Euripides' *Rhesus* and Odysseus Cunning Intelligence

Abstract

The tragedy *Rhesus*, whose authorship is a matter of controversy, brings one version of the Thracian king's myth after whom the play is named. One finds another version of the same myth in Homer's *Iliad*, at the also controversial Book Tenth, known as Doloneia. Both narratives form an excellent corpus to investigate the theme of cunning intelligence in Ancient Greece. My mastering research explores the ways in which cunning intelligence is presented in the *Rhesus* tragedy, by comparing it with the Doloneia. In this article, I intend to analyze briefly the role played by Odysseus in the plot and the way other characters view him.

Keywords: Cunning Intelligence; *Rhesus*; Dolon; Odysseus

Sabemos que o mito do rei trácio de nome Reso, filho de uma das Musas e do rio Estrimão, teve pelo menos três realizações literárias que se ocuparam dele: uma nos foi transmitida como parte da *Ilíada*, de Homero, e está situada no Canto X desse poema, conhecida como Dolonéia; a outra, a tragédia grega tema deste artigo; e, por fim, um poema de Píndaro. Este último nos chegou apenas em notícia, nos escólios do Canto X da *Ilíada*. Cabe destacar que os textos que nós temos, a Dolonéia e a tragédia *Reso*, são muito controversos e suscitam muitas discussões entre os helenistas no que diz respeito ao tema da autenticidade. Geralmente acredita-se que nem a Dolonéia seria de fato um trecho legítimo da *Ilíada*, nem a tragédia *Reso* seria obra de Eurípides. No entanto, no presente artigo não nos debruçaremos sobre essa questão, devido ao tempo limitado e ao recorte escolhido¹.

Nos concentremos no mito de Reso: qual é a história que a peça e a *Ilíada* nos trazem?

Reso é o rei dos trácios, que se une tardiamente aos troianos, como amigo. Na *Ilíada*, trata-se de uma personagem muda: a história, contada do ponto de vista da tropa grega, nos mostra Odisseu e Diomedes indo fazer uma expedição noturna no campo inimigo, para tentar descobrir o que estava sendo planejado, quando eles notam a presença de um troiano, de nome Dólón, que havia sido enviado por Heitor como espião para fazer o mesmo tipo de sondagem do lado dos gregos. A dupla aquéia arma com facilidade uma emboscada na qual captura o inimigo; inicia-se um interrogatório por parte de Odisseu e Diomedes, e sem que eles tenham que perguntar muitas coisas Dólón lhes informa sobre o posicionamento das tropas e sobre a chegada de Reso, que juntamente com os demais trácios encontrava-se afastado dos demais. Em seguida, Dólón descreve os cavalos magníficos de Reso, mais alvos do que a neve, símeis ao vento em corrida (v.437), o carro ornado com

¹ Trata do tema da autenticidade de *Reso* de maneira muito completa RITCHIE, W. (1964).

ouro e prata (v.438) e a couraça grandiosa que o próprio rei vestia, “causa de espanto aos olhos” (v. 439). Seguindo as coordenadas dadas por Dólón, que foi morto em seguida pela dupla, Odisseu e Diomedes localizam em meio à escuridão da noite o acampamento trácio e encontram todos dormindo; assim, facilmente matam Reso enquanto ele, por *mêtis* de Atena, exatamente sonhava que Diomedes o estava matando. Como espólio, levam os fabulosos cavalos, não mais mencionados no poema.

Dessa maneira, a história de Reso nos é contada na Dolonéia sem que o próprio Reso nos diga uma palavra sequer: tudo o que sabemos a seu respeito vem do covarde e falante Dólón, que delata a vinda dos trácios sem ter sido sobre isso interrogado, e da descrição da cena da morte do rei, na qual ele está dormindo e, portanto, inativo.

Na tragédia *Reso*, o ponto de vista é o do inimigo dos gregos. A história, contada sob o olhar troiano, inclui, no segundo episódio, a descrição da chegada de Reso feita por um mensageiro, homem do campo, a Heitor. Essa descrição é bastante semelhante à descrição feita por Dólón na *Ilíada*, no sentido do destaque dado à grandiosidade do rei – o mensageiro diz que viu Reso que ali estava “como um deus” (v. 301) e diz, também, que Aquiles não conseguirá nem vencer Reso lutando com a espada, nem fugir dele (vv. 314-316).

Em seguida, no terceiro episódio, Reso chega ao palco, age e fala por si: diferente do que ocorre em *Il.X*, aqui vemos o rei segundo ele mesmo, e não segundo os olhos de outros. Heitor não se mostra acolhedor, pois diz a Reso que ele, tendo sido chamado pelos amigos, nem foi à guerra, nem ajudou, e relembra ajudas anteriores que ele, Heitor, havia proporcionado a Reso.

O que mais nos interessa nesse debate estabelecido entre Heitor e Reso é a oposição que claramente se forma, na visão deles, entre caráter heróico, de um lado, e astúcia, de outro: Heitor, insinuando que Reso não possui caráter heróico, define a si mesmo como homem que fala sempre a verdade e que não possui natureza dupla (vv.394-395), como que querendo, por contraste, definir a Reso como homem que não fala a verdade e que possui natureza dupla. Reso, por sua vez, logo que Heitor termina a sua longa fala, define-se a si mesmo também como homem de falas direitas e não de natureza dupla (vv. 422-423). Os dois, portanto, definem-se como homens que dizem a verdade com clareza, sem rodeios de fala, e que agem de uma única maneira. São, na fala e nas ações, heróis sem artimanhas e sem subterfúgios. As características de ambos evocam o Aquiles do Canto IX da *Iliada*, que na famosa cena da embaixada diz que se impõe a ele que ele diga as suas palavras claramente e que lhe é odioso aquele homem que esconde uma coisa na mente, mas diz outra (vv. 309 e 312-3)². Assim, o Heitor e o Reso dessa tragédia assemelham-se ao Aquiles da épica, e imediatamente se opõem a um outro perfil de herói: aquele de Odisseu.

Reso diz a Heitor que quer ser posicionado diante de Aquiles, para enfrentá-lo no campo de batalha, e Heitor lhe responde que Aquiles não mais guerreia entre os gregos, devido a contendas com os chefes de seu exército. Sem hesitar, Reso pergunta a Heitor quem seria aquele de maior fama, depois de Aquiles, e Heitor cita Ájax, Diomedes, e em seguida diz o que segue (499-509):

Há também a espertíssima
forjadura, Odisseu, em suas resoluções audacioso o bastante,
e é o homem que mais insultou essa terra:

² Existe uma grande discussão sobre qual seria a intenção de Aquiles nesse discurso e sobre a possível ironia existente na fala do Pelida, pois dela pode-se inferir que ele esteja querendo dizer, na verdade, o oposto do que está sendo dito, já que o seu discurso é visivelmente muito bem urdido, destacando-se dos demais discursos de *IIIX*. Para a apreciação de comentários sobre o tema, ver MALTA (2006: 160), WERNER (2003: 119).

ele que foi ao templo de Atena, à noite,
roubou a estátua e a carregou às naus dos Argivos.
Depois, mendigo, com vestes maltrapidas
adentrou os muros, e muitas maldições aos Argivos
desejava, enviado como espião a Ílion!
Matando os sentinelas e os guardiões dos portões,
saiu. Sempre em emboscadas se encontra
pelo altar Tímbreo perto da cidade,
sentado. Lutamos com um malvado temível.

A resposta de Reso a um retrato assim feito de um homem de ardis vem em seguida (v.510-517):

Nenhum homem corajoso é capaz de às ocultas
matar o inimigo, mas sim indo cara a cara.
Esse que tu dizes que se põe em emboscada em assentos furtivos
e que maquina, com vida o agarrando eu
nos portões de saída a espinha traspassada
colocarei para os abutres voadores como banquete.
Quem é ladrão e dos deuses os templos
despoja merece morrer desta sorte.

De pronto, chama à atenção a seleção de fatos feita por Heitor para caracterizar Odisseu: ele escolhe justamente a ida do herói como mendigo a Tróia e o roubo do Paládio, eventos que figuram entre as suas proezas astuciosas, narradas em poemas onde a *mêtis* é parte da convenção literária, como a *Odisséia* e os cíclicos. Assim, o autor consegue realçar as partes do lado ladino de Odisseu, invocando a figura de seu avô materno, Autólico, homem de juramentos falaciosos, disfarces e roubos³. Vale lembrar que Odisseu tem uma descendência duvidosa por

³ Autólico é mencionado em *II X*, de passagem (v. 267), mas é em *Od XIX*, vv. 392-466, que o poeta se ocupa mais detidamente dele.

parte de mãe (ligada a Autólico e mesmo a Hermes) e honrada e respeitável por parte de pai. Portanto, se dentro da poesia épica é o lado paterno de Odisseu que se explora, aqui é o lado materno que se sobressai. De uma ou de outra maneira, Odisseu, contendo em si esses dois lados, abre as portas para que os autores líricos e trágicos explorem seu caráter da maneira que lhes agrade, seja segundo o gosto pessoal do autor, seja segundo a técnica narrativa que ele deseja empregar em seu texto, seja segundo a moral predominante em sua época: Odisseu sempre será o herói atípico, conforme cunha Stanford (1963), reunindo em si dois lados aparentemente opostos.

A fala de Reso em resposta a Heitor também é muito forte, mesmo em contexto bélico, onde sabemos que, via de regra, há uma trégua estabelecida ao final de cada dia de batalha para que cada lado recolha os seus cadáveres e lhes prestem os devidos ritos funestos. Na visão de Reso, um homem que tenha realizado os atos que Odisseu realizou não merece uma morte honrada, mas sim ultrajante – é isso que ele deixa claro nessa fala.

Essa visão de astúcia como artimanha condenável não é semelhante àquela que encontramos no Canto X da *Iliada*. Lá, o que se vê é um combate de astúcias: a astúcia grega, de um lado, representada por Odisseu e Diomedes, e a astúcia estulta dos troianos, representada na figura de Dólón. Enquanto os gregos se mostram vigilantes⁴, prudentes⁵, preocupados com a obtenção do bem comum e da conseqüente glória (*kléos*)⁶ e realizam as suas ações com o aval divino da deusa Atena⁷, Dólón se mostra soberbo, preocupado apenas com os presentes que ganharia por realizar a expedição, cobiçando os cavalos de Aquiles (v.302-327), excesso do

⁴ *II*X, vv. 1-4, 180-182, 192-193.

⁵ *II*X, vv. 220-226, 242-251

⁶ *II*X, vv. 204-213, 39-41

⁷ *II*X, vv. 274-276

qual Odisseu ri, dizendo a Dólón que ele desejava cavalos que jamais conseguiria domar (v. 401-405)! Além disso, na cena da emboscada propriamente dita, quando a dupla se encontra com Dólón, enquanto Odisseu e Diomedes avançavam cautelosamente escondendo-se pela noite, Dólón avança insensatamente (v. 350) correndo pela estrada, presa fácil para os atentos olhos aqueus, que permitem que o troiano passe por eles para então, surgindo por detrás de Dólón, ele esteja encurralado entre os dois e as naus gregas, sem opção de fuga. Além disso, Diomedes atira a sua lança não para matá-lo, mas sim para provocar nele o temor suficiente para que ele pare de correr: a lança passa rente ao ombro e logo (v.374- 6) Dólón, “todo em pânico, põe-se a tiritar, com os dentes batendo na boca, tinteando, verde de medo”. Ele implora pela sua vida, culpa Heitor por tê-lo persuadido a meter-se em tal empreitada e sem que os aqueus tenham que fazer muitas perguntas, fornece uma série de informações que culminam na morte de Reso. Vale lembrar que os aqueus nem sabiam da chegada do trácio à Tróia. O que vemos na *Ilíada*, portanto, é o embate de duas astúcias: a dos gregos é heróica, e a dos troianos, anti-heróica. Triunfa a astúcia heróica, prudente, realizada com a participação do divino para a obtenção do bem comum e da decorrente glória dos seus realizadores: Odisseu e Diomedes.

No caso da tragédia, é bastante diferente. Primeiro, como já destacamos, a caracterização de Odisseu, feita por Heitor, por Reso e também pelo coro é negativa. Aliado a isso, está o fato de a participação de Diomedes ser completamente secundária: o símbolo da astúcia grega é Odisseu. É dele que falam os inimigos quando se referem às astúcias anteriores e à presente. O filho de Tideu é apenas brevemente mencionado pela Musa, mãe de Reso, na cena em que ela lamenta a morte do filho.

Essa diminuição de importância no papel de Diomedes com relação ao episódio épico também parece apontar para uma visão mais negativa de astúcia nessa

tragédia: ora, Diomedes é um herói predominantemente conhecido pela sua força e pelo seu desempenho no confronto direto. Na épica ela se mostra como capaz, apesar de atuar no campo da força, de realizar suas astúcias, geralmente ao lado de Odisseu, sendo por ele ajudado, mas sempre demonstrando cautela e capacidade de antecipação. Essa ambivalência heróica, da qual Diomedes se aproxima na *Ilíada*, não ocorre com nenhum personagem em *Reso*. Parece, pois, que a diminuição no papel de Diomedes na tragédia é uma tentativa de condenar a astúcia deixando de fora aquele que, embora dela também possa participar em outro gênero, aqui deve ser lembrado apenas pela força, sendo simplesmente par de Heitor, Reso e do Aquiles homérico. Salva-se, portanto, a reputação do Tídamo⁸.

Assim, além de Odisseu, resta, como personagem humano ardiloso, apenas Dólón, apresentado na tragédia como um homem um pouco mais próximo à astúcia. Ele não recebe julgamento de nenhuma parte, mas não podemos nos esquecer de que, apesar de a peça não abordar o fato, Dólón traiu os seus aliados, dando a senha do exército troiano para a dupla aquéia. É só por possuir essa senha, *Febo*, que Odisseu e Diomedes conseguem escapar com vida do acampamento troiano após terem matado Reso. Podemos, deste modo, inferir que a sua atuação também contribua para uma visão negativa de astúcia, pois embora não saibamos como foi o encontro dele com os outros aqueus, sabemos que ele forneceu informações dos seus aos inimigos.

Além disso, a longa cena de lamentação da Musa e o seu desespero de mãe também fazem parecer odiosa aos olhos a morte de Reso, morte indesejada em todos os aspectos, posto que trata-se de uma morte sem glória, como destaca o condutor

⁸ Embora saibamos, pelo diálogo de Diomedes com Odisseu no quarto episódio, que é Diomedes quem deferiu o golpe fatal em Reso, todos os personagens posteriores referem-se ao culpado humano da morte do trácio como sendo Odisseu; mesmo a Musa, que tudo sabe, apesar de citar os dois refere-se ao astucioso mais vezes e com maior ênfase.

de cavalos. Mas se é essa a representação dos astutos que encontramos na tragédia, qual é a caracterização que encontramos de seus opostos?

Heitor e Reso pecam pela falta de qualidades pertencentes ao campo da astúcia: eles demonstram não possuir instinto, sagacidade, previsão, sutileza, desenvoltura, vigilância, oportunismo – qualidades inerentes a um homem de *mêtis*. Heitor interpreta erroneamente todos os sinais que lhe chegam: quando o coro lhe avisa, no início da peça, que os gregos acendem fogos, ele imediatamente cogita que eles estão pondo-se em fuga, quando na verdade eles estavam preparando-se para matar a ele próprio, em uma incursão noturna; quando o mensageiro vai até ele, para anunciar-lhe a chegada de Reso, ele pensa que o camponês ali estava para falar sobre os animais e o desdenha. Por toda a peça temos sinais de que ambos desconhecem o presente e o futuro próximo, incapazes de interpretar os dados que são postos diante deles. Mas se, por um lado, Reso perece por falta de astúcia, o que a astúcia em si, por outro lado, garante aos homens na peça?

De todas as tentativas de astúcia provenientes do lado humano que a peça traz, nenhuma de fato se concretiza. Nota-se, portanto, que por mais que se trate de uma narrativa ambientada na guerra, em que lados opostos tentam triunfar um sobre o outro, aqui o fracasso de um não resulta, necessariamente, no triunfo do outro. Dólón não consegue espionar os gregos, os gregos não conseguem matar Heitor; a única astúcia que triunfa é aquela que é computada pelo plano divino, pela deusa Atena: a morte de Reso, junto com aquelas astúcias que decorrem dessa – a de Odisseu sobre o exército inimigo e a da própria deusa sobre Páris. Da mesma maneira, também os planos do âmbito da força não se realizam: Heitor não encontra os gregos fugindo nem os aniquila, antes é alvo dos gregos e terá sua cidade arruinada; Reso não destrói sozinho todos os gregos, mas sim é assassinado logo após a sua chegada.

Na peça, embora a visão de astúcia seja consideravelmente negativa, isso não implica, por exemplo, em um triunfo da força sobre a astúcia; não há um âmbito

(força ou astúcia) ou um lado (grego ou troiano) que se mostre mais eficaz que o outro; todos os desejos e ilusões que partem do plano humano se frustram: nenhum personagem humano consegue, ao final da peça, ter realizado aquilo que pretendia no início. Ambos os lados sofrem uma sucessão de desilusões e frustrações em seus planos. O autor consegue, dessa maneira, antes de falar de gregos ou de troianos, de amigos ou de inimigos, falar do humano e da sua limitada condição ante ao divino: ilusões desfeitas, aquilo que fica é apenas o lamento desesperado de uma mãe que perde seu filho e a certeza de mais uma ilusão vã, mais uma esperança que sabemos que será frustrada, na última fala de Heitor na peça, onde ele dá as seguintes instruções ao coro (vv. 986-992):

Ide, aos aliados que se armem rapidamente
ordenai, e que arriem os pescoços das duplas de cavalos.
Com as tochas devem esperar da etrusca
trombeta o som. Que tendo isso, estou convencido a
além da barreira e do muro dos aqueus, contra as naus
o fogo lançar, e para os troianos um dia de liberdade
o próximo raio de luz do sol traz.

O movimento circular da obra parece claro: a guerra continua, as ilusões se reproduzem repetida e perpetuamente. A sua ironia é aguda: o personagem que desdenha do valor heróico da astúcia é morto por meio da própria astúcia. A eficiência da ação astuciosa não eleva o status da *mêtis*, antes nos aponta, mais uma vez, a limitada condição do humano, lançando-lhe uma luz pessimista e desesperançada: triunfa a astúcia, mesmo sendo insistentemente referida, durante toda a tragédia, de modo pejorativo.

Bibliografia

- ASSUNÇÃO, T.R. *Diomède le prudent: contingence et action héroïque dans l'Iliade*. Thèse pour obtenir le grade de docteur. Paris: L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000.
- BOND, R.S. "Homeric Echoes in Rhesus." *American Journal of Philology* 117 (1996) pp 255-273.
- DAVIS, A.R.; KENNEDY, E.C. *Euripides: scenes from Rhesus and Helen*. London: Bristol Classical Press, 1998.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J.-P. *Les ruses de l'intelligence: la mètis des grecs*. Paris: Flammarion, 1974.
- DUÉ, C. e EBBOTT, M. Oral poetics and the Homeric Doloneia. *Classics@: An Online Journal*, Center for Hellenic Studies, 2007. Disponível em: <http://chs.harvard.edu/chs/oral_poetics_and_the_homeric_doloneia>. Acesso em: 17 de outubro de 2008.
- FENIK, B. *"Iliad X" and the "Rhesus": The myth*. Bruxelles-Berchem: Latomus, 1964.
- HOMERO. *Iliada*. [Trad. Frederico Lourenço.] Lisboa: Ed Cotovia, 2005.
- JOUAN, F. *Euripide – Tragédies*, Tome VII, 2a. partie. Paris: Les Belles Lettres, 2004.
- KIRK, G. (ed.) *The Iliad: a commentary*. 6 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1985-1993.

- KOVACS, D. *Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*. London: Loeb Classical Library, 2002.
- MALTA, A. *A selvagem perdição: erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- RITCHIE, W. *The authenticity of the Rhesus of Euripides*. New York: Cambridge University Press, 1964.
- STAGAKIS, G. Dolon. Odysseus and Diomedes in the Doloneia. *Rheinisches Museum für Philologie*, 130/3-4, 1987, p.193-204
- STANFORD, W. B. *The Ulysses Theme: a study in the adaptability of a traditional hero*. 2 ed, United States: The University of Michigan Press, 1963.
- WERNER, C. *Manobras Poéticas entre a Ilíada e a Odisséia: o caso de Odisseu*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH/USP, 2003.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



Um estudo dos procedimentos ecfrásticos

Melina Rodolpho

Mestrado (USP)

Orientador: Prof. Doutor Paulo Martins (IAC-USP)

Resumo

A finalidade da presente pesquisa é estudar alguns recursos que servem tanto à retórica como à poética sob o prisma dos mecanismos que permitem produzir imagens verbais; entramos, portanto, em uma questão muito difundida na Antiguidade: trata-se da relação entre as artes verbais e as visuais. Os procedimentos inicialmente selecionados foram a écfrase (*ékphrasis*) e a enargia (*enárgeia*). No entanto, no decorrer desse estudo, observamos outros dispositivos retóricos que produzem o mesmo efeito de visualização de imagens ausentes por meio da descrição verbal. Há ainda a discussão acerca da nomenclatura, pois o mesmo efeito é designado por diferentes termos, demonstrando a diversidade de procedimentos que permitem produzir um discurso “visual” por meio da linguagem verbal. A pesquisa não se restringe ao campo teórico, uma vez que a leitura e análise de excertos de algumas obras da Antiguidade servem como base para fundamentar as conclusões.

Palavras-chave: écfrase; evidência; enargia.

A Study of Ecfrastic Procedures

Abstract

The purpose of this paper is to study some devices which can be used in the rhetoric and poetics to produce verbal images. Therefore, we research a common subject in Antiquity: the relation between the verbal and visual arts. This paper focuses on *ékphrasis* and *enárgeia*; however, there are other mechanisms which produce the same effect. There is profusion of names to the ecfrastic process, creating confusion when we try to establish the limits and differences of each procedure. Beyond the theory, we analyze the application of the concepts from some ancient examples to underlie our conclusions.

Keywords: Ecfrasis; Evidence; Enargia.

A pesquisa divide-se em três etapas: primeiramente, estudou-se a teoria concernente à écfrase nos antigos tratados retóricos ou poéticos; a segunda etapa constitui a sistematização dos mecanismos ecfásticos e uma tentativa de estabelecer a nomenclatura de tais procedimentos, em razão da variedade terminológica; a última etapa concentra-se na análise da aplicação da écfrase em obras variadas, tais como a *Eneida*, de Virgílio, o poema 64 de Catulo, as monografias históricas de Salústio e alguns capítulos do *Divino Júlio* de Suetônio.

Nessa breve exposição, discorro acerca de alguns resultados da pesquisa, tratando de discussões essenciais para a compreensão do assunto que, no entanto, não se esgotam no texto.

Os procedimentos estudados na presente pesquisa inserem-se dentre os recursos que servem tanto à retórica como à poética, mas o que nos interessa é estudá-los sob o prisma dos recursos que permitem produzir imagens verbais; entramos, portanto, em outra questão muito difundida na Antiguidade: trata-se da relação entre as artes verbais e as visuais.

Já na doutrina platônica se observa a confirmação dessa relação entre os dois meios de representação. No *Sofista* (234b - 236c), Platão discursa contra o sofista: ele afirma que o pintor tem a capacidade de enganar os jovens com sua arte quando mostrada à distância, pois parecerão perfeitas e terão o nome das coisas reais; o sofista pode fazer o mesmo com as palavras, por meio delas é possível produzir imagens verbais (*eídola legómena* - 234c) de todas as coisas. Dessa maneira, os jovens, ainda não conhecedores da verdade, são convencidos de que tais imagens são verdadeiras.

Há duas classes de imitação: a icástica (*tékhne eikastiké* - 235d) e a fantástica (*tékhne phantastiké* - 236c). A **icástica** segue as proporções características do original em extensão, largura, profundidade e cores, produzindo, portanto, imagens

semelhantes ao objeto imitado – *eikón*. Nos grandes trabalhos, tais como a escultura e a pintura, contudo, não é possível reproduzir as proporções verdadeiras das formas, pois as partes superiores pareceriam menores e as partes inferiores pareceriam grandes, pois a uma vemos à distância, a outra, de perto, e conseqüentemente os artistas abandonam a verdade e dão às figuras não as proporções do original, mas aquelas que conferem beleza a elas. Nesse último caso, temos a imitação **fantástica**, que é produtora de fantasma – *phántasma*, não de imagem (*eikón*). Portanto, para que a cópia pareça bela, o artista adapta as proporções da obra pensando na localização desta e na posição do espectador; as verdadeiras proporções são substituídas por aquelas que transmitem a impressão de verdade, dada a distância em que é vista.

A relação entre poesia e pintura é reforçada na *Poética* de Aristóteles, ao tratar da Tragédia, na qual o componente que estabelece a relação entre pintura e poesia é o objeto de imitação, pois tanto o poeta como o pintor representam homens superiores, inferiores ou iguais a nós.

Ressaltemos ainda a máxima horaciana de sua *Epístola ad Pisones* que compara pintura e poesia (*Vt pictura poesis*), pois se trata de um símile que estabelece diretamente a analogia entre pintura e poesia, seguida de uma breve explicação que corrobora tal afirmação. Horácio levanta três aspectos próprios da pintura: a distância, a luz e a capacidade de deleitar – algumas devem ser observadas de perto, sob a luz e sempre agradarão; outras, à distância, na obscuridade e agradarão apenas uma vez. Aqui fica evidente a imitação icástica e fantástica observada em Platão.

Explicando essa comparação, Horácio afirma que o mesmo ocorre na poesia: alguns gêneros, como o épico, devem ser observados à distância, pois se trata de um poema longo e, portanto, o poeta deve trabalhar para a unidade da obra. Não

podemos esquecer que, nos versos anteriores a tal comparação, Horácio admite que até Homero durma na produção de obra tão extensa, por essa razão, deve ser observada também na obscuridade, o “olhar atento” notaria as falhas. Ao passo que outros, como o iâmbico ou lírico, devem ser vistos de perto, sem desconsiderar nenhum detalhe, em razão de sua breve extensão, tudo deve contribuir para formar a unidade do poema, exigindo que seja visto de perto e sob a luz.

Ainda poderíamos nos prolongar a respeito de tais comparações, mas as expostas anteriormente são por ora suficientes. Tratem-se aqui em diante da definição dos procedimentos ecfrásticos.

Adotamos inicialmente a terminologia **écfrase**, cujo termo grego é *ékphrasis*, equivalendo à **descrição** latina, *descriptio*, e da mesma maneira adotamos **enargia** para *enárgeia* e **evidência** para *evidentia* como correspondentes, no entanto, no decorrer desse estudo, verificaremos que as definições e nomeação dos conceitos não são tão exatas.

A écfrase consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um “quadro” do objeto da descrição; temos então a enargia/evidência, que podem ser consideradas figuras de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal. É verdade que a écfrase não é o único procedimento capaz de gerar essa enargia, contudo, nos desperta o interesse em razão de seu histórico, pois é frequentemente associada à construção de imagens que, por sua vez, representam objetos inexistentes de maneira absolutamente crível.

Alguns estudos em torno da écfrase ou da evidência concentram-se sobretudo no efeito desses procedimentos, em que as questões da terminologia são levantadas, no entanto, não constituem a preocupação principal dos pesquisadores, por isso tal questão é analisada superficialmente. Em alguns casos, a maneira como um dos conceitos é apresentado, demonstra a relação entre eles, mas não estabelece

bem seus limites. A evidência chega até mesmo a parecer quase como sinônimo da écfrase; contudo, a primeira é, retoricamente, a figura que dispõe diante dos olhos, ao passo que a écfrase é propriamente o processo utilizado para produzir tal resultado.

A écfrase costuma ser igualada na retórica latina com a descrição, esta, por sua vez, é tida como um discurso amplificador que detalha para expor diante dos olhos, portanto, não há dúvida quanto à correspondência entre écfrase e descrição.

Na retórica helenística o termo *ékphrasis* era amplo, visto que não se limitava aos casos específicos de descrição de objetos ou obras (no sentido de gênero), englobava a descrição de qualquer coisa, animada ou inanimada. A descrição era entendida, portanto, como um dispositivo que detalhava um objeto de tal maneira que pudesse ser claro o bastante para a “visualização” do mesmo.

Considerando o quadro em que a écfrase se insere, teríamos exemplos de sua ocorrência a partir da Segunda Sofística, alguns dos quais são clássicos e nos remetem ao caráter de gênero de descrição de obras de arte, dentre os quais se destacam: *Eikones* de Filóstrato, as *Ekphraseis* de Calístrato, “Zêuxis ou Antíoco” de Luciano de Samósata; há também romances sofísticos como *As Aventuras de Leucipa e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, e *Dafnis e Cloe*, de Longo, em que se opera a écfrase.

No entanto, os teóricos desse período citavam Homero dentre os exemplos clássicos da écfrase. A mais famosa ocorrência, citada nos *Progymnasmata*, é o escudo de Aquiles, no livro XVIII da *Ilíada*, no qual está presente a célebre passagem da produção do escudo de Aquiles. A écfrase está presente já nos poemas homéricos, mas como método de exposição dos elementos visuais e não como gênero de descrição; constitui um *topos* da écfrase no sentido mais abrangente, pois é consenso entre os teóricos que o escudo de Aquiles seja a primeira ocorrência. Logo, a

nomeação tardia do mecanismo apenas serve como confirmação de um processo que já vinha sendo utilizado na poesia e na retórica.

A enargia é o efeito de vivacidade que permite a presentificação dos elementos descritos, razão pela qual muitos teóricos a tratam como sinônimo de evidência. A enargia é também confundida com a fantasia, partindo porém da primeira teorização acerca da fantasia, de Aristóteles, sabemos tratar-se de um mecanismo que se processa no indivíduo por meio de vários elementos para produção de imagens, cujo mecanismo pode explicar como se processa a enargia. No entanto, devemos lembrar que a fantasia faz parte de uma teoria filosófica que não pretende explicar os recursos retóricos ou poéticos. Mesmo assim, trata-se de um conceito que não pode ser ignorado, uma vez que trata de um aspecto fundamental para a compreensão dos demais procedimentos: a visualização de uma imagem ausente.

Lembremos ainda que Quintiliano atribui à evidência outros termos como *illustratio*, *repraesentatio*, *hypotyposis* e *diatyposis* – as duas últimas numa categoria em que há transferência temporal (*metástasis*), pois os fatos expostos podem pertencer ao passado, ao presente e ao futuro. A hipotipose e a diatipose associam-se com a écfrase, visto que suas ocorrências nos *Progymnasmata* querem dizer “descrição vívida” e a enargia seria o produto resultante de tais procedimentos.

Tratando-se, portanto, de um processo amplificativo, os dispositivos que servem para amplificar podem ser adotados na écfrase. Algumas figuras retóricas que conferem o caráter vivaz ao discurso podem fazer parte de uma passagem ecfrástica, dentre as quais se destaca a metáfora, cujo caráter imagético é fundamental na sua aplicação e outros, tais como o símile, a hipérbole, a prosopopeia, a alegoria etc.

Os processos adotados para se obter a enargia ou evidência são, como já dissemos, essencialmente amplificativos, pois contribui para a exposição perspicua do

assunto, além de ser mais eficiente na comoção. A comoção é o efeito produzido sobre o público pela enargia, caso contrário, a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica operada no indivíduo. O resultado da enargia, portanto, requer mecanismos amplificadores, dentre os quais se encontra a descrição ou écfrase.

Os métodos da amplificação contribuem não apenas para a comoção e o deleite (próprio do gênero epidítico), mas também para reforçar a credibilidade, pois permite ilustrar o discurso verbal – aquilo que se torna “visível” comove mais intensamente e opera em favor da argumentação. A amplificação, portanto, é um procedimento que funciona em todos os gêneros retóricos, uma vez que é capaz de cumprir as funções retóricas.

Ainda que a narração dos fatos seja essencial em determinados gêneros, a descrição torna-se indispensável na estrutura do texto, embora constitua, muitas vezes, um recurso “genérico”, em alguns casos, acaba adquirindo autonomia. É o que ocorre no gênero epidítico, uma vez que a descrição é o mecanismo fundamental, quer seja para louvar ou vituperar, criando um retrato físico ou moral da personagem.

A metáfora, além de ser um tropo reputado, possibilita trazer o discurso verbal aos olhos, representando uma ação (*energia*), permitindo até mesmo a apresentação das propriedades ausentes – está patente aqui o resultado da enargia. Desempenha, portanto, a função de comover, que é ressaltada por Quintiliano ao aludir à sua capacidade de pôr diante dos olhos, tal qual Aristóteles, além de permitir inferir outras coisas que não foram expostas a respeito do objeto metaforizado. Para Cícero, a metáfora torna as coisas mais claras e por isso deleita, mas só se empregada adequadamente, além de ter muita força para comover, pois afeta diretamente a visão – o sentido mais sensível.

Comprova-se, portanto, que na teoria concernente à metáfora, muitos dos princípios que norteiam a enargia e, conseqüentemente, a écfrase, já estavam presentes na prática retórica e poética.

O símile – figura semelhante à metáfora – funciona tanto como ornato como argumento quando clarifica o conteúdo veiculado. Dada a intersecção entre as práticas retórica e poética, a doutrina disposta nos tratados retóricos serve para sua aplicação poética, como procuramos ressaltar desde o começo – propomos então que haja de um lado uma écfrase/descrição retórica produtora da enargia/evidência e de outro uma écfrase/descrição poética, cujo efeito é o mesmo; dessa forma, desconsideraríamos as discussões em torno do conceito que ora é gênero, ora é figura, levando em conta o contexto de produção e sua finalidade.

Philippe Hamon¹ fala da dificuldade em definir a descrição, pois ela não tem um estatuto semântico – não é, por exemplo, um tropo e não pode ser definido a partir do mesmo paradigma. Há consenso que a descrição é um dos inúmeros meios da amplificação, que, por sua vez, engloba muitas figuras que podem ser inseridas na descrição – percebe-se assim que a descrição requer o emprego de dispositivos variados para alcançar seu objetivo.

Na retórica, o objetivo da descrição é mais dispor o objeto diante do espectador do que propriamente explicar o objeto, com a finalidade de representar além das características sensíveis do objeto também as características inteligíveis. A distinção entre narração e descrição como temos hoje não se observava na retórica antiga, por essa razão, a descrição, por vezes, rompia com o aspecto estático para contribuir com o efeito de vividez, tais como os processos de produção das imagens ou mesmo a menção aos fatos implícitos na cena. O dispositivo ecfrástico, portanto,

¹ “Rhetorical status of the descriptive”. In: *Yale French Studies*. 1981. N° 61, p.1-26.

remete ao discurso periegético, que guia o espectador ao redor da cena descrita, explorando ao máximo as possibilidades que a imagem encerra.

Os termos que nos remetem ao conceito da écfrase são variáveis, portanto, é possível encontrarmos menção ao processo descritivo ainda que não apareça exatamente “*ékphrasis*” ou o verbo “*ekphrazo*”.

Em contextos ecfásticos, a expressão *enárgeia* geralmente aparece para tratar do aspecto de vivacidade dos textos. Dentre as acepções fornecidas no dicionário de Liddell & Scott², *enárgeia* significa “clareza (seu primeiro significado), uma percepção clara e nítida” ou mesmo “uma descrição vívida no âmbito retórico”.

Alguns teóricos propõem a sistematização da écfrase, salvo algumas diferenças, no geral, temos segundo a classificação proposta por Philippe Hamon: cronografia – descrição de tempo; topografia – descrição de lugar; prosopografia – descrição física de uma personagem; etopeia – descrição moral de uma personagem; prosopopeia – descrição de um ser imaginário ou alegórico; retrato – descrição física e moral; paralelo – combinação de duas descrições, por meio de semelhança ou antítese, de objetos ou personagens; hipotipose – descrição de ações, paixões, eventos físicos ou morais.

A prosopopeia atualmente denomina a atribuição de características humanas a seres inanimados. Na *Retórica* de Aristóteles, embora não haja referência à prosopopeia, em sua exposição acerca da metáfora, ele fornece vários exemplos de metáforas que “trazem diante dos olhos” – objetivo da metáfora com maior prestígio – e para isso a representação da ação (*enárgeia*) é muito eficiente, pode inclusive se tratar de seres inanimados praticando a ação. Também acerca da metáfora,

² LIDDELL, H.G. & SCOTT, R. *A Greek English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. 1996. Adotamos aqui esse dicionário para todas as consultas aos vocábulos gregos citados adiante.

Quintiliano reafirma a possibilidade de animar seres inanimados, pois isso torna o efeito metafórico mais sublime.

Como procedimento da retórica antiga, para imitar personagens, vivos ou mortos, animados ou não, é necessário atribuir-lhes características e discursos adequados a cada um – a etopeia se concentra no aspecto moral, não é apenas a descrição física, que é o proposto na prosopografia. Observa-se ainda que, analogamente a estas, existe a idoloopia, associada a personagens já mortos e cuja descrição e atribuição de discurso torna-os animados novamente.

A hipotipose nos é apresentada por Quintiliano como a figura da exposição detalhada que expõe diante dos olhos que, por sua vez, se associa à etopeia no que concerne aos feitos da personagem retratada.

Topografia é outro mecanismo descritivo muito comum que não apenas é mencionado entre os exercícios de retórica, como também está entre os tipos de descrição vívida em Quintiliano, cujo conceito se relaciona com a hipotipose. Entre os latinistas, observamos a diferenciação entre a descrição de lugares reais e imaginários – esta última consiste na topotésia. Apesar da diferença quanto ao referente, o processo permanece o mesmo.

A cronografia é consenso na retórica grega e latina, faz parte, portanto, do inventário efrástico. Embora possa parecer estranha a ideia que hoje fazemos da descrição, o detalhamento de determinados períodos nos poemas antigos é muito frequente, pois se incluem nesse tipo as festividades.

A éfrase reflete, portanto, uma série de processos já existentes que não estavam sob essa alcunha, mas que faziam parte de um mesmo grupo. Como sugere

Dubel³, parece ocorrer uma construção progressiva da autonomia da descrição, adquirida com a écfrase. A princípio, a descrição é um efeito do texto, mas com a écfrase a noção de descritivo passa a representar um mecanismo de representação.

É interessante observar que apesar de apresentar uma tipologia, suas espécies, por assim dizer, aparecem na tradição retórica com autonomia de figura, o que nos faria questionar se a écfrase pode ter estatuto de figura, uma vez que é composta por várias.

A definição atribuída à écfrase ou descrição no *Manual de Retórica Literaria* de Lausberg, §1133, é “a descrição detalhada de uma pessoa ou objeto, cujo objetivo é a enargia”.

Observam-se, a partir da análise do emprego da écfrase no texto original das obras estudadas, algumas características recorrentes, compondo os tópicos da figura, dentre os quais se destacam:

- ❖ O emprego de verbos do campo semântico da fabricação na descrição de objetos é muito freqüente, característica que nos remete ao meio da representação. Também notamos este aspecto no escudo de Aquiles, mas não ocorre muito frequentemente, por exemplo, na écfrase do canto I da *Eneida*, nas paredes do templo, onde desconhecemos o pintor. Quanto ao escudo, sabemos que foi forjado por Vulcano, há um artífice por trás dele que não deve ser esquecido, pois é justamente a divindade do artista que confere maior prestígio e veracidade ao discurso;
- ❖ Léxico que remete à coloração e a características essencialmente visíveis, também quando se trata da descrição de um objeto;

³ DUBEL, S. “*Ekphrasis et enargeia*: la description antique comme parcours”. In: LEVY, C. & PERNOT, L. *Dire L’Évidence*. Paris: L’Harmattan. 1997, pp.249-64.

- ❖ Uso de símiles e metáforas;
- ❖ Texto conciso: as ações são descritas de maneira a implicar acontecimentos anteriores que não são narrados detalhadamente, ficam, porém, subentendidos;
- ❖ Uso de recursos patéticos para intensificar a comoção, resultando, conseqüentemente, na maior eficiência do procedimento; entre outros.

Para finalizar, observamos que a compreensão de tais procedimentos retórico-poéticos torna-se difícil ao tentarmos estabelecer criteriosa terminologia, considerando os limites e as funções de cada um. As teorias propostas em torno do assunto esbarram sempre nos limites do anacronismo; portanto, procuramos nos ater às doutrinas antigas que, por sua vez, geram certa confusão em razão da multiplicidade de termos para o mesmo conceito.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *De anima*. Trad.: Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1973.
- _____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo F. Alberto e Abel do N. Pena. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.
- [ANÔNIMO]. *Retórica a Herênio*. Trad. Adriana Seabra & A. P. Celestino Faria. C. São Paulo: Hedra, 2005.
- BARNOUW, J. *Propositional perception*. Oxford: University Press of America, 2002.
- BECKER, A. S. "Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic Shield of Heracles". In: *The American Journal of Philology*, 1992, vol.113.
- CICERO. *Academica*. Trad. H. Rackam. London: Loeb classical Library, 1979, vol. XIX.

- _____. *De Oratore*. Trad. E. W. Sutton & H. Rackam (v.2). London : Loeb Classical Library, 1992, vols. III/ IV.
- _____. *Orator*. Trad. H. M. Hubell. London: Loeb Classical Library, 1992, vol.V.
- _____. *Partitione Oratoria*. Trad. H. Rackam. London: Loeb classical Library, 1992, vol. IV.
- FOWLER, D. P. “Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis”. In: *The Journal of Roman Studies*. 1991, vol.81, pp.25-35.
- HAMON, P. “Rhetorical status of the descriptive”. In: *Yale French Studies*. 1981. N°61, pp. 1-26.
- HANSEN, J. A. “As categorias epidíticas da *ekphrasis*”. In: *Revista USP*, 2006, n°71, pp.85-105.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro. Ediouro, 2001, 2.ed.
- _____. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro. Ediouro. 2001.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- LAUSBERG, H. *Manual de Retórica Literária*. Trad.: R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fund. Caloust Gulbenkian, 1966, vol.1, 2.
- LESSING. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEVY, C. & PERNOT, L. *Dire L'Évidence*. Paris: L'Harmattan. 1997.
- LIDDELL, H.G. *et alii. A Greek-English Lexicon*. Oxford : Clarendon Press, 1996, 9ª edição.
- LONGINO. *Do Sublime*. In: *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix. 1997, 7ª edição.
- MARTINS, P. “Eneias se reconhece”. In: *Letras Clássicas*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- _____. “Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis – Uma leitura da pintura antiga clássica grega”, 2008. [Texto inédito].
- PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Editora Universitária UFPA, 2000. 3ª edição.
- _____. *Diálogos I*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2007.
- PLATO. *Sophist*. Trad. Harold N. Fowler. London: The Loeb Classical Library. 1952, vol.VII.

- QUINTILIAN. *The Institutio Oratoria*. Trad. H. E. Butler. London: Loeb Classical Library, 1996, v.I-IV.
- SANTOS, M. Martinho dos. “O *monstrum* da Arte Poética de Horácio”. In: *Letras Clássicas*, 2000, n.4, p.191-265.
- TAPLIN, O. “The Shield of Achilles within the ‘Iliad’”. In: *Greece & Rome*, 1980, vol.27, p.1-21.
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO. *Ejercicios de Retórica*. Trad. Maria Dolores Madrid: Gredos, 1991.
- TRIMPI, W. “Horace’s *Ut pictura poesis*: The argument for stylistic decorum”. In: *Traditio*. Nova York: Fordham University Press, 1978, vol.34, p.29-73.
- _____. “The early metaphorical uses of *skiagraphia* and *skenographia*”. In: *Traditio*. Nova York: Fordham University Press, 1978, vol.34, p.404-13.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Lisboa: Editora Montanha, 1981.
- _____. *Ouevres. Eneide*. Trad.: Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres. 1981.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



Elegia marcial e ocasião de *performance*

Rafael de C.M.Brunhara
Mestrado – USP

Orientadora: Profa. Doutora Paula da Cunha Corrêa

Resumo

O presente trabalho consiste de um exame breve das correntes teóricas que propõem o simpósio aristocrático como ocasião única e evidente da *performance* de poemas elegíacos arcaicos de pequena extensão. Igualmente, considera testemunhos antigos sobre a recepção da poesia de Tirteu e a presença de tópicos militares em elegias notadamente simposiais. Por conseguinte, visa a oferecer, liminarmente, pressupostos para uma compreensão outra da elegia exortativa marcial, na medida em que verifica a relação entre esta poesia, o contexto que a motiva, e a sua similaridade formal e temática com textos pertencentes à tradição épica.

Palavras-chave: Elegia grega arcaica, ocasião de performance, Tirteu, tradição épica.

Martial elegy and performance

Abstract

This work consists in a brief exam of academical studies which assume the aristocratic *symposion* as an exclusive occasion for early greek elegies' performance. It also considers historical evidence about the reception of Tyrtaeus' poetry and the presence of military topics in typical *symposion* environment. Therefore, this paper raises preliminary conjectures for a different comprehension on martial exhortative elegy, along with the inspection of relations among this poetry, its context, and its formal and thematic resemblances with epic texts.

Keywords: early greek elegy; epic tradition; performance; Tyrtaeus.

Em meados da década de 60, no artigo “*The poetry of Archilochos*”, Kenneth Dover sugeriu, dada certa coincidência de *éthos* entre composições elegíacas e jâmbicas de Arquíloco, que o único traço comum para a definição genérica de seus poemas seria *ocasião* para a qual foi composto (1964, p.189). Desde então, consoante aos trabalhos que se seguiram a esse estudo e ao de Martin West sobre a elegia grega arcaica em *Studies in Greek Elegy and Iambus* (1974, p.1-21), é factível pensar que o metro e a linguagem de um poema são recursos menos profícuos do que o ambiente de destinação de um poema, *i.e.*, sua *ocasião de performance*, para a delimitação de um gênero poético na Grécia do período arcaico (séc. VII a.C- V a.C).

Os estudos dos últimos anos assinalam que quase toda a lírica monódica do período arcaico – incluindo sob esta categoria a poesia elegíaca – tivera o *simpósio*¹ como seu espaço de *performance* original. Ewen Bowie, em *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*, por exemplo, demonstra que as evidências que se podem deprender de fragmentos supérstites atestam tão-somente o simpósio como ambiente propício à prática da elegia.

O erudito menciona os versos 237-243 do *corpus* de elegias atribuído a Teógnis, a *Teognideia*. O poeta enuncia a seu *eromenos* Cirno que seus versos são alados dons de Musas que o farão transpor os limites do tempo e do espaço, pois seu nome será eternamente celebrado por toda a terra grega. E o local dessa celebração remete propriamente ao simpósio – banquetes e festins integrados por belos jovens portando o aulo, instrumento da elegia:

¹ Entendo o simpósio (*symposion*) como uma festividade altamente ritualizada, com regras específicas, que se dava após o banquete propriamente dito e privilegiava o ato de beber. Era composto por pequenos grupos de homens aristocratas e dominado, ao mesmo tempo, por um forte sentimento de coesão e competição (c.f. Wecowski 2002 *apud* Irwin 2005, p.44, n. 25; Ragusa 2009, p. 20-25).

σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷς ἀπείρονα πόντον
πρωτήσῃ καὶ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος
ῥηδίως. θοίνης δὲ καὶ εἰλαπίνησι παρέσση
ἐν πάσαις, πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν,
καὶ σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγης νέοι ἄνδρες
εὐκόσμως ἐρατοὶ καλά τε καὶ λιγέα
αἴδονται (...)

A ti dei asas, com as quais sobre o mar infinito
voarás, elevando-se sobre toda terra
facilmente: E também, em todas festas e banquetes,
estarás presente, nas bocas de muitos:
com flautins sonoros, encantadores jovens,
graciosamente, celebrar-te-ão com belas e harmoniosas
vozes.”²

Todavia, quanto ao contexto de apresentação das elegias de cunho militar exortatório, cujos autores mais significativos são Calino de Éfeso e Tirteu de Esparta³, algumas questões são continuamente levantadas.

Segundo Martin West (1974, p. 10), as elegias exortativas de Tirteu eram entoadas em um momento precedente à batalha, na qual “os guerreiros são exortados a ter coragem e a conquistar glória”, mas não há qualquer alusão direta a essa ocasião nos fragmentos que nos foram transmitidos. West recorre a dois testemunhos para o estabelecimento de uma ocasião de *performance* para a elegia marcial. O primeiro é datado do século IV a.C. Trata-se do opúsculo *Contra Leócrates* (§ 107), de Licurgo. Nele, o orador menciona que em sua época era um *nomos* espartano a récita de poemas de Tirteu na tenda do rei:

² Tradução de Viviane Maiyumi Ishizuka (2002).

³ Outras elegias incluídas neste grupo podem ter sido o fragmento 3 W de Arquíloco e o 14 W de Mimnermo. (c.f. West, 1974, p.10.)

καὶ περὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς οὐδένα λόγον ἔχοντες περὶ
τούτου οὕτω σφόδρα ἐσπουδάκασιν ὥστε νόμον ἔθεντο, ὅταν
ἐν τοῖς ὅπλοις {ἐκστρατευόμενοι} ᾧσι, καλεῖν ἐπὶ τὴν τοῦ
βασιλέως σκηπὴν ἀκουσομένους τῶν Τυρταίου ποιημάτων
ἅπαντας, νομίζοντες οὕτως ἂν αὐτοὺς μάλιστα πρὸ τῆς
πατρίδος ἐθέλιν ἀποθνήσκειν. χρήσιμον δ' ἐστὶ καὶ τούτων
ἀκοῦσαι τῶν ἐλεγείων, ἵν' ἐπίστηθε οἷα ποιοῦντες
εὐδοκίμουν παρ' ἐκείνοις.

Embora não tivessem em conta alguma os outros poetas, por ele [scil. Tirteu] tiveram um interesse tão veemente que outorgaram uma lei que, quando estivessem em armas, {fazendo uma expedição militar}, convocava todos à tenda do rei para ouvirem os poemas de Tirteu, presumindo que assim eles desejariam ao máximo morrer pela terra pátria. É-vos útil ouvir destes dísticos elegíacos, de modo a vos persuadires quanto ao tipo de poesia que era apreciada entre eles [scil. Espartanos] (...)⁴

Contudo, a citação de Licurgo é anacrônica para a análise das ocasiões de *performance* de elegias no período arcaico, por relatar um procedimento bem posterior à época em que se estima a atividade poética de Tirteu. Um testemunho do historiógrafo Filocoro de Atenas (*Fr. Gr. Hist. 328 F 216*) encontrado no *Banquete dos Eruditos* de Ateneu (XIV, 630 ss.) é então aduzido por West para corroborar que a prática espartana já retrocedia ao sétimo século. Filocoro afirma que o hábito de entoar os poemas de Tirteu nas expedições espartanas surgira logo após a vitória sobre os messênios, o que teria se dado em meados do século VII a.C :

⁴ Todas as traduções, exceto quando especificado, são de minha responsabilidade. A edição é de West (1974).

Φιλόχορος δέ φησιν κρατήσαντας Λακεδαιμονίους Μεσσηνίων διὰ τὴν Τυρταίου στρατηγίαν ἐν ταῖς στρατείαις ἔθος ποιήσασθαι, ἂν δειπνοποιήσωνται καὶ παιανίσωσιν. αἰδεῖν καθ' ἓνα <τὰ> Τυρταίου. κρίνειν δὲ τὸν πολέμαρχον καὶ ἄθλον διδόναι τῷ νικῶντι κρέας.

E Filocoro diz que os lacedemônios, depois de vencerem os messênios pela liderança de Tirteu, estabeleceram um hábito em suas campanhas militares: sempre depois de jantarem e entoarem o peã, cantaríam um por um os poemas de Tirteu. O polemarca julgaria e daria uma fatia de carne ao vencedor como prêmio”.

De modo geral, os testemunhos recolhidos por West informam que a *performance* das elegias de Tirteu se dava quando os soldados estavam em campanha. Por outro lado, nada nas fontes parece sugerir que a elegia exortativa marcial seria apresentada em uma ocasião precedente à batalha.

A única elegia marcial que pode trazer alguma referência a um ambiente de *performance* específico é o mais longo fragmento de Calino de Éfeso (1 W)⁵, que em seus quatro primeiros versos traz:

Μέχρις τέο κατάκεισθε; κότ' ἄλκιμον ἔξετε θυμόν,
ὧ νέοι; οὐδ' αἰδεῖσθ' ἀμφιπερικτίονας
ὧδε λίην μεθιέντες; ἐν εἰρήνῃ δὲ δοκεῖτε

⁵ Alguns pressupostos teóricos da análise que ora apresento realizei anteriormente em BRUNHARA, R.C.M. “Tradição épica e elegíaca: a poesia de Calino e Tirteu” nos Anais da XXIII semana de estudos clássicos/V congresso de Iniciação Científica em Estudos Clássicos, Araraquara, 2008, p. 27-35 (link:<http://www.fclar.unesp.br/ec/BANCO%20DE%20DADOS/XXIII%20SEC/TEXTOS/ARTIGOS%20PDF/brunhara.pdf>)

ἦσθαι, ἀτὰρ πόλεμος γαῖαν ἅπασαν ἔχει.

Até quando ficais deitados? Quando tereis um ânimo valente,
jovens? Não tendes vergonha de seus convizinhos,
assim folgados em excesso? Em paz pareceis
vos assentar, mas a guerra toma toda a terra.

Os termos utilizados pelo poeta elegíaco parecem remeter precisamente ao simpósio. No primeiro verso, emprega-se o verbo κατάκεισθε (*katákeisthe*). Este verbo é utilizado pelo poeta como sinédoque para um estado de ociosidade e inação, mas seu sentido primeiro denota simplesmente o ato de reclinar-se, e é o mesmo verbo empregado para designar a postura dos convivas no simpósio. Adkins (1985) observa que o termo é raro na *Ilíada* e na *Odisseia* e utilizado apenas com o sentido de “estar deitado”. Entre os textos de que temos notícia, este outro sentido é atestado pela primeira vez somente em Xenofonte, como mostra Tedeschi (1978, *apud* Bowie, 1990).

Bowie (1990, p.223) entende que o sentido literal é o mais adequado, uma vez que a acusação de ociosidade feita pelo poeta à sua audiência não condiz com um ambiente precedente à batalha, onde os esforços já estariam concentrados na atividade bélica, o que seria até mesmo impróprio como uma exortação à luta. Por conseguinte, seria preciso supor antes um contexto de relaxamento, e tal contexto – dadas as fontes e testemunhos oferecidos – provavelmente seria o simpósio.

μεθιέντες (*methíentes*, “relaxados”, verso 3) e ἦσθαι (*hésthai*, “estar sentado”, verso 4) também não são termos estranhos a uma ocasião simposial: ambos contêm a mesma literalidade de κατάκεισθε e prolongam a ideia apresentada por este verbo. Ainda, a metáfora do verso 11, τὸ πρῶτον μειγνυμένου πολέμου (“tão logo a guerra se mescle”), apresenta um raro emprego de πόλεμος (*pólemos*, “guerra”) como sujeito pessoal associado ao verbo μίγνυμι (*meígnymi*, “misturar”) e assim

parece comparar uma prática do simpósio (a mistura de vinho e água) ao entrelaço de tropas adversárias no início do conflito.

Nesse sentido é factível considerar que as elegias dos poetas marciais podiam ter suas primeiras *performances* visando tanto a tenda do rei, durante uma campanha militar, quanto uma ocasião propriamente simposial, e aquelas que se provassem mais populares eram entoadas em ambos os locais, indistintamente.⁶ Mas qual seria a função no contexto de simpósio de uma poesia que tem como um dos seus temas centrais a exortação à coragem militar?

Bowie (1990, p.228) recorre à *Teognideia* (vv.885–890) para demonstrar que o tema podia ser utilizado no ambiente simpótico, mesmo quando hostilidades não estivessem à vista. Eis os fragmentos recolhidos pelo erudito:

εἰρήνη καὶ πλοῦτος ἔχει πόλιν, ὄφρα μετ' ἄλλων
κωμάζοιμι. κακοῦ δ' οὐκ ἔραμαι πολέμου.

Que paz e riqueza mantenham a cidade, para que eu
vá p'ra farra com os outros: não gosto da guerra má!

μηδὲ λίην κήρυκος ἀν' οὓς ἔχε μακρὰ βοῶντος
οὐ γὰρ πατρώιας γῆς πέρι μαρνάμεθα.

Não dê muito ouvidos aos brados do arauto:
nós não lutamos pela terra pátria.

ἀλλ' αἰσχρὸν παρεόντα καὶ ὠκυπόδων ἐπιβάντα
ἵππων μὴ πόλεμον δακρυόεντ' ἐσιδεῖν.

É torpe quem se apresenta e marcha com corcéis
de prestos pés para não encarar a guerra lágrima.

⁶ Ver Bowie (1990, p. 228) e Gerber (1997, p.92).

É pensando nesse amplo alcance da poesia que se pode falar do caráter *pan-helênico* da elegia exortatória. Se por um lado costuma-se atribuir a esta poesia função em uma situação histórica particular – como é o caso de Tirteu, por exemplo, inextricavelmente ligado pela crítica às guerras messênicas – por outro, tem-se determinações genéricas, isto é, uma forma convencional que possui sentido amplo no universo de diversas *póleis* gregas e se instaura em uma ocasião de performance comum: o simpósio aristocrático.

Assim, emerge outra pergunta que deve ser proposta para a apreensão destes fragmentos: haveria um significado em entoar no simpósio tais temas, tão afeitos à tradição heroica? Em outras palavras, como se dá o vínculo entre esta tradição e o contexto social em que se insere?

A resposta de helenistas como Irwin (2005, p.25) é de que é “claramente impossível” não reconhecer que há algum tipo de relação intertextual entre a poesia épica como representada por Homero, notadamente pela *Ilíada*, e os versos da elegia marcial. Segundo a autora, um dos traços principais compartilhado por ambos é a instância da *exortação*. Assim, Héctor, nos versos 494 a 497 do décimo quinto livro da *Ilíada*, dirige-se a seus compatriotas com um sentimento similar àquele expresso nas elegias de Calino e Tirteu⁷:

ἀλλὰ μάχεσθ' ἐπὶ νηυσὶν ἀλλέες. ὅς δέ κεν ὕμεων
βλήμενος ἢ τυπεὶς θάνατον καὶ πότμον ἐπίσπη,
τεθνάτω. οὐ οἶ ἀεικὲς ἀμυνομένῳ περὶ πάτρης
τεθνάμεν...

⁷ Ver, por exemplo, o fragmento 10 W de Tirteu, vv. 01-02:
“É belo que um homem bom morra, caído

à frente, em luta pela sua pátria”. (minha tradução).

...à luta, unos, junto às naus:
quem de longe ou de perto, a morte o alveja,
é o fado, morra; não é desonra morrer
lutando pela pátria...⁸

Irwin (2005, p.33) sugere uma mudança de foco em relação às correntes anteriores (que julgaram haver um desenvolvimento de conceitos na elegia exortativa em relação à épica) para se compreender a dinâmica entre tradição épica, poesia elegíaca militar e o seu contexto histórico-social. Nesse sentido, é necessário enfatizar não as diferenças, mas as similaridades óbvias que norteiam ambas as poesias, e, assim, explorar o que significaria ter apresentado tais similaridades no contexto social demarcado pela ocasião de performance do simpósio.

A autora encontra o elo entre ocasião de *performance* da elegia grega arcaica e a poesia épica nas cenas de banquetes apresentadas na *Ilíada* e na *Odisseia*, nas quais são revelados prerrogativas e honras heróicas. A audiência do simpósio era composta unicamente por indivíduos detentores de privilégios, a saber, os membros da aristocracia. Nesse sentido, o simpósio se identifica com os banquetes da poesia épica, uma vez que os indivíduos que participam de ambos recebem privilégios por conta de seu *status*.

Se está diante, portanto, de uma audiência *exclusiva*: Não se trata, por exemplo, do espaço público da ágora, onde noções políticas e menções a obrigações civis eram veiculadas de acordo com a ocasião presente (Irwin, 2005, p.11).

Destarte, ao desempenhar uma exortação afim à poesia épica no ambiente simposial, o poeta grego, também ele um aristocrata, revela índices de estratificação social que demarcam os privilégios recebidos por essa elite que toma parte do

⁸ Tradução de Haroldo de Campos (2002).

simpósio, visando assim uma adequação dos bens aristocráticos com os lugares de honra recebidos pelos heróis da epopeia. (Irwin, 2005, p.29-35).

No entanto, uma vez que tais heróis recebem seus privilégios por serem *os melhores* dentre os seus e distintos por sua proeminência no combate, Irwin teoriza que ocorre, no âmbito do simpósio, uma *ficcionalização* de papéis heróicos.

Desse modo, pode-se afirmar que uma das funções essenciais da elegia marcial praticada em âmbito simposial consiste em asseverar uma identidade heróica aos participantes do simpósio por meio de uma linguagem em comum com a tradição épica.

Bibliografia

ADKINS, A.W.H. "Callinus 1 and Tyrtaeus 10 as poetry". *Classical Philology*.

New York, v.81. p.59-97. 1977.

_____. *Poetic craft in the Early Greek Elegists*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1985.

BOWIE, E. L. "Early Greek elegy, symposium and public festival" *JHS* 106, 1985, p. 13-35.

_____. "Miles ludens? The problem of martial exhortation in early greek elegy" in: MURRAY, O. (org.) *Sympotica. A symposium on the symposium*. p.220-229. Oxford: Oxford University Press. 1990.

BRUNHARA, R.C.M. "Tradição épica e elegíaca: a poesia de Calino e Tirteu" in: LONGO, G. & VIEIRA, B.G. (org.) *Anais da XXIII semana de estudos clássicos/V congresso de Iniciação Científica em Estudos Clássicos*, Araraquara, 2008, p. 27-35

CAMPOS, H. (trad.) *A Ilíada de Homero*. Tradução do grego de Haroldo de Campos, introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Arx. 2002.

- DOVER, K. "The Poetry of Archilochos". in: *Archiloque Entretiens sur l'antiquité classique*. Genève: Fondation Hardt. 1964 p.181-222.
- IRWIN, E. *Solon and Early Greek Poetry, The Politics of Exhortation*. Cambridge: Cambridge University Press. 2005.
- ISHIZUKA, V.M. *Teógnis, a voz de Megara: Kléos, Némesis e Philía*. São Paulo: Dissertação USP. 2002.
- GERBER, D.E. *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden, New York, Köln: Brill. 1999.
- RAGUSA, G. *Imagens de Afrodite: variações sobre a deusa na mélica grega arcaica*. São Paulo: Tese USP, 2009.
- WEST, M.L.(ed.) *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*. Oxford: Oxford University Press. 1974. vol.2.
- _____. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 1974.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



Péricles e a peste: o corpo da pólis ou o corpo e a pólis

Rosangela Santoro de Souza Amato

Graduação (USP)

Orientador: Prof. Doutor Daniel Rossi Nunes Lopes (USP)

Resumo

Este trabalho trata da Oração Fúnebre de Péricles, em que é feito um elogio a Atenas e aos atenienses, em contraposição ao relato da peste e os efeitos desta sobre as relações entre os indivíduos e a estrutura da pólis, ambos no livro II da Guerra do Peloponeso de Tucídides.

Palavras-chave: Péricles, Tucídides, Oração Fúnebre, peste, Guerra do Peloponeso

Pericles and the plague: the body of the polis or the body and the polis

Abstract

This paper discusses Pericles' Funeral Oration, in which there is an eulogy of Athens and the Athenians, in opposition to the narration of the plague and its effects on the inter-individual relationships and the structure of the polis, both in the book II of Thucydides' Peloponnesian War.

Keywords: Pericles, Thucydides, Funeral Oration, plague, Peloponnesian War

Introdução - objetivos

O objetivo deste projeto é estudar o relato da luta civil (*stasis*) que se abateu sobre a Córçira, no ano de 427 a.C, quarto ano da guerra do Peloponeso, que se encontra no livro III, parágrafos 81.2 - 83¹³³ da *História da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides

Este relato tem importância crucial na obra de Tucídides, pois nela o autor não apenas descreve os acontecimentos particulares ocorridos na Córçira, como compõe um modelo genérico para todas as *staseis*. O modelo tem uma dupla função. Servirá não só como referência para todas as outras instâncias de *stasis* que o autor virá a descrever (quando houver variações importantes nas outras *staseis*, elas serão relatadas), mas também como modelo abstrato para um evento que poderá recorrer não apenas na Guerra do Peloponeso e no mundo helênico, como em qualquer momento no futuro da história humana. A importância dessa segunda função será servir como um modelo *diagnóstico* para observadores futuros dos acontecimentos nas pólis.

A descrição da *stasis* na Córçira contém um dos mais longos comentários, na própria voz de Tucídides, sobre um dos aspectos da guerra. Nela encontramos suas reflexões sobre a natureza do poder, a natureza das relações humanas em sociedade e sobre as condições que sustentam a unidade da pólis. Por meio dela, Tucídides vai relatar a completa dissolução da organização em comunidade (assim como já o fizera com o relato da peste em Atenas no livro II, 47-51) e examinar os mecanismos subjacentes a essa falência.

Acreditando, então, que o fenômeno da *stasis* não é algo pertencente exclusivamente ao mundo helênico, Tucídides vai se concentrar nos aspectos mais gerais da sociedade: a linguagem, os laços de família e as convenções políticas, legais e religiosas (PRICE, 2001).

¹³³ O parágrafo 84 é considerado espúrio pela maioria dos autores, tanto antigos como modernos.

Contudo, antes de iniciar a pesquisa sobre a *stasis*, julguei importante observar com olhar mais detido outra instância, anterior ao episódio da *stasis* na Córquira, onde a voz de Tucídides já tinha se feito ouvir. No livro II, parágrafo 47, Tucídides relata e comenta a peste que assolou a cidade de Atenas ao final do primeiro ano da guerra do Peloponeso e contrapõe esse relato e seus comentários à célebre Oração Fúnebre de “Péricles”. Este relato é fundamental, pois a peste também provocou sobre os cidadãos efeitos que levaram à dissolução dos acordos sociais.

Para Orwin, em seu artigo *Stasis and Plague: Thucydides on the Dissolution of Society*: “A *stasis* mostra as consequências da “politização” radical da vida, a peste, aquelas da despolitização” (1988, p.843)

Péricles e a peste: o corpo da pólis ou o corpo e a pólis

Segundo Tucídides (II, 34), fazia parte de um costume antigo a celebração de ritos fúnebres em honra aos mortos de guerra, da qual qualquer pessoa, inclusive as mulheres, podia participar. Nessas ocasiões, os ossos dos mortos eram expostos por 3 dias – nos quais os familiares ou amigos traziam oferendas – após os quais procedia-se ao enterro em sepulcro público. Havia um caixão para cada tribo e também um vazio, para aqueles cujos corpos não haviam sido encontrados. Era escolhido ainda um homem, o mais sábio e tido em maior estima pública, para proferir o elogio dos mortos. No inverno de 431/430, ao fim do primeiro ano da Guerra do Peloponeso, essa função coube a Péricles¹³⁴.

¹³⁴ Devemos lembrar que o discurso é atribuído a Péricles por Tucídides, mas que de fato, a autoria é do próprio Tucídides, seguindo sua própria declaração de método em I.22.

Sendo um discurso epidítico em ocasião de um rito fúnebre, sua função principal seria louvar os mortos e consolar aqueles que haviam perdido seus familiares e amigos. Entretanto, não é essa a única intenção de Péricles com sua oração. Muito mais do que elogio e consolo, percebemos a intenção de manter o bom ânimo dos cidadãos frente à guerra que continuava. Péricles tinha um problema em mãos. Devia de alguma forma persuadir os cidadãos atenienses, que tinham diante dos olhos a prova concreta das perdas trazidas pela guerra, de que o bem público deveria sobrepor-se aos interesses privados e que o bem da cidade correspondia ao maior bem individual. Vejamos como Péricles resolve esse dilema.

Dizendo ser impossível agradar a todos os presentes – pois os parentes dos mortos achariam os elogios insuficientes e os demais sentiriam inveja ou descrença por julgá-los excessivos, Péricles efetua um deslocamento em relação ao objeto de elogio. Em lugar de elogiar os mortos, elogia os atenienses e a cidade de Atenas.

Tipicamente nessas ocasiões, eram elogiados os grandes feitos dos antepassados. Péricles o faz, mas inverte sutilmente a ordem de valoração. Os antepassados legaram a terra e os costumes, os pais o império, mas foram os presentes (os quais segundo ele, encontravam-se em sua maioria no acme de suas potencialidades) que fortaleceram o império ateniense e deram à cidade os recursos (dinheiro, exército e frota naval) que a tornaram auto-suficiente, tanto na paz como na guerra. Péricles busca mostrar a superioridade e a singularidade da cidade pela qual seus cidadãos deveriam estar dispostos a sacrificar suas vidas e as vidas de seus filhos.

Principia por descrever a forma de governo, em que o poder está na mão de muitos, e contrabalança a isonomia de que todos gozam com a meritocracia, que permite a todos, independentemente de suas posses, servirem a cidade de acordo com suas capacidades individuais. Descreve como os atenienses são liberais na vida privada, mas mostram medo reverente às leis na vida pública. As dores são compensadas pelos

jogos e sacrifícios públicos e pela elegância e bom gosto das casas na esfera privada. Os frutos materiais e intelectuais de seu próprio solo são disponibilizados a todos e, ainda, a cidade é aberta a tudo que vem de outras terras. Contrariamente aos espartanos, que treinam a coragem desde a infância, os atenienses levam uma vida mais relaxada, mostrando coragem quando necessário. Cultuam a beleza sem extravagância e a sabedoria sem fraqueza. A riqueza é usada para a ação e não para a ostentação. A pobreza não é vergonhosa, mas sim a falta de ação para saná-la. Os atenienses são superiores aos outros homens tanto na sua ousadia para a ação, como na reflexão acerca das empresas que tencionam levar a cabo. Espera-se de um cidadão que tenha o mesmo interesse na vida pública e na privada. O pior cidadão para aos atenienses é aquele que não participa da vida pública.

Podemos observar, então, nas qualidades e no modo de vida atenienses descritos por Péricles, os princípios de equilíbrio e harmonia caros ao pensamento grego. Isso será retomado logo mais, ao comentarmos a peste, quando os excessos e desequilíbrios tomarão conta da vida da cidade.

Só então, após mostrar de que é feita a cidade pela qual lutaram, Péricles passa a falar dos mortos. Eles servem de exemplo aos sobreviventes, por terem morrido no ápice da glória, defendendo a cidade. A audiência é exortada a identificar a liberdade com felicidade e a coragem com a liberdade e, dessa forma, a não se angustiar com os perigos da guerra. A morte em batalha não é uma perda privada, mas sim um ganho, pois com ela o indivíduo ganha a maior das glórias e a glória pública é mais importante e duradoura que a prosperidade, a segurança e a felicidade na vida privada.

Ao se dirigir aos pais dos mortos, Péricles encoraja aqueles ainda em idade fértil a terem mais filhos, não apenas como consolo para a perda recente, mas também como fonte de recursos para a cidade.

Vemos, assim, que ao longo de todo o discurso, Péricles identifica o bem privado com o bem público, e que em nenhum momento singulariza a experiência da morte ou a dor trazida por esta. Tanto a perda sofrida pelos familiares quando a própria morte dos combatentes são esvaziados do corpo em sua realidade física individual. Ele, o corpo, pode ser sacrificado em nome da grandeza da pólis.

Interessante notar que, ao se dirigir às viúvas, Péricles as mande se recolherem às suas casas, conforme o que seria mais próprio à sua natureza. As mulheres, com suas lamentações pelos mortos, suas preocupações com a sobrevivência cotidiana e os assuntos mezinhas, suas gestações e apelos constantes à corporalidade, não podem fazer parte desse quadro proposto por Péricles.

Além do mais, os cidadãos são instados a tornarem-se amantes – no sentido físico mesmo – da própria cidade (o termo usado é *erastês*: 2.43). Isto é, a mais privada das paixões – *erôs* – terá como objeto aquilo que pode haver de mais público: a pólis.

Podemos então entender que o fundamento da vida política, para Péricles, está no desejo da honra alcançada no serviço da pólis.

Tucídides contrapõe essa oração fúnebre, que é de um otimismo exaltado na evocação das qualidades atenienses e da vida política, à descrição da peste que assolou Atenas logo no início do verão seguinte. Essa contraposição tem sido observada e comentada desde a Antiguidade. Não é possível termos certeza de que as coisas tenham se passado assim cronologicamente, mas a intenção do autor em contrapor a realidade trazida pela ruptura causada pela doença à idealização da pólis no discurso de Péricles parece evidente.

Ao passarmos da leitura da Oração Fúnebre ao episódio da peste (que estão separados por um parágrafo apenas: II: 46-47), temos a impressão de atravessar um espelho que nos mostra o avesso das imagens antes refletidas.

De repente, o corpo toma precedência e se mostra em toda sua fragilidade. Os sinais e sintomas da doença são descritos vívida e graficamente. A descrição é detalhada e mostra uma sequência que vai da cabeça até as extremidades, do interior para o exterior e dos sintomas físicos até as sensações psicológicas trazidas pela doença. Todo o horror da morte é explicitado.

Todos eram acometidos, e a doença matava indiferentemente tantos os de constituição forte como os de constituição fraca. Nenhum tipo de cuidado era de qualquer valia. Tanto os ímpios como os piedosos morriam da mesma forma - ou seja, homens ou deuses, ninguém tinha qualquer poder sobre a evolução da doença. Era tal sua natureza, que aqueles que cuidavam dos doentes também adoeciam, e logo as pessoas passaram a morrer sozinhas, sem qualquer assistência. Mesmo aqueles, que como exortara Péricles, tinham a honra em maior conta do que a segurança ou ganho, e ainda se aventuravam a visitar os amigos (abandonados pelos próprios parentes), eram também contagiados. Isto é, nem mesmo os virtuosos eram poupados.

O efeito imediato mais terrível foi a prostração e a desesperança absolutas que se abateram sobre os cidadãos. Ao perceberem que todos eram acometidos e que a maioria morria indiscriminadamente, os cidadãos passaram a não respeitar as leis divinas: os templos ficaram repletos de cadáveres e os ritos fúnebres foram abandonados.

On the one hand, they were restrained by fear from visiting one another, the sick perished uncared for, so that many houses were left empty through lack of anyone to do the nursing; (...). The bodies of dying men lay one upon the another..(...) men, not knowing what was to become of them, became utterly careless of everything, whether sacred or profane. (THUCYDIDES, History of the Peloponesian War, II. 51-52)

Por um lado, o medo impedia-os de visitarem-se mutuamente, os doentes morriam sem cuidados de forma que muitas casas ficavam

vazias por falta de pessoas que fizessem as vezes de enfermeiros (...). Os corpos dos moribundos jaziam uns sobre os outros ..(...) os homens, não sabendo o que iria acontecer com eles, deixavam de zelar pelas coisas, fossem elas sagradas ou profanas. (tradução nossa)

Com uma sentença de morte já proferida, os cidadãos passaram também a não respeitar as leis humanas, uma vez que não esperavam viver o suficiente para enfrentarem as punições.

Os homens passaram a ser indivíduos solitários, em busca do prazer e lucros imediatos, prostrados diante da calamidade e indiferentes a tudo o mais que não fosse seu sofrimento.

Desta maneira, Tucídides cria um quadro em que o amor da honra e da cidade, o temor às leis humanas e a piedade não são suficientes para garantir os acordos sociais que garantem a coesão da pólis. Diante da ameaça constante, os homens passam a viver apenas para o presente, e, dessa forma, a vida política, que depende da esperança no futuro, é completamente esfacelada. Passou-se da isonomia, base do regime democrático ateniense, à anomia. Todos os princípios de uma vida harmônica e equilibrada, como descrita por Péricles, são revogados na presença dos corpos individuais doentes. A saúde da pólis esvai-se juntamente com a saúde de cada indivíduo.

Voltando à oração fúnebre, a única vez em que Péricles refere-se explicitamente à morte, assim o faz qualificando-a de *anaisthetos* (isso é, não sentida).

A degradação trazida pela covardia é mais dolorosa ao homem prudente do que a morte, que chegando em companhia da força e esperança comuns, não é sentida. (II.46:6)

Isto é, a dor moral trazida pela covardia é maior do que a dor física trazida pela própria morte.

O termo grego usado por Tucídides traduzido aqui por degradação foi *kakôsis* – termo esse utilizado nos escritos hipocráticos (cf. *Sobre a Medicina Antiga*, 17) para descrição de alterações causadas pelas doenças.

No episódio da peste, a relação é invertida – a *kakôsis* tangível, real, provocada pela doença e pela morte dolorosa, trouxe a ruptura da vida política.

A fragilidade humana

Assim, Tucídides parece não tecer qualquer juízo sobre a natureza humana. Observa e registra o comportamento dos homens diante das mais variadas situações. Assim como o corpo será saudável em condições saudáveis, da mesma forma o comportamento humano será afetado pelas condições boas ou más de sobrevivência. Da mesma maneira que a peste ameaça a sobrevivência e representa uma sentença de morte suspensa e pronta a se abater sob o indivíduo a qualquer momento, a guerra civil representa a mesma ameaça de morte à polis por meio da violência, que pode emergir a qualquer momento provocada por facções inimigas.

Em ambas as situações, o “corpo físico”, tanto do indivíduo como da pólis (entendida aqui como uma espécie de organismo cujas partes são os homens), passa a ter precedência sobre quaisquer outros valores. A vida política depende da esperança no futuro e da expectativa do mesmo. A indiferença quanto ao futuro leva a comportamentos moralmente rejeitados em situações de normalidade. Sem esperança

em um futuro ou consideração pela opinião alheia, os homens passam a buscar apenas a satisfação de seus prazeres e interesses particulares imediatos.

Sendo assim, a estabilidade da pólis estaria em grande parte sustentada pela capacidade de satisfazer as necessidades diárias dos corpos de cada indivíduo e, acima de tudo, na esperança de adiar a morte e no esquecimento, mesmo que temporário, de sua inevitabilidade.

Bibliografia

NIELSEN, D.A. Pericles and the Plague: Civil Religion, Anomie, and Injustice in Thucydides, *Sociology of Religion*, v.57, n.4, p.397-407, Winter, 1996.

ORWIN, C. Stasis and Plague: Thucydides on the Dissolution of Society, *The Journal of Politics*, v.50, n.4, p.831-847, Cambridge University Press on behalf of the Southern Political Science Association, Nov., 1988.

PRICE, J.J. *Thucydides and Internal War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

THUCYDIDES. *History of the Peloponesian War*, Books 1-2, tradução de C. F Smith. Cambridge, Massachussets & Cambridge, England: Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1928.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



Hípias Menor de Platão:

tradução, estudo e comentário crítico

Vanessa Araújo Gomes
Mestrado (USP)

Orientador: Prof. Doutor Daniel Rossi Nunes Lopes (USP)

Resumo

Hípias Menor é um diálogo socrático, pois pertence ao grupo dos primeiros diálogos platônicos, nos quais Platão ainda está fortemente influenciado pela figura de Sócrates. Essa influência estaria presente, por exemplo, na busca por definições de virtudes morais, terminando geralmente em aporia. Todavia, durante o século XIX alguns críticos tiveram dúvidas em relação à sua autoria, apesar da referência feita à obra por Aristóteles na *Metafísica*, a qual hoje é amplamente aceita como prova da autoria platônica. Essas dúvidas, no entanto, originaram-se devido ao conteúdo do próprio diálogo, pois nele Sócrates defende a tese paradoxal de que quem comete injustiça voluntariamente é melhor do que quem o faz involuntariamente.

Palavras-chave: Filosofia Antiga, *Hípias Menor*, Platão, tradução.

Plato's Hippias Minor: translation, study and critical commentary.

Abstract

Hippias Minor is a Socratic dialogue since it belongs to the group of Plato's early dialogues, in which Plato is still strongly influenced by Socrates' figure. This influence would be present, for example, at the search for moral virtues' definitions, usually ending in aporia. However, during the nineteenth century some critics had doubts about its authorship, despite the reference made by Aristotle in *Metaphysics*, which is widely accepted as evidence of Platonic authorship nowadays. These doubts, however, were originated due to the content of the dialogue itself, because Socrates defends the paradoxical thesis that those who commit injustice intentionally are better than those who do it unintentionally.

Keywords: Ancient Philosophy, Hippias Minor, Plato, translation.

No grupo dos chamados “diálogos socráticos” há um pequeno diálogo muitas vezes mencionado como um dos primeiros escrito por Platão, o *Hípias Menor*, que se inicia após uma exibição de Hípias sobre Homero. Diante de tal assunto, Sócrates lhe pergunta qual dos heróis é melhor (ἀμείνων), Aquiles ou Odisseu (364 b2-3). No início da interlocução entre as personagens, já se evidencia que uma das questões centrais do *Hípias Menor* é o valor educacional das figuras literárias (Blundell, 1992, p.34). Porém, o início do diálogo, que trata da caracterização das personagens homéricas, foi desmerecido por muitos críticos, como A. E. Taylor (*apud* Blundell, 1992, p.34), que diz que esse trecho do diálogo nada mais é que um pretexto para tratar dos problemas éticos nos quais a personagem Sócrates estaria realmente interessada. Mas, como observa Blundell (1992, p.34), esse tema homérico está internamente relacionado com a caracterização das personagens do diálogo, e, sendo assim, a refutação de Hípias não poderia ser compreendida fora do contexto homérico.

Assim como Aquiles e Odisseu aparecem como modelos éticos distintos, Sócrates e Hípias, personagens literárias de Platão, também se tornam modelos éticos distintos a serem avaliados pelos leitores, pois Hípias é fruto da educação baseada nos valores homéricos, enquanto Sócrates defende a educação através do diálogo de cunho filosófico, que desafia as pessoas a compreenderem as questões por si próprias, e não pela aceitação de modelos éticos estereotipados. Há, portanto, nesse diálogo, uma evidente preocupação da parte de Platão com o uso da poesia na educação, tema que será central na *República*¹³⁵. Sendo assim, há um confronto entre dois tipos diferentes de educação: a sofística, baseada na transmissão dos valores morais da poesia de Homero, e a dialética, representadas pelas figuras de Hípias e Sócrates, respectivamente.

¹³⁵ A preocupação de Platão com o efeito que a poesia produz na educação aparece também no livro I da *República*, no qual Sócrates diz que Simônides define a justiça “à maneira dos poetas” (ποιητικῶς, 332 b9-c1), ou seja, de forma obscura. Essa passagem, no entanto, já é uma crítica implícita à poesia e aos poetas, que será desenvolvida nos livros II, III e X da mesma obra.

A primeira parte do diálogo termina com a afirmação de Sócrates de que “o mesmo homem aparece (em Homero) sendo falso (ψευδής) e verdadeiro (ἀληθής), de modo que se Odisseu fosse mentiroso, seria também verdadeiro, e se Aquiles fosse verdadeiro, seria também mentiroso; portanto, os homens não são diferentes entre si, nem opostos, porém semelhantes”¹³⁶ (369 b3-7). Essa é a conclusão dos argumentos de Sócrates em resposta à afirmação de Hípias de que Aquiles é veraz (ἀληθής) e simples (ἀπλοῦς), enquanto que Odisseu é astuto (πολύτροπος) e mentiroso (ψευδής).

Para Kahn (1996, p.115), a falácia desse argumento está na mudança de “ser capaz de mentir” para “ser mentiroso”. Nos exemplos citados por Sócrates, a mesma pessoa é capaz de mentir e de falar a verdade sobre o mesmo assunto. Mas, segundo Kahn, concluir que a mesma pessoa mente e fala a verdade “não é somente falaz, mas obviamente falso”; ele ainda acrescenta que Platão faz uso deliberado dessa falácia, pois, no texto, mentir requer não somente capacidade para mentir, mas também vontade ou intenção de mentir.

Hípias não concorda com a conclusão dos argumentos e continua afirmando que pode demonstrar que Homero apresentou Aquiles como pessoa “sem mentiras e superior a Odisseu, enquanto que este é falso, mentiroso e inferior a Aquiles”¹³⁷ (369 c4-5). Em seguida, Hípias desafia Sócrates a opor outro discurso ao seu, se quiser provar que Odisseu é superior a Aquiles.

Sócrates, então, aceita o desafio e faz um discurso citando três passagens da *Iliada*, a fim de provar que ambos, Aquiles e Odisseu, ora mentem e ora dizem a verdade. Hípias, por sua vez, não concorda e diz que, se Aquiles mente, o faz não por vontade própria, mas involuntariamente (οὐκ ἔξ ἐπιβουλῆς ... ἀλλ’ ἄκων, 370 e8-9), ao passo que Odisseu, quando mente, o faz por vontade própria e deliberadamente (ἔκων τε καὶ ἐπιβουλῆς, 370 e11-12). Sócrates, visto que anteriormente Hípias havia aceitado a conclusão de que quem mente voluntariamente é melhor do que aquele que o faz involuntariamente, afirma que Odisseu é superior a Aquiles.

¹³⁶ “νῦν οὖν αἰσθάνη ὅτι ἀναπέφανται ὁ αὐτὸς ὢν ψευδής τε καὶ ἀληθής, ὥστε εἰ ψευδής ὁ Ὀδυσσεὺς ἦν, καὶ ἀληθής γίγνεται, καὶ εἰ ἀληθής ὁ Ἀχιλλεύς, καὶ ψευδής, καὶ οὐ διάφοροι ἀλλήλων οἱ ἄνδρες οὐδ’ ἐναντίοι, ἀλλ’ ὅμοιοι” (369 b3- 7).

¹³⁷ “Ἀχιλλέα πεπονηκέναι ἀμείνω Ὀδυσσέως καὶ ἀψευδῆ, τὸν δὲ δολερόν τε καὶ πολλὰ ψευδόμενον καὶ χεῖρω Ἀχιλλέως” (369 c4-5).

Hípias, mais uma vez, não aceita essa conclusão, embora ela decorra necessariamente das premissas anteriormente assentidas. Sócrates, então, cita exemplos de vários esportes e técnicas para provar que aquele que erra voluntariamente é melhor do que aquele que o faz involuntariamente. Com esses argumentos, chega-se à conclusão de que o bom corredor é aquele que corre mal voluntariamente, e de que o bom cavalo é aquele que pode voluntariamente executar um mau trabalho, e assim por diante. Após citar inúmeras artes nas quais o homem bom é aquele que comete erros voluntariamente, Sócrates afirma que com a alma acontece o mesmo, ou seja, que quem erra e ocasiona o mal voluntariamente¹³⁸ é melhor do que quem o faz involuntariamente. Sendo assim, o homem bom praticará injustiça por vontade própria, e o mau, involuntariamente, desde que o homem bom possua alma boa. Hípias, no entanto, diz que não concorda com essa conclusão, e Sócrates diz que também não, mas que isso é o que necessariamente se conclui do argumento.

Para Sprague (1962, p.74-77) e para Berversluis (2000, p.108), a falácia desse argumento pode ser diagnosticada na mudança de ἀγαθός em um sentido relativo e funcional (bom em geometria, por exemplo) para ἀγαθός em um sentido absoluto e moral (bom moralmente). Pois ἀγαθός, nas premissas, tem sentido funcional, enquanto que na conclusão do argumento, o sentido de ἀγαθός é moral. Para Berversluis (2000, p.108), a única conclusão possível para esse argumento é em um sentido não-moral, pois dizer que alguém é bom em geometria, por exemplo, não é o mesmo que dizer que esse alguém é moralmente bom.

Em termos aristotélicos¹³⁹, a falácia desse argumento está no colapso da distinção entre uma capacidade, uma arte ou uma ciência (δύναμις, τέχνη ou ἐπιστήμη) e uma disposição fixa ou um traço de caráter (ἔξις). Uma capacidade intelectual é uma capacidade voltada para direções opostas: um médico sabe tanto envenenar quanto curar um paciente. Por outro lado, a virtude moral é uma capacidade voltada para uma direção fixa guiada por uma escolha (προαίρεσις).

¹³⁸ Em grego, o verbo ἀδικέω, ἀδικεῖν no infinitivo, tem o sentido de agir mal, cometer um crime, cometer uma injustiça.

¹³⁹ ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquéia*, V. I, 1129a 7ss.

Para defender sua tese no *Hípias Menor*, Sócrates primeiramente aplica-a a várias artes, afirmando que quem comete erro voluntariamente é melhor do que quem o faz involuntariamente, e, em seguida, faz uma analogia com a virtude, a fim de demonstrar sua tese. Com essa afirmação, Sócrates coloca a justiça ao lado das várias artes citadas como exemplo na demonstração da tese. Mas a analogia entre arte e virtude é algo problemático.

Da mesma forma, Sócrates associa a justiça às artes, como a aritmética e a geometria, na primeira parte do diálogo, pois nessas artes cometer um erro propositalmente é próprio de quem tem conhecimento, ao passo que a pessoa ignorante erra involuntariamente. Mas, segundo Kahn, isso ocorre somente nas artes citadas como exemplo, e não na justiça ou nas virtudes morais em geral. O problema, portanto, estaria na analogia entre arte e virtude.

Outro motivo pelo qual a argumentação do *Hípias Menor* foi considerada problemática é que a conclusão do argumento, segundo a qual quem pratica o mal voluntariamente é melhor do que aquele que o faz involuntariamente. Ela não está de acordo com o *paradoxo socrático*, doutrina moral segundo a qual o homem que conhece o que é virtuoso e sabe que é sempre melhor fazer o que é virtuoso, sempre se comportará de maneira virtuosa. Por que, então, Sócrates recorre a um argumento falacioso?

Berversluis (2000, p.104-5) diz que o argumento de Sócrates é uma *reductio ad absurdum* com a intenção de mostrar que a negação do *paradoxo socrático* leva à conclusão escandalosa de que quem pratica o mal voluntariamente é melhor do que quem o faz involuntariamente.

Klosko (1987, p.614), por sua vez, diz que “há alguns casos em que Platão parece estar consciente de que determinados argumentos são falazes. Para citar o caso mais claro, devido aos vários indícios e sugestões ao longo do *Hípias Menor*, muitos estudiosos estão atentos à natureza sofisticada dos argumentos utilizados por Sócrates nesse diálogo”.

Os indícios de que Platão usa deliberadamente argumentos falaciosos no *Hípias Menor* estão em passagens como 372 d10-e5 e 376 b12-c1. Na primeira

passagem, Sócrates diz achar que quem comete um erro voluntariamente é melhor do que aquele que o comete involuntariamente, mas às vezes vacila sobre o assunto e pensa de modo contrário. Na segunda, no fim do diálogo, ele diz que, assim como Hípias, também não concorda que quem comete uma injustiça voluntariamente é melhor do que aquele que o faz involuntariamente, mas que essa conclusão do argumento decorre necessariamente do que foi assentido por eles.

A argumentação presente no *Hípias Menor*, portanto, é problemática, pois a maioria dos críticos a considera falaz, embora discordem entre si sobre a possibilidade e/ou o sentido filosófico de Platão usar deliberadamente a falácia em certos contextos nos diálogos.

Além disso, o *Hípias Menor* durante muito tempo foi considerado espúrio devido ao seu próprio conteúdo, sobretudo aos argumentos nele contidos. A conclusão falaciosa do argumento de Sócrates era vista por certos estudiosos como indício da não-autoria de Platão, desconsiderando absolutamente a possibilidade de se entender a função e o sentido da falácia no contexto argumentativo do diálogo.

Theodore de Laguna (1920, p.550), por exemplo, diz que o *Hípias Menor* não é um diálogo importante e que, por isso, está entre as obras de Platão que receberam menos atenção por parte dos críticos da filosofia grega. Além do mais, Laguna afirma que poucos escritos de Platão, se houver algum, são menos importantes que o *Hípias Menor*, e em seguida acrescenta que não há nada obscuro no diálogo, cuja construção é simples e que qualquer “rapaz inteligente de quinze anos” seria capaz de compreender. Hamilton e Cairns¹⁴⁰, por sua vez, em uma introdução ao diálogo, afirmam que o *Hípias Menor* é inferior a todos os outros diálogos de Platão.

O que salvou o *Hípias Menor* da condição de espúrio foi uma citação nominal feita por Aristóteles na *Metafísica* (Δ 29,1025a 6-13). Atualmente, portanto, essa referência é amplamente aceita como garantia de autoria platônica.

Ao comentar esses dois diálogos dedicados a Hípias, Maria Teresa Schiappa Azevedo afirma o seguinte:

¹⁴⁰ HAMILTON, D.; CAIRNS H. (Eds.) *The Collected Dialogues of Plato*. Princeton: 1963, p.200.

Mais vincadas ainda, as divergências de estilo e de caracterização de personagens (em particular de Hípias) desde cedo têm suscitado diferentes apreciações literárias. A impressão – que perdura em alguns críticos atuais – é a de se estar perante dois autores diversos, e as perspectivas de ‘não-platônico’ que cada um dos diálogos é suscetível de evocar levou grande parte dos estudiosos ao repúdio de um deles ou mesmo de ambos.

Curiosamente, o Hípias Menor, apesar do clima aparentemente anti-socrático e mesmo anti-ético, foi dos menos atingidos pela onda de atetização em que a filologia alemã do séc. XIX se lançou. Não tanto por razões de estilo ou de conteúdo, como pela dificuldade de escamotear o único dado objetivo que atesta, desde cedo, a presença do diálogo no *Corpus platonicum*. Trata-se da citação de Aristóteles na *Metafísica* 1025a6-8. (...) Contudo, a excentricidade do Hípias Menor, conjugada com aspectos incipientes do seu desenvolvimento ou qualidade literária, não deixou de imprimir reflexo em boa parte dos estudiosos, que só devido ao testemunho de Aristóteles o aceitaram como autêntico” (1990, p.11-12).

A partir desse comentário, nota-se o quão estigmatizado pela crítica foi o *Hípias Menor*, mesmo sabendo que este tem a sua autenticidade garantida pela citação feita por Aristóteles. Isso é evidente na adjetivação usada pelos críticos para descrever o diálogo, que muitas vezes é qualificado como “excêntrico”, “estranho”, “confuso”, e até mesmo como “inferior a todos os outros diálogos de Platão”.

A presente pesquisa tem o objetivo de propor uma tradução do *Hípias Menor* de Platão. Além disso, esta pesquisa pretende apresentar um estudo que contemple a problemática anteriormente destacada, assim como outros pontos relevantes para a compreensão do diálogo, desde a sua recepção pela crítica até questões de ordem filosófica nele contidas.

Deve-se ressaltar que o intuito dos comentários críticos desta pesquisa é valorizar o diálogo, evidenciando seu caráter filosófico bem como sua importância dentro do *Corpus platonicum*.

Bibliografia

- BEVERSLUIS, J. *Cross-examining Socrates: a defense of the interlocutor in Plato's early dialogues*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BLUNDELL, M. W. "Character and Meaning in Plato's *Hippias Minor*", in: *Oxford Studies*. Suplem. Vol. 1992.
- HAMILTON, D. ; CAIRNS H.; eds., *The Collected Dialogues of Plato*. Princeton: 1963
- KAHN, C. H. *Plato and the Socratic dialogue: the philosophical use of a literary form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- KLOSKO, G. "Plato and The Morality of Fallacy", in: *The American Journal of Philology*, Vol. 108, No. 04. (Winter, 1987), pp. 612-626.
- LAGUNA, T de. "The Lesser Hippias", in: *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, Vol. 17, No. 20. (Sep. 23, 1920), pp. 550-556.
- PLATÃO. *Hípias Menor*, Introdução, Versão do Grego e Notas de Maria Teresa S. Chiappa Azevedo. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.
- SPRAGUE, R. K. *Plato's Use os Fallacy*. London: Routledge, 1962.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



Para uma descrição das *Epistolae ad Caesarem* de (Pseudo-) Salústio

Gilson Charles dos Santos
Doutorado (USP)

Orientador: Prof. Doutor Breno Battistin Sebastiani (Proaera/USP)

Resumo

Este artigo trata da relação entre as *Epistolae ad Caesarem senem de rep.*, de Pseudo-Salústio, com os exercícios de formação do orador (*praeexertamina*).

Palavras-chave: Retórica, epistolografia, *praeexertamina*, Salústio, Literatura clássica

Prolegomena to a description of Pseudo-Salustius *Epistolae ad Caesarem senem de rep.*

Abstract

This paper deals with the relation between Pseudo-Salustius *Epistolae ad Caesarem senem de rep.* and the exercises to orator's education (*praeexertamina*).

Keywords: Rhetoric, Epistolography, *Praeexertamina*, Salustius, Classical Literature.

O mais antigo manual de retórica latina que chegou aos nossos tempos, a *Retórica a Herênio*, de que também me sirvo para iniciar minha fala sobre o objeto específico de meu doutorado, as *Epistulae ad Caesarem (Ep ad Caes.)*, indica, já nos primeiros parágrafos do primeiro livro (I. 3), os elementos que o orador precisa conhecer para a excelência em seu ofício – as cinco partes da retórica – alcançados por três meios: *arte, imitação e exercício*.

Segundo o manual, *arte* é o preceito que fornece o método certo e a sistematização para o discurso; a *imitação*, o impulso dado, com método cuidadoso, para que cheguemos a ser parecidos a outros ao discursar e, por fim, o *exercício* é a prática assídua e o hábito de discursar.

Com exceção da arte, que ainda entre os antigos era motivo de divergência em relação à sua oposição à habilidade natural que todos temos em nos comunicar – a questão era saber se arte e engenho se opunham ou se se completavam mutuamente – tanto a imitação quanto o exercício constituíam ponto pacífico porque estabeleciam uma relação entre o orador e um modelo.

Essa relação manifesta-se já nos exercícios preparatórios de retórica (*progymnasmata; praexercitamina*), em voga desde o século I a.C., mas representantes da Segunda Sofística, que partem do princípio de que os grandes autores devam ser lidos, aprendidos de memória e imitados. Como finalidade prática, a imitação desses modelos servia para a defesa de causas públicas ou mesmo para a participação em eventos nos mais distintos locais, desde o tribunal até o teatro.

Os exercícios preparatórios eram ministrados, num primeiro momento, pelo *grammatikós* e, finalmente, pelo rétor, encerrando um ciclo de aproximadamente dez séries de pequenas elaborações para uso em causas judiciais e deliberativas, representadas pelas declamações (as controvérsias e os discursos de persuasão). Essas

pequenas elaborações não perfazem um mesmo número em todos os autores que tratam do assunto (Teão, Hermógenes, Aftônio, em grego, e Quintiliano, Prisciano e Isidoro de Sevilha, em latim) por subdivisões e dissensões entre eles, fruto, a meu ver, das várias possibilidades que surgiam com o passar do tempo para uso desses exercícios.

A proposta da tese é demonstrar como as *Ep. ad Caes.* relacionam-se aos exercícios de formação do orador. A meu ver, caracterizam-se como exercício de prosopopeia, um dos últimos exercícios da série porque se configuram, sobretudo, como exercício de estilo.

Na prosopopeia, o orador deve, inicialmente, refletir sobre o caráter próprio daquele que fala e qual é o caráter daquele a quem o discurso é dirigido, assim como a idade que possuem os interlocutores, a ocasião, a circunstância, o lugar e os temas sobre os quais versa. Depois, verificar se não falou de ações importantes de maneira humilde, nem sobre ações insignificantes de maneira sublime, nem sobre ações vulgares de maneira grave, nem sobre ações terríveis de maneira despreocupada ou sobre ações lamentáveis de maneira afetada (Teão, *Prog.* 115.11.8 – 116.11.12).

Hermógenes denomina este exercício de etopeia (*Progym.* 20), subdividindo-a quanto ao objeto imitado (imitação do caráter de um personagem – real ou imaginário, determinado ou indeterminado – ou de uma coisa), quanto à estrutura (simples ou dupla) e quanto ao tipo (moral, emotiva e mista), em relação aos quais o orador deverá adequar as modalidades discursivas e o estilo. Também Aftônio (*Progym.* 34) subdivide o exercício em tipos (idolopeia, prosopopeia e etopeia), concordando, porém, com Hermógenes, em dividi-lo entre as etopeias morais, emotivas e mistas. Prisciano (*Praex.* IX.27.30) denominará este exercício de *allocutio* em latim, identificando as mesmas divisões que seus antecessores.

Suposta a finalidade mesma de uma tese – solucionar problemas originais acerca de um objeto de estudo em determinada área do conhecimento – o primeiro elemento com o qual terei de me defrontar é a adequação das *Ep. ad Caes* ao gênero epistolar. Isso porque os filólogos e estudiosos dos *praexercitamina* têm por convenção vincular esses exercícios a casos inteiramente fictícios, quando deles resulte uma hipótese judicial, ou a casos tomados unicamente da mitologia ou da história antiga, quando deles resulte uma hipótese deliberativa. Contudo, embora as *Ep. ad Caes.* possuam como matéria um personagem real (Júlio César) e uma situação histórica (o período de guerras civis), sempre foram objeto de polêmica em relação à autoria salustiana e à datação. O problema posto é resultado das diversas leituras das *Ep. ad Caes.* realizadas desde a Renascença até o século XX, num debate aberto em 1537 por Sebastiano Corrado e prolongado desde Justo Lípsio e Carrion até Ronald Syme, os quais, em geral, procuravam identificar elementos que justificassem a (in-)autenticidade das *Ep. ad Caes.* a partir do estudo do léxico, da biografia do historiador e de elementos e citações históricas.

Pesam a meu favor a obra de Teão (*Prog.* 115.11.8) que, na definição da prosopopeia, inclui neste tipo de exercício a espécie dos discursos de consolação, dos discursos exortativos e dos epistolares; e assim também a de Demétrio (*P.H.*, 227), segundo o qual a epístola presta-se a demonstrar o *éthos* de seu autor.

Sendo a epístola um *sermo* destinado a falar com ausentes, Cícero (*Ad fam.* 2. 4. 1. *apud* Santos, 1997, p.68) reconhece serem muitas as suas espécies, mas as distribui em três grupos genéricos (Santos, 1997, p.68 *et seq.*): aquele que traz notícias aos ausentes (*ut certiores faciamus absentes*), aquele de natureza familiar e jocosa (*familiare et iocosum*) e aquele de natureza severa e grave (*seuerum et graue*). Àquelas duas primeiras espécies convêm os assuntos domésticos e a doutrina, respectivamente (*res domestica; studia artium et doctrina* q.v. Cícero, *Ad Att.* 7. 5.

4-5. *apud* Santos, 1997, p.69), quando à última espécie convêm os assuntos públicos (concernentes à *res publica*).

Distinguem-se ainda os três grupos na configuração, ou seja, enquanto ao *ut certiores faciamus absentes* se equipara a narração, *narrare*, ao *familiare et iocosum* se equipara o gracejar, *iocari*, e, por fim, ao *seuerum et graue*, o encarregar, *mandare* (q.v. Cícero, *Ad Att.* 5. 5. 1. *apud* Santos, 1997, p.70). Mas não apenas isso. O *seuerum et graue* desdobra-se ainda em outros dois grupos conforme a finalidade, a saber, a solicitação a alguém em nome de terceiros – *commendare* – e o aconselhamento a alguém sobre um terceiro – *monere*. Em relação àquele grupo, ainda, dá-se o nome de *commendatio* (recomendação) à solicitação de uma ação em relação a outrem e *consilium* (conselho) em relação a si mesmo (q.v. Cícero, *Ad Att.* 3. 11. 2. *apud* Santos, 1997, p.77).

Minha tese tenta mostrar que as *Ep. ad. Caes.* constituem exemplo da espécie à qual são convenientes os assuntos públicos (caracterizando-a como pertencente ao subgênero *seuerum et graue*, porque dedicada à solicitação de uma ação em relação a outrem, e porque propõe um *consilium* (conselho) em relação ao próprio destinatário). Isso porque as *Ep. ad. Caes.* aconselham César sobre as atitudes que deve tomar, coincidentemente, ao justo início e ao justo término da guerra civil contra Pompeu.

Tento demonstrar, ainda, que as *Ep. ad. Caes.* constituem exemplo do discurso político, no qual diz Hermógenes (*Sob. For. Est.* 381) predominar a clareza de estilo, a expressão de caráter e a subordinação das qualidades aspereza e veemência às qualidades abundância, pureza e nitidez. Assim, se pertencente ao deliberativo, o discurso político deve mostrar grandeza e dignidade (*Sob. For. Est.* 384); se pertencente ao judiciário, o discurso político deve mostrar caráter (*Sob. For. Est.* 386) e, se pertencente ao demonstrativo (*Sob. For. Est.* 386), deve mostrar grandeza

e simplicidade. Nas *Ep. ad. Caes.*, o conselho é dado a César como vencedor, o que pressupõe seu elogio.

O segundo elemento com qual terei de me defrontar é o próprio conteúdo das *Ep. ad. Caes.* essencialmente centrado nas ações dignas de César antes e após a guerra civil. Neste sentido, é de capital importância o tratado de Plutarco sobre o governante. Ali, a moderação (*Præec. ger. reipubl*, 799 F 2 et seq.) é a virtude graças a qual o governante pode aplicar-se à compreensão do caráter dos cidadãos e de si mesmo, de forma a contemplar as necessidades deles e, sobretudo, regular o seu comportamento.

A isto se contrapõe o pensamento ciceroniano do *genus mixtum*, que fundamenta uma teoria do exercício do poder no momento da guerra civil por firmar-se na *aequabilitas* e no apoio recíproco entre as partes, o que implica senado e povo desempenharem cada qual funções que lhes são próprias (*De rep.* I. 19. 31). Para tanto, Cícero elabora o conceito de *princeps*, não constitucional – o que legitimaria a república como uma autocracia ou oligarquia mal disfarçadas – e sim um conceito ético e generalizante, plural, que designa, em seu limite, todo e qualquer cidadão que se empenha, nos atos e nas decisões, na defesa da constituição da república, repudiando assim a concentração do poder em suas mãos em favor da *concordia ordinum*.

Comum a Cícero e às *Ep. ad. Caes.* é a guerra civil ter fraturado um corpo político e, após ela, Roma prescindir de uma figura – ninguém menos que César – que pudesse a contento proteger todos os *ordines ciuitatis* (*Ep. ad Caes.* I. VI. 3; Cíc. *Pro Mar.* VIII. 23), principalmente porque sua conduta após a guerra civil não parecia apontar para a personalização do poder, mas para a restauração da paz e da reconciliação entre os cidadãos (*Ep. ad Caes.* I. VI. 2; Cíc. *Pro Mar.* V. 15), graças ao exercício de sua clemência (*Ep. ad Caes.* I. VI. 5; Cíc. *Pro Mar.* VI. 18; X. 31). Mas o mesmo exercício da clemência configura diferentes visões de exercício do poder. Em

Cícero, a clemência de César tem de atender, necessariamente, aos interesses da república, ou antes, confirmar, numa visão aristocrática do poder, a liderança do senado e dos cônsules nos assuntos e nas resoluções de interesse público (*Pro Mar.* IX. 27; III. 10; VII. 22-23), o que não ocorre nas *Ep. ad Caes.* Especialmente na primeira epístola, a clemência constitui um atributo que, de um lado, confere ao príncipe uma autoridade monárquica e, por outro lado, serve como medida para que o exercício do poder não leve o príncipe a transformar-se num tirano. Isto ocorre especialmente em *Ep. ad Caes.* I. V. 3-4, em que se nega a restauração da república e propõe-se uma reconfiguração da administração de modo que se concentrem nas mãos de um só decisões que versam, inclusive, sobre as despesas de cada família. Assim, o domínio sobre o qual se estende o poder de um só se amplia e justifica - à diferença de Cícero, que pregava a restauração do poder às instituições tradicionais republicanas - ser o meio de salvação da república a maior vigilância sobre as atitudes dos cidadãos. Abarcando as finanças públicas e privadas, aprumando as atividades dos magistrados e mesmo moralizando os mais jovens, o poder do príncipe chega a ser total.

Posso dizer, pois, que as *Ep. ad Caes.* são testemunho de que a submissão ao príncipe, figura cujo poder só pode ser exercido por causa de sua sabedoria, evita os perigos da sublevação popular e estabelece valores que tornam imprescindível a centralização do poder, vinculada a uma série de valores justificativos do governo de um só (q.v. Sen. *De clem.* I. 4. 1; *De ben.* II. XX. 2). Assim, ocorre nas *Ep. ad Caes.*, como em Sêneca e em Tácito (*Ann.* IV. 33; IV. 74; XVI. 16; *Hist.* II. 38; II. XXXVIII. 3; *Vita Agr.* 3. 1), que o principado apareça como uma *necessitas* frente à decadência dos costumes, testemunhando a impossibilidade da república identificada por Cícero como a *concordia ordinum*, a concórdia das ordens.

A tese possui, portanto, objetivo de identificar os pontos de contato entre as *Ep. ad Caes.* e os escritos que estabelecem o princípio de comportamento do monarca, bem como analisar sua estrutura, considerando-as como exercício de

formação do orador e como um documento que não pode ser analisado apenas de acordo com o contexto específico que abrange, pois reúne lugares-comuns sobre o ideal de governante e de exercício do poder, aplicados à estrutura do gênero epistolar.

Primeiros resultados

Dado, pois, que o objeto de estudo deva ser analisado em relação à forma e ao conteúdo, tenho dedicado a escrita do primeiro capítulo a uma descrição pormenorizada das *Ep. ad Caes.* considerando seu gênero, sua matéria, sua partição, sua relação com os exercícios de formação do orador, seu estilo e de como se apropriam dos textos de Salústio para realizar a tarefa de aconselhar.

Porque a matéria das *Ep. ad Caes.* concerne ao *útil* (q.v. Quint. *Inst. Or.* III 4, 16; III 8, 22), a questão seja de qualidade (Hermágoras *apud* Quint. *Inst. Or.* III 6, 56-57) definida ou especial (Quint. *Inst. Or.* III 5, 7-10), cuja *tese* (Cíc. *Or.* XIV 45; Quint. *Inst. Or.* III 5, 11) implica o envolvimento de uma pessoa e um caso particulares, avizinhando, no panegírico de Júlio César, o elogio das virtudes necessárias para agir antes e depois do conflito civil, caracterizo esses documentos como discurso deliberativo, em cuja análise segui *pari passu* as prescrições de Quintiliano. Isso porque, não obstante as mencionadas características, os documentos respondem aos requisitos do ofício de aconselhar (Quint. *Inst. Or.* III 8, 15-16) conforme a matéria da deliberação, a natureza de quem está envolvido na discussão e a natureza de quem oferece o conselho, mencionados pelo referido autor. Em ambas as epístolas, a matéria pode ser tratada como *quaestio finita* (Quint. *Inst. Or.* III 8, 14; Cic. *De Or.* II 82, 333 et seq.) dada a indicação concreta de personagens e alvo das ações e, em relação à complexidade do problema, como *quaestio simplex* (Quint.

Inst. Or. III 8, 18) dada a deliberação sobre a própria matéria. O momento temporal é o futuro, recorrendo-se às vezes ao passado e ao presente como a justificar a deliberação. Já o exórdio de ambas (I I. 4-8; II II.2) traz a *qualitas* que introduz o *status coniecturae* (*an faciendum/an fieri possit*) (*Quint. Inst. Or.* III 8, 16) e as virtudes morais de César põem em contato o *status coniecturae* e o *status qualitatis*. A *auctoritas* do orador em relação ao aconselhamento é posta amiúde à prova em I II.1; I II.7; I III. 2-4; I V.2; I V.5-8; I VI. 2-4; I VII.1; I VII. 4-5; I VIII. 1-3; I VIII.5; II I. 1-5; II II. 1-2; II III.5; II III.7; II IV. 3-5; II V.1; II V. 7-8; II VI. 1-2; II VII.1; II VII. 4-9; II VIII.1-4; II IX. 1-4; II X.1-9; II XI. 2-4; II XII.2-8; II XIII.8. Tal prova, em termos técnicos *status translationis*, serve-me como justificativa de que as *Ep. ad Caes.* sejam exercícios de formação do orador, porque nela se mostra a *auctoritas* ser resultado da aprendizagem por meio da imitação de um modelo.

A arte do orador é percebida no ato mesmo de discursar, o qual é seguido da imitação e da disciplina no escrever, como o noticia Quintiliano (*Inst. Or.* X 3 et seq.). Em conjunto, a imitação e a disciplina fornecem ao orador um estoque de ideias, oferecendo as palavras de acordo com a causa. A leitura e a imitação dos antigos define, pois, um espectro de figuras e tropos adequados a cada discurso, além de dispor ao orador quais matérias são adequadas a que situação.

Ao listar os autores mais importantes para imitação, o critério de Quintiliano (*Inst. Or.* X 31 et seq.) é segui-los pelo gênero. Ele lembra que também a História pode trazer a excelência desejada porque, simultaneamente, oferece glória ao talento do orador e retém a memória dos eventos para as futuras gerações, evitando o tédio graças ao uso de palavras arcaicas e das figuras mais livres.

Assim, Salústio deve ser lembrado pela concisão (*breuitas*), que mantem a atenção de um juiz desatento e mesmo inerudito, constituindo fonte da maior importância para o orador em formação.

A deprender de Filóstrato de Lemnos (*De Ep.* II 257. 29 - 258. 28), a

concisão é virtude de todos os tipos de epístolas. Ele divide os tipos de epístolas pelos modelos de uso do gênero – entre os filósofos, gerais, imperadores e retóricos – lembrando que seu estilo deve ser simples e gracioso, e de expressão concisa e clara. Diz ainda o mesmo Filóstrato de Lemnos (loc. cit.) que a virtude da expressão clara se deve a evidenciar quem somos, porque a clareza evita a vulgaridade. Esta relação entre epístola e reflexão do caráter de quem a escreve já comparecera em Cícero (*Ad fam.* 16, 16, 2) e em Sêneca (*Ep. Mo.* 40, 1) e, no que concerne à descrição do gênero, nos diz Demétrio (*P. H.* 227) que nenhuma outra forma de composição apresenta mais evidentemente o caráter de quem escreve do que a epístola.

O caráter (*éthos*) é único e deve estar visível na totalidade do discurso e misturado em suas categorias do estilo. É obtido pelo uso apropriado e conveniente das palavras em relação às pessoas em causa, pela simplicidade e pela moderação, assim como pela impressão de sinceridade e espontaneidade.

Tomo a expressão do caráter e a sinceridade como virtudes do discurso, passíveis de serem obtidas por meio de expedientes internos e externos ao discurso (*fides*) e identificadas como tal pelos retores. Quanto à sinceridade, diz Hermógenes (*Sob. For. Est.* 352. 7 et seq.) ser ela, apesar de indefinível, essencial ao método, às figuras e à expressão. Reside no pensamento moderado, i.e., que é fácil de ser reconhecido e que exclui o vulgar, e sincero, p. ex. a exclamação. Privilegia o assíndeto e a apóstrofe entre as figuras de linguagem, e o enunciado em forma de resposta, como método. A expressão rude, veemente, de invectiva e que apresente o estado do ânimo também é válida para a sinceridade do discurso (cp. *Ar. Rhet* 1408a), bem como o comentário pessoal (cp. *Dem. P. H* 232 e *Ar. Rhet* 1395b, sobre a máxima e *Ret. a Alex.* 7, 4-14, sobre a obtenção da verossimilhança).

Claro está, pois, que entendo imitação como um procedimento conveniente à epístola e que a epístola, como produto de um dos exercícios de formação do orador, seja o gênero mais conveniente para imitação de um caráter a fim de aperfeiçoar o

estilo. Imitação, portanto, não é entendida como procedimento para superar o modelo, mas imitação do que nele haja de melhor (q.v. Quintiliano *Inst. Or.* X 2, 10).

As *Ep. ad Caes.* apresentam uma lista variadíssima de passagens inteiras da *Guerra de Catilina* e da *Guerra de Jugurta*, ora trasladadas uma única vez a uma das duas epístolas, ora repetidas uma vez em cada epístola, nas mesmas partes em que essas se dividem (das seis partes do discurso, a saber, proêmio, narração, divisão, confirmação, refutação e conclusão, as *Ep. ad Caes* utilizam quatro - proêmio, narração, confirmação e conclusão - combinando elementos do discurso deliberativo àqueles do demonstrativo no proêmio, na narração e na conclusão).

No momento em que escrevo esta apresentação, estou cotejando o achado dos filólogos em relação à disposição dessas passagens nas duas epístolas, o que validaria todo o pressuposto da tese, mas em relação ao qual ainda não tenho um resultado satisfatório. Tenho em mente relacionar, por meio de dados, aquilo que acima escrevi sobre a relação entre imitação, estilo e gênero epistolar no intuito de concluir a tese de que as *Ep. ad Caes.* sejam de fato um exercício.

Em seguida, pretendo destinar o segundo capítulo ao estudo pormenorizado da matéria das *Ep. ad Caes.* partindo daquilo que elas mesmas reproduzem como virtudes do governante tal como elencadas nas mais distintas fontes sobre o assunto, em geral orientadas pelas virtudes estoicas e peripatéticas do governante e aceitas desde Aristóteles até Sêneca. Nas epístolas, somente César apresenta as qualidades necessárias para resgatar as instituições republicanas num contexto de conflito civil (II IV. 3-4; XIII. 1-2), tais que a dignidade (II I. 4), a coragem e a generosidade (II I. 5-6), a virtude (II II. 3), a sabedoria, a moderação (II II. 4), a glória (II XII. 5; XIII. 4-6) e porque possui uma riqueza honesta (II XIII. 2). Suas ações são, ao mesmo tempo, necessárias à república, considerando o momento anterior à guerra (I IV. 1-4), e motivo de glória para César (I VIII. 7), pois que este líder é conciliador (I I. 7; II

III.1-3), benigno e clemente (I I. 6; I III. 3; I VI. 4), sábio (I VI. 1-4) e valoroso (I I. 10; I. VII. 1). Em conclusão ao trabalho, já providenciei a tradução integral das duas epístolas. A bibliografia ainda está em fase de elaboração.

Deixo para a conclusão deste artigo a explicação do valor que encontro nas *Ep. ad Caes.* como objeto de estudo e minha hipótese contra o já desgastado interesse por sua autoria. Quanto à primeira proposição, creio que meu objeto de estudo demonstre, de um lado, a importância de um evento tal como a guerra civil entre os romanos e, de outro lado, como a especificação de procedimentos e de convicções, se assim poderei denominar, balizam as competências do governante, além de servir como exemplo dos preceitos para a formação do orador. Isso ficou razoavelmente claro em tudo o que foi dito até agora, considerando o fato de que minha empresa ainda está no início. Meu ponto de partida - validado por grande parte das teorias contemporâneas que tratam do texto escrito (mormente as obras de Chaïm Perelman, Michel Meyer, Wolfgang Iser) e mesmo de estudiosos da Antiguidade Clássica, brasileiros ou não - é o de que o todo texto é uma construção discursiva, para a qual autor e leitor possuem papéis ou funções definidos. Quanto à segunda proposição, ponho-me à parte, por advertência de colegas dos mais renomados na área de Letras clássicas, num tipo de discussão que bem provavelmente jamais chegará a termo. A questão da autoria salustiana, objeto de debate de pelo menos uma centena de artigos, teses e publicações em francês e alemão durante o período 1880-1960, sempre serviu, a meu ver, como critério de valoração dessas cartas para sua inclusão, ou não, no cânone de obras clássicas. Esse procedimento, no limite, tende a esvaziar seu valor de documento, que existe tendo sido elas escritas por Salústio ou não. Em geral, as análises da questão ignoram as condições de produção de um texto na Antiguidade e sobrepõem as informações do contexto político-social às informações prestadas pelas *Ep. ad Caes.* ajustando-as convenientemente para os fins que desejam. Caso exemplar nesse sentido é a obra de Marc Chouet (1950) que destina um capítulo inteiro de sua tese à análise de apenas um aspecto do documento

- a elocução - para identificar, obviamente, as coincidências e assim chegar à conclusão de que as *Ep. ad Caes.* são autênticas. Ele deduz dos depoimentos de Aulo Gélcio (*Noc. Att.* 17, 18), Suetônio (*De gram.* 15) e Dion Cássio (*Hist.* 43 (9,2)) a autoria salustiana das *Ep. ad Caes.*, mas relega ao silêncio a ausência de menção a qualquer carta de Salústio a César na mais evidente obra em que tal menção deveria constar - o relato de César sobre a guerra civil. Ademais, parece desconhecer elementos como a construção do *éthos*, o estabelecimento da *fides* e os próprios textos que tratam da formação do orador.

Para não tomar o mesmo rumo - analisar as *Ep. ad Caes* ou apenas pelo conteúdo (o que resulta na oposição à tese da autoria) ou apenas pela elocução (que valida a tese) - o terceiro capítulo da tese se destinará à análise das análises modernas das duas epístolas. Porque, se a autoria não me interessa diretamente, as diversas obras sobre elas não apenas apresentam o estado da questão como ainda oferecem um tipo de metodologia que julgo necessário conhecer para superar. O objetivo disso não é outro senão atualizar a leitura das duas epístolas. *Relicuum est optare uti [...] ea di immortales adprobent beneque evenire sinant.*

Bibliografia

1. Fontes primárias

AELIUS THÉON. *Progymnasmata*. Texte établi, traduit et commenté par Michel Patillon (français) et Giancarlo Bolognesi (arménian). Paris: Collection “Les Belles Lettres”, 1997.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*; introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna. SP: Cultrix, 6. ed., 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*; trad. Eudoro de Souza. SP: Ars Poetica, 1993, 2^a. edição.

- _____. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Portugal: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- _____. *Retórica*. Introduzione di Franco Montanari. Testo critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996.
- CÉSAR, C.J. *Bellum Ciuile – A Guerra Civil*. Tradução, Introdução e Notas de Antônio da Silveira Mendonça. SP: Estação Liberdade, 1999.
- _____. *Bellum Gallicum – Guerre des Gaules*. Tome II (livres V-VIII); texte établi et traduit par L. A. Constans. Paris: Les Belles Lettres, 1954, 5^{ème} édition.
- CICERO. *De Oratore*; english translation by E.W. Sutton. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- _____. *De re publica (selections)*; edited by James E. G. Zetzel. UK and New York Cambridge Greek and Latin Classics University Press, 1995.
- _____. *Dello Stato (De re publica)*; a cura di Anna Resta Barile. Bologna: Arnoldo Mondadori Editore, 1994.
- _____. *Discursos Cesarianos*. Introd., Trad. e notas de José Miguel Baños Baños. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- _____. *Pro Sestio. In Vatinius*; with an english translation by R. Gardiner. London and New York Routledge, 1984.
- _____. *De Officiis*; with an english translation by Walter Miller. London and New York Routledge, 1990, vol. XXI.
- _____. *De Re Publica. De Legibus*; trad. Clinton Walker Keyes. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- _____. *Divisions de l'art oratoire; Topiques (Partitiones Oratoriae/Topica)*; texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- _____. *On invention; Best kind of orator; Topics*; english translation by H. M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- _____. *Brutus; Orator*; english translation by H. M. Hubbell and G.L. Hendrickson. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- DIÓN DE PRUSA. “De la realeza”. In *Discursos I – IX*. Introd., trad. y notas de Gaspar Morocho Gayo. Madrid: Gredos, 1988.

- HERMOGÈNE. *L'art rhétorique*. Trad. Michel Patillon. France: L'âge d'homme, 1997.
- HERMÓGENES. *Sobre las formas de estilo*. Introd., trad. y notas de Consuelo Ruiz Montero. Madrid: Gredos, 1993.
- MENANDRO EL RÉTOR. *Dos tratados de retórica epidíctica*. Introd. de Fernando Gascó; trad. y notas de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón. Madrid: Gredos, 1996.
- PLUTARCH. "Ad principem ineruditum". In *Plutarch's Moralia volume X*. Trad. Harold North Fowler. Harvard University Press, 1991 [1936].
- PLUTARCH. "De unius in republica dominatione, populari statu, et paucorum imperio". In *Plutarch's Moralia volume X*. Trad. Harold North Fowler. Harvard University Press, 1991 [1936].
- PLUTARCH. "Maxime cum principibus philosopho esse diserendum". In *Plutarch's Moralia volume X*. Trad. Harold North Fowler. Harvard University Press, 1991 [1936].
- PLUTARCH. "Praecepta gerendae rei publicae". In *Plutarch's Moralia volume X*. Trad. Harold North Fowler. Harvard University Press, 1991 [1936].
- PLUTARQUE. "Sur la fortune dès romains". In *Oeuvres Morales*. Texte établi, traduit et commenté par Françoise Frazier et Christian Froidefond. Paris: Collection "Les Belles Lettres", 1990.
- PSEUDO-ARISTOTE. *Rhétorique à Alexandre*. Texte établi, traduit et commenté par Pierre Chiron. Paris: Collection "Les Belles Lettres", 2002.
- Retórica a Herênio*. Introd. e trad. Ana Paula Celestino e Adriana Seabra. SP: Hedra, 2005.
- TÉON, HERMÓGENES & AFTONIO. *Ejercicios de retórica*. Introd., trad. e notas de Maria Dolores Reche Martinez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- PRISCIANO. *Prisciani Praexertamina. Grammatici Latini*; ex recentione Henrici Keilii. Lipsiae : B G Tevneri, 1857 - 192?, pp. 431-440.
- PSEUDO-SALLUSTE. *Lettres a César. Invectives*; texte établi, traduit et commenté par A. Ernout. Paris: Collection "Les Belles Lettres", 1962.
- QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Tome VI (Livres X et XI). Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

- QUINTILIANUS. *Institutionis Oratoriae libri XII* (recognovit breuique adnotatione critica instruxit M. Winterbotton) – tomus II. Oxonii e Typographeo Clarendoniano, MCMLXX.
- SALUSTIO, C. *Epistulae ad Caesarem*; texto crítico, tradução e comentários filológicos de Virgilio Paladini. Bolonha: Casa Editrice Prof. Riccardo Patron, 2ª edição, 1968.
- SALLUSTE. *La conjuration de Catilina*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout; introduction et notes par Martine Chassignet. Paris: Collection “Les Belles Lettres”, 1999.
- _____. *Catilina; Jugurtha; Fragments des Histoires*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Collection “Les Belles Lettres”, 1971, 1974 [1941].
- SENECA, Lucius Annaeus. “On Clemency”. In *Moral Essays* – vol. I; with an english translation by John W. Basore. London/Massachusetts: Harvard University Press, 1985.
- _____. *Des bienfaits* – texte établi et traduit par François Préchac. Paris : Société d'édition Les Belles Lettres, 1926–1927, 2 vol.
- _____. *Dialogues de ira*; trad. A. Bourgery. Paris: Les Belles Lettres, 1951.
- SENECA/SALUSTIO. *Tratado sobre a Clemência* (Intr., trad. e notas de Ingeborg Braren)/ *A Conjuração de Catilina* (Intr., trad. e notas de A.S. Mendonça). Petrópolis: Vozes, 1990.
- TACITO. *Anais*; prefácio de Breno Silveira e tradução de J. L. Freire de Carvalho. RJ: W. M. Jackson, 1964 (Col. Clássicos Jackson).
- _____. *Histoires* – tome II; texte établi, traduit et commenté par Henri Goelzer. Paris: Collection “Les Belles Lettres”, 1951.
- _____. *Annales ab excessu diui Augusti libri* (recognovit breuique adnotatione critica instruxit C. D. Fisher). Oxonii e Typographeo Clarendoniano, MCMLXXXVI, 19ª ed.
- _____. *Histoires* – tome I; texte établi, traduit et commenté par Henri Goelzer. Paris: Collection “Les Belles Lettres”, 1921.

2. Fontes secundárias

- CHIAPPETTA, Angélica. *Ad animos faciendos: comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officiis de Cícero*. Tese (Doutorado).

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

MALHERBE, Abraham J. *Ancient epistolary theorists*. EUA: The Society of Biblical Literature, 1988.

SANTOS, Marcos Martinho dos. *As epístolas de Horácio e a confecção de uma ars dictaminis: o opus*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. “A epístola como exemplo de texto escrito”. In *Clássica São Paulo*, v. 11/12, n. 11/12. São Paulo: SBEC, 1999, p.233-246.

_____. “Arte dialógica e epistolar segundo as *Epístolas Morais a Lucílio*”. In *Letras Clássicas São Paulo*, n.º 3. SP: SBEC, 1999, p.45-93.

PERNOT, Laurent. *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*. Paris: Institute d'Études Augustiniennes, 1993, 2 vols.

LAUSBERG, Henrich. *Manual de retórica literária – Fundamentos de uma ciência de la literatura*. Version española de José Perez Riesco. Madrid: Gredos, 1999 [1976], 2 vols.

_____. *Elementos de retórica literária*. Trad., pref. e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010



Cena-típica e tema em Homero: recepção do hóspede no Canto XIV da *Odisseia*.

Viviani Xanthakos
Mestrado (USP), bolsista CAPES
Orientador: Prof. Doutor Christian Werner (USP)

Resumo

O estudo de cenas-típicas na poesia homérica teve início com o trabalho de Walter Arend, em 1933, que desenvolveu a teoria de que tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia* existem ações recorrentes que são descritas com muitos detalhes e palavras semelhantes. Embora o trabalho de Arend tenha sido independente das pesquisas desenvolvidas por Milman Parry acerca da oralidade em Homero, o conceito de cena-típica (ou tema, como foi tratado por Albert Lord) também está presente na teoria Parry-Lord, como uma das características da composição oral. Desde então, além da divergência de nomenclatura (cena-típica/tema), sua definição e função tem sido debatida entre os estudiosos de Homero.

O objetivo deste trabalho é a análise da recepção de Odisseu pelo porqueiro Eumeu, no canto XIV da *Odisseia*, segundo o conceito de cena-típica, estudando a sequência da cena de hospitalidade, sobretudo o posicionamento do hospedeiro como audiência de seu hóspede.

Palavras-chave: Homero, *Odisseia*, Odisseu, teoria oral, cena-típica.

Type-scene and theme in Homer: welcoming the host in Odyssey XIV

Abstract

The study of type-scene in Homeric poetry began so to speak with a book by Walter Arend (*Die typischen Szenen bei Homer*, 1933), who showed that in the *Iliad* and the *Odyssey* there are recurrent actions described with many similar details and words. Although Arend's book was independent of the research developed by Milman Parry about orality in the homeric poems, the concept of type-scene (or 'theme', as used by Albert Lord) is also present in the Parry-Lord theory as one of the keystones of oral composition. Since then its definition and function have been under discussion among Homeric scholars. The objective of this paper is to analyze Odysseus' welcome by the swineherd Eumeus in *Odyssey XIV* focusing on the hospitality-scene and specially on the figure of the host as an 'audience' of his guest.

Keywords: oral composition, Homer, type-scene, *Odyssey*, *Odysseus*

O objetivo do texto é falar sucintamente sobre cenas-típicas e sua importância para uma melhor compreensão da poesia homérica, assim como do processo de composição oral. Em seguida tratará de uma cena específica da *Odisseia*, a recepção de Odisseu por Eumeu no canto XIV, na qual utilizará o conceito de cena-típica como ferramenta de análise da poesia oral.

Tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia* existem ações recorrentes que são descritas com muitos detalhes e palavras semelhantes. O primeiro a estudar esse padrão foi Walter Arend, em 1933, que o chamou de “cenas-típicas”. Arend fez uma análise dessas cenas nos poemas homéricos, demonstrando suas similaridades e sequências repetitivas e as nomeou de acordo com as ações narradas em cada uma. Ao descrever a arte de Homero, Arend diz que ela é peculiar e única por estar entre o necessário e a mudança, o típico e o individual, a repetição e a variação.

Milman Parry, que desenvolveu a teoria de que a obra homérica é fruto de uma tradição oral, em resenha ao livro de Arend, em 1936, declara que o trabalho de Arend com cenas-típicas é importante na medida em que deixa clara a diferença entre a arte de Homero e os poemas modernos, mostrando como Homero constrói seu poema com esquemas tradicionais de composição. Entretanto Parry diz que Arend falha em entender o real motivo de a poesia homérica usar cenas-típicas, por não conhecer intimamente a forma como trabalha a poesia oral.

Parry defende que Homero compunha dessa forma porque não tinha alternativa, não aprendeu outra forma de compor; ao contrário dos escritores de poesia, o aedo nunca estaria livre de sua tradição. Esses padrões repetitivos, portanto, seriam uma forma de composição típica da poesia oral. O talento de Homero seria visível não por inovações na sua poesia, mas sim por captar toda a riqueza de sua tradição ao compor.

Embora o trabalho de Arend tenha sido independente das pesquisas desenvolvidas por Parry acerca da oralidade em Homero, o conceito de cena-típica

(ou tema, como foi tratado por Albert Lord) também está presente na teoria Parry-Lord, como uma das características da composição oral. Ainda que Parry tenha trabalhado mais o conceito de fórmula, na resenha acima citada ele admite que provavelmente o tema é um teste melhor sobre a origem oral de um texto do que as fórmulas, ao menos na poesia arcaica grega. Lord, no livro *The Singer of Tales*, diz que o tema funciona no nível narrativo assim como as fórmulas no nível do verso.

Essas cenas com padrões repetitivos, desde sua incorporação à teoria oral, além da divergência de nomenclatura (cena-típica/tema), tiveram sua definição e função debatidas entre os estudiosos de Homero. De modo geral os estudiosos que passaram a estudar essas repetições nos poemas homéricos trabalharam com as mais diferentes definições, optando ora pelo nome tema, ora por cena-típica, alguns ainda usando ambos os termos como sinônimos, não existindo um consenso.

Como aconteceu de modo geral com Homero depois da teoria Parry-Lord, a discussão recai na originalidade *versus* a tradição e na possibilidade de conciliar ambas as características. Muitos dos estudiosos trabalharam para tentar provar que o uso de cenas-típicas não implica uma subordinação total do poeta à sua tradição, mas sim que existe espaço para o gênio poético dentro de uma poesia tradicional.

Lord chama essas ações recorrentes de tema, que definiu de mais de uma forma em seus trabalhos. No artigo “Homer and Huse II” (1938) ele define tema como: uma unidade de assunto, um grupo de ideias regularmente empregados por um poeta, não apenas em um dado poema, mas na poesia como um todo. Já no livro *Epic Singers and Oral tradition* (1991), Lord diz que tema não é simplesmente um assunto, como um conselho ou uma festa, mas que o tema na literatura oral é distintivo porque seu conteúdo é expresso em mais ou menos as mesmas palavras toda vez que o cantor ou contador de histórias os usa. É mais um trecho repetido do que um assunto repetido.

Certos estudiosos utilizaram outros métodos para análise de Homero, trabalhando também com o conceito de cena-típica; Irene de Jong estuda essas

repetições pelo ponto de vista narratológico e separa a definição inicial em três categorias: motivo, tema e cena-típica. Motivo seria uma unidade mínima recorrente; já tema seria um tópico recorrente que é essencial para a narrativa como um todo e cena-típica, por sua vez, seria um bloco recorrente de uma narrativa com uma estrutura identificável e frequentemente em linguagem idêntica, descrevendo ações recorrentes do dia-a-dia. O tema serviria para estruturar a narração em seu aspecto geral, enquanto a cena-típica exerceria função similar em um nível narrativo menor, ou seja, são ações do cotidiano descritas em linguagem padrão que podem ser abreviadas ou elaboradas segundo as necessidades do aedo durante a performance.

Elizabeth Minchin busca explicar as cenas-típicas através da ciência cognitiva, que estuda como acessamos o conhecimento em nossa memória, propondo um sistema organizacional em uma hierarquia simples de entidades teóricas. Nesta hierarquia, o nível mais baixo e rotineiro seria o dos *scripts*, acumulados desde o nascimento por cada pessoa. Por exemplo, o *script* relativo a festas: nossas experiências durante a vida com festas criariam em nossa mente uma espécie de “quadro”, com as coisas que costumam e esperamos que ocorram em situações similares. Desse modo só precisamos de alguns detalhes de certo *script* para ativar toda a informação que temos concernente. Ela defende que o tema é o mesmo *script* da ciência cognitiva, expressado na linguagem poética épica. De acordo com essa teoria, seria essa linguagem e a linha da história que os poetas aprenderiam e não os temas, como sugere Lord, uma vez que os temas (*scripts*) seriam frutos do dia-a-dia das pessoas.

O estudo das cenas-típicas, portanto, é um campo frutífero para a tentativa de uma melhor compreensão da composição da poesia homérica como um todo, assim como de episódios específicos dentro dos poemas.

Apesar de não haver um consenso entre as definições de cena-típica, algumas características são comumente admitidas. Por exemplo, cenas que tratam de um

mesmo assunto tendem a seguir uma sequência de elementos, embora essa sequência possa ser alterada. Desse modo, quando um desses elementos sofre uma maior elaboração ou ampliação, o resultado é uma ênfase para o trecho modificado, gerando um efeito diferente das demais vezes que ela é usada no poema.

A adaptação da cena-típica ao contexto imediato pode ser feita também através da substituição ou eliminação de uma das partes tradicionais de tal cena; o poeta pode abruptamente alterar ou interromper a estrutura de uma cena-típica para um efeito especial. Assim sendo, a habilidade em manejá-las demonstraria os métodos e intenções do poeta. Poetas mais habilidosos teriam um controle maior de sua técnica, usando os padrões tradicionais para atingir os efeitos esperados em sua audiência.

Trabalhos importantes foram realizados estudando tipos específicos de cenas-típicas que narram um mesmo fato cotidiano, como o trabalho de Bernard Fenik (1968) acerca de cenas-típicas de batalha na *Ilíada*. Steve Reece, no livro *The Stranger's Welcome*, estudou as cenas de hospitalidade em Homero. A hospitalidade é especialmente importante na *Odisseia*, uma vez que a história do *nostos* de Odisseu o mostra como hóspede nos mais diversos lugares e interagindo com seus hospedeiros em cada uma das terras visitadas. Reece identificou oito casos principais de hospitalidade na *Odisseia*, entre elas a recepção de Odisseu disfarçado em mendigo pelo porqueiro Eumeu, no canto XIV, que será a cena agora tratada.

Pouco depois da metade da *Odisseia*, após viver grande parte de suas aventuras, Odisseu consegue finalmente retornar a sua pátria, a ilha de Ítaca. No entanto, após vinte anos longe de sua terra, Odisseu não sabe qual a situação de sua casa e, por isso, advertido por Atena, não vai diretamente ao seu palácio mas procura antes, incógnito, um dos seus escravos. No canto XIV, Odisseu se aproxima da cabana do porqueiro como um mendigo e os cães o atacam (vv. 1-32). Eumeu, o porqueiro, o salva dos animais e o conduz para dentro da cabana, o convidando a entrar e comer, enquanto lamenta sua própria má sorte e de seu patrão, Odisseu (vv.

33-48). Ele diz que provavelmente, se o seu patrão continua vivo, vaga na terra sem ter abrigo ou comida, ou seja, exatamente como o mendigo que está a sua frente. Assim, além da hospitalidade ser uma obrigação que Zeus impõe aos mortais, o mendigo desperta a condolência do porqueiro, o que é ressaltado pelo narrador.

As cenas de hospitalidade, segundo a divisão feita por Edwards (1992), seguem em geral o seguinte padrão: chegada e recepção do hóspede, banho, refeição, reconhecimento e entretenimento, retirada para a noite, partida e presentes.

Meu foco na hospitalidade de Eumeu está no que Edwards chama de “reconhecimento e entretenimento”, a parte da cena na qual o hóspede supostamente revela sua identidade (no caso de Odisseu muitas vezes ela é falsa) e distrai seu hospedeiro com uma narrativa. A hospitalidade homérica não é apenas a recepção do estrangeiro, mas também a recepção do discurso do hóspede pelo anfitrião como parte constituinte deste tipo de cena-típica. Além de receber o estrangeiro, oferecer abrigo, lugar de honra na casa, alimento e ajuda para a continuação da sua jornada, o hospedeiro também recepciona o discurso de seu hóspede, ao perguntar seu nome, sua origem e sob quais circunstâncias ele chegou até ali. Comparando com outras cenas similares dentro da *Odisseia* notamos que de modo geral o questionamento é feito apenas após a refeição, a pergunta feita de forma tradicional, ao que não se espera uma resposta curta, mas sim uma narrativa de certa extensão.

Após a refeição, Eumeu indaga ao viajante quem ele é, de onde vem e como chegou a Ítaca (vv. 80-190). Odisseu então conta uma história autobiográfica (vv. 192-359), na qual ele diz ser um antigo combatente da guerra de Troia, oriundo da ilha de Creta. Ele narra uma interessante saga, desde sua origem na ilha até sua partida para Troia, onde teria conhecido Odisseu, seu retorno para casa, também cheio de atribulações, e por fim, sua prisão como escravo e sua fuga, quando o barco de seus algozes atracou em Ítaca. Mais adiante o próprio Eumeu conta sua história

ao mendigo, história cheia de similaridades com a dele, ele também sendo de origem nobre e tendo sido raptado e vendido como escravo.

O estrangeiro diz ainda a Eumeu que em suas andanças recebeu notícias de Odisseu, afirmando com convicção que logo o rei de Ítaca estará de volta. Embora, segundo o que sabemos através do narrador principal, o retorno de Odisseu seja o único ponto verdadeiro da narrativa de Odisseu, é justamente esse o único ponto no qual Eumeu não acredita. A história autobiográfica que Odisseu conta a Eumeu é automaticamente considerada falsa pela audiência externa, embora Eumeu, enquanto audiência interna, a considere verossímil.

Odisseu está adaptando seu discurso ao seu ouvinte, na expectativa de despertar em sua audiência a emoção esperada. A história que Odisseu conta é bastante similar à história de vida do próprio porqueiro, despertando simpatia nele. Anteriormente, no canto XIII, Odisseu encontra Atena disfarçada de cidadão de Ítaca, e ele conta uma versão diferente da sua autobiografia cretense. Embora essa não seja uma cena de hospitalidade, o padrão para a revelação de identidade é bastante similar. Comparando as duas histórias vemos como Odisseu adapta cada uma delas de acordo com sua audiência e aparentemente com o que ele acredita que mais as comoverá.

Bruce Loudon, em seu estudo sobre as similaridades da recepção de Odisseu pelos feácios e por Eumeu, afirma que a *Odisseia* demonstra uma autoconsciência como produto poético. Desse modo existiria uma identificação entre Odisseu e o narrador principal, assim como as audiências internas sugeririam paralelos com a audiência externa. Existiria, portanto, um paralelismo entre as funções de hospedeiro e de audiência e de hóspede e narrador. Eumeu é uma das audiências internas do poema, que teria paralelo com a audiência externa, assim como Odisseu teria um paralelo com o narrador principal do poema. Eumeu e Alcinoos teriam em cada uma das suas cenas papéis parecidos, servindo de audiência interna, interagindo com Odisseu e servindo de estopim para longas narrativas dele. Ambos os ouvintes

descrevem Odisseu como um cantor, atestando as suas habilidades narrativas, e ambos são audiências simpáticas. A narrativa é mais prioritária do que o sono nas duas cenas, pois em ambas a audiência posterga a necessidade de dormir, para ouvir por mais tempo as histórias de Odisseu.

Desse modo, o hospedeiro coloca-se no papel de audiência de seu convidado, sendo, portanto, uma situação de performance narrativa. No canto XIV a narrativa de Odisseu é especialmente longa (168 versos), mostrando a importância dela dentro da cena-típica de recepção de um estrangeiro, pois de modo geral nas outras cenas do tipo no poema a narrativa do hóspede é mais curta. Sendo a hospitalidade uma obrigação na sociedade homérica, que gera laços de amizade entre hóspede e anfitrião, a narrativa é parte do processo de estabelecer camaradagem entre os dois homens. Da mesma forma como eles trocam presentes, também trocam narrativas. Antes de começar sua narrativa, Odisseu tece comentários sobre a comida e a bebida. Somado a isso o fato de que, de modo geral, o hospedeiro apenas indaga a identidade e a origem do hóspede após a refeição, pode sugerir que o momento da refeição é ideal para a performance.

A audiência em Homero, de modo geral, se deleita com a boa oratória e está sempre pronta para ouvir um orador com silêncio e respeito. Vemos através da figura de Eumeu o prazer em servir como audiência para seus hóspedes, sobretudo quando estes possuem um dom especial para falar bem.

Portanto, ainda que a eloquência em Homero seja de uma fase anterior à arte retórica, ela é extremamente importante no convívio social. A necessidade de falar bem é útil no conselho, assim como no contexto da hospitalidade, e Odisseu, sendo o herói *polymechanos*, também demonstra sua esperteza e perícia adequando seus discursos de acordo com a sua audiência. O ideal do homem homérico é a habilidade oratória e a presteza em batalha, e é justamente essa imagem que Odisseu procura mostrar ao seu hospedeiro com suas mentiras cretenses. Ele é um homem que sabe manejar as palavras e contar uma boa história, assim também como um

guerreiro valoroso, característica que ele enfatiza diversas vezes durante a narrativa de suas aventuras.

E graças a sua habilidade com as palavras Odisseu é bem sucedido em suas narrativas feitas a Eumeu, uma vez que consegue do porqueiro seus objetivos. Ainda que não consiga convencê-lo de que Odisseu está vivo, na verdade, assim como nas outras cenas-típicas de hospitalidade nas quais está presente, o objetivo de Odisseu é atingir seu destino final, sua posição de direito no seu lar. E Eumeu o conduz para o seu palácio, proporcionando assim a última etapa da viagem, antes da vingança de Odisseu contra os pretendentes.

Sendo assim, reconhecemos o acolhimento de Odisseu pelo porqueiro Eumeu no canto XIV da *Odisseia* como uma cena-típica por ser uma ação repetida dentro do poema, seguindo certos padrões. A parte dessa cena na qual eu me detive foi a narrativa do hóspede sobre suas próprias aventuras para o anfitrião, que ocorre em todas as cenas de hospitalidade, tanto naquelas em que a recepção é bem sucedida, como quando Odisseu chega à terra dos feácios e é recebido na corte do rei Alcino, como nas quais a hospitalidade não é respeitada, como no canto IX, quando Odisseu narra sua chegada na ilha do ciclope Polifemo e ao invés de receber os cuidados de convidado, é aprisionado. Ainda assim, como forma de distrair o monstro, Odisseu lhe tece uma narrativa. Sendo assim, esse traço em comum de todas as cenas de hospitalidade é adaptado para o contexto imediato de cada uma das cenas.

Bibliografia

- AREND, Walter. *Die typischen Scenen bei Homer*. Problemata, 7. Berlin: Weidmann.
- EDWARDS, Mark W. Homer and Oral Tradition: The Type-Scene. *Oral Tradition*, 7/2, p.284-330, 1992
- _____. Type-Scenes and Homeric Hospitality. *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Vol. 105, p.51-72, 1975.

- JONG, Irene J.F. de. Narratology and Oral Poetry: The case of Homer. *Poetics Today*. Vol. 12. n.3, p.405-423. Autumn, 1991.
- KING, Ben. The Rhetoric of the Victim: Odysseus in the Swineherd's Hut. *Classical Antiquity*, Vol. 18, No. 1, 74-93, Apr. 1999.
- LORD, Albert Bates. *The singer of tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960
- LOUDEN, Bruce. Eumaios and Alkinoos: The Audience and the *Odyssey*. *Phoenix*, Vol. 51, n.2, p.95-114. Summer, 1997.
- MINCHIN, Elizabeth. Scripts and themes: cognitive research and the Homeric Epic. *Classical Antiquity*. Vol. 11, n° 2, p.229-241.Out., 1992.
- PARRY, Milman. Review to *Die typischen Scenen bei Homer* by Walter Arend. *Classical Philology*, Vol. 31, N°4, p.357-360. Oct. 1936.
- REECE, Steve. *The Stranger Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. University of Michigan Press, 1993.
- SMITH, Gertrude. Homeric Orators and Auditors. *The Classical Journal*. Vol. 21, n.5, p.355-364. Feb., 1926.



Recebido em Fevereiro de 2010
Aprovado em Abril de 2010