

CODEx

REVISTA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

V.4, N.1



ISSN 2176-1779

Academia de Platão. Mosaico romano do século I d.C. Museo archeologico Nazionale di Napoli.
Fonte: Wikipedia Commons.

letras.ufrj.br/proaera/revistas

ISSN 2176-1779

Codex – Revista de Estudos Clássicos
Proaera – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016

Bimestral

ISSN 2176-1779

1. Estudos Clássicos. 2. Letras Clássicas. 3. Filosofia Antiga. 4. História Antiga. 5. Arqueologia

1. Proaera

CODEX – Revista de Estudos Clássicos

Equipe Editorial

Editores

Ana Thereza Basilio Vieira, UFRJ
Beatriz de Paoli, UFRJ

Comissão Editorial

Ana Thereza Basilio Vieira, UFRJ
Beatriz de Paoli, UFRJ
Henrique Cairus, UFRJ
Tatiana Oliveira Ribeiro, UFRJ

Conselho Consultivo

Adriano Scatolin, USP
André Malta, USP
Agatha Pitombo Bacelar, UnB
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS
Breno Battistin Sebastiani, USP
Carolina de Melo Bonfim Araújo, UFRJ
Elaine Cristine Sartorelli, USP
Fabio Faversoni, UFOP
Fernando Brandão dos Santos, UNESP
Fernando Santoro, UFRJ
Gabriele Cornelli, UnB
Henrique Cairus, UFRJ
Jaa Torrano, USP
Jacyntho José Lins Brandão, UFMG
João Angelo Oliva Neto, USP
João Batista Toledo Prado, UNESP
Juliana Bastos Marques, UNIRIO
Leni Ribeiro Leite, UFES
Marly de Bari Matos, USP
Mary Macedo de Camargo Neves Lafer, USP
Marcos Martinho dos Santos, USP
Paulo Martins, USP
Pablo Schwartz Frydman, USP
Paula da Cunha Correa, USP
Paulo Sérgio Vasconcellos, UNICAMP
Roberto Bolzani Filho, USP
Tatiana Oliveira Ribeiro, UFRJ
Trajano Vieira, UNICAMP

Revisora

Marina Albuquerque

Editoras de Layout

Julieta Alsina
Lívia Gallucci

Sumário

Apresentação As editoras	4
A Polêmica como História de <i>longa duração</i> : ciceronianos e anticiceronianos do século XVII Eduardo Sinkevisque	6
Elementos de retórica e oralidade em duas odes horacianas Lucas dos Passos	18
Os antigos germanos em <i>Os Sertões</i> : Canudos e Teutoburgo Rafael Vicente Kunst	30
Sexto Empírico: ética, linguagem e epistemologia do século II d.C. em Alexandria Rodrigo Pinto de Brito	40
O <i>Panatenaico</i> de Isócrates e a crítica platônica à escrita no <i>Fedro</i> André Bertacchi	64
<i>famaque cum domino fugit ab urbe suo</i> : aspectos da <i>fama</i> na poesia de exílio de Ovídio Andreas N. Michalopoulos	79
What is so ‘classical’ about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects Anastasia Bakogianni	96
O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras Anastasia Bakogianni	114
Autores	132

Apresentação

Começar é difícil. Recomeçar é muito mais. Especialmente difícil é rever as razões que fizeram cessar um movimento como aquele que criou a *Codex: Revista de Estudos Clássicos* e colocou-a, de forma pioneira, no Sistema de Editoração Eletrônico de Revistas (SEER), propiciado pelo *Open Journal Systems* (OJS). Mas, das dores às delícias, é justo e digno mencionar aqui que o entusiasmo dessa retomada é maior do que o do início. Não pelo propósito do ato, que não é mais o mesmo; mas porque o conteúdo das instituições são as pessoas, e as pessoas vieram – outras pessoas –, e abraçaram o projeto e o reformularam. Os discentes que publicaram nesse órgão de divulgação são hoje docentes colocados em instituições de pesquisa e de ensino, onde continuam o trabalho que, não raro, trouxeram ao público, pela primeira vez, aqui, na *Codex: Revista de Estudos Clássicos*.

Nova equipe, novo ânimo, novo nome, novo propósito e definitivamente vida nova e promissora: é assim que se apresenta este número reinaugural da *Codex: Revista de Estudos Clássicos*.

O escopo da revista está circunscrito no âmbito dos dois laboratórios de pesquisa que a produzem, a saber, o *Programa de Estudos em Representações da Antiguidade* (PROAERA-UFRJ/UFES/UFJF/UFRGS/UNIRIO) e *Imagens da Antiguidade Clássica* (IAC-USP). Nosso maior cuidado é, pois, para com os estudos clássicos numa perspectiva em que a análise textual se dê numa abordagem que privilegie o aspecto temporal, operando-o com ferramentas específicas que a todo o momento vão aqui sendo testadas.

Para brindar esse retorno cheio de vida e esperança, oferecemos aos leitores uma plêiade de textos que esperamos sejam alento para os números vindouros.

Abre o número o Professor Eduardo Sinkevisque, investigador sênior de várias instituições de pesquisa, como a USP e a Biblioteca Nacional, da cepa insigne do grande Professor João Adolfo Hansen, que lhe legou uma formação voltada para o estudo do espectro do classicismo na urdidura retórica. Há muito dedicado ao estudo da polêmica como gênero discursivo, o Prof. Sinkevisque traz, nesse texto, um belo estudo de caso da polêmica entre defensores e detratores de Cícero no século XVII. Uma contribuição preciosa não só para o estudo da polêmica como gênero, como também sobre o lugar da Antiguidade naquele século, numa perspectiva braudeliana da história de longa duração.

A retórica também está presente no segundo texto da revista, de autoria do Professor Lucas dos Passos. A proposta do artigo faz entrecruzarem-se retórica e performance, numa análise minuciosa de duas odes de Horácio. Assim, inscreve-se o artigo em dois pontos sobre os quais convergem os mais atuais interesses na área de Estudos Clássicos, complementados por uma proposta de tradução que insere no rol de suas preocupações a tríade temática formada por produção, performances e recepção.

E é precisamente o tema da recepção que move o artigo que o segue, de autoria do Professor Rafael Kunst, em cujo texto reverbera fortemente a formação recebida do

Professor Anderson Zalewski Vargas. Assim, a obra emblemática, colossal e fundadora de Euclides da Cunha é perscrutada pelo viés da sua recepção da historiografia romana que lhe atende, juntamente com outras produções historiográficas da Antiguidade, como modelo, referência e chave de inteligibilidade.

A produção textual latina antiga continua sendo alvo de análise no texto do Professor Rodrigo Pinto de Brito, docente da Universidade Federal de Sergipe. Esse autor toma para si a tarefa árdua e gratificante de mergulhar no pensamento complexo de Sexto Empírico, que durante muito tempo foi secundarizado nos Estudos Clássicos e tratado como fonte de fragmentos dos pensadores que não lograram a permanência integral de seus escritos. Assim, o pirronista ganha um estudo aprofundado, imerso na atenção à importância que sua obra teve ao longo de séculos. De fato, a leitura do artigo do Professor Rodrigo Pinto de Brito tende a tornar-se fundamental para a compreensão não só de um Sexto Empírico que dialoga com seu tempo e seu espaço, como também para o estudo de como esse filósofo pode iluminar o entendimento acerca de ideias ulteriores que lhe são debitárias.

O tema da escrita no *Fedro* de Platão tem um lugar inovador neste número da *Codex: Revista de Estudos Clássicos*. Professor André Bertacchi (UFRJ) tece relações entre Platão e Isócrates a partir do aspecto do gênero, uma vez que o *Panatenaico* apresenta a única ocorrência sobrevivente de diálogo em todo o *corpus* dos oradores áticos. Essa confluência de gênero coaduna-se com uma convergência de tema, e é isso que mostra de forma clara e erudita o artigo do Prof. André Bertacchi.

O Professor Andreas Michalopoulos, docente da Universidade de Atenas e tradutor para o grego do *Companion* de Ovídio da Cambridge, leva, por meio da *Codex: Revista de Estudos Clássicos*, à apreciação do público especializado uma reflexão amadurecida sobre o conceito de *fama* na poesia de Ovídio. O texto é, de resto, fruto de uma discussão ocorrida no seio do Programa de Estudos em Representações da Antiguidade (PROAERA), com a participação dos membros do Laboratório Ousia de Filosofia Clássica (UFRJ). Traz o Prof. Michalopoulos questões que, entrelaçando história e literatura, percorrem a poesia ovidiana, para compreender sentidos e valores em que se circunscreve a *fama*.

Também fruto de debate nesse mesmo ambiente, o texto da Professora Anastasia Bakogianni, da Massey University, Nova Zelândia, traz uma bela e completa reflexão acerca das teorias construídas em torno da recepção da Antiguidade, apontando, inclusive os possíveis encaminhamentos para um tratamento porvindouro que enseje novas abordagens para a presença hodierna da Antiguidade, bem como que verticalize (e mesmo horizontalize) as abordagens em andamento.

É, portanto, este número um marco na história desta revista. Um número destinado a integrar a bibliografia de referência, com temas que ultrapassam a curiosidade pontual e o interesse específico e alçam-se ao questionamento abrangente dos rumos dos Estudos Clássicos.

Que sejam assim também os próximos números, e boa leitura!

As editoras



A Polêmica como História de *longa duração*: ciceronianos e anticiceronianos do século XVII

Eduardo Sinkevisque

Resumo:

Demonstra-se que a questão dos estilos ciceroniano/anticiceroniano concernidos à oratória e à escrita da História, nos séculos XVI/XVII, pode ser definida como uma Polêmica de longa duração, ou longuíssima, em virtude de atualizar, singularmente, um tipo de debate travado desde a Antiguidade romana (século I da Era Cristã), passando pelo Humanismo, até a Modernidade. Após definir Polêmica como gênero, definir ciceronianismo/anticiceronianismo, discutem-se exemplos de usos do debate estilístico e de poder das representações discursivas em alguns dos historiadores, retores e preceptistas mais significativos do século XVII ibérico-italiano, como Cabrera de Córdoba (1619), Manuel Severim de Faria (1624), Frei Vicente do Salvador (1630), Famiano Strada (1632) e Agostino Mascardi (1636). Nesse sentido, a Polêmica seiscentista do estilo agudo em História repõe a querela antiga dos estilos.

Palavras-chave: Polêmica; arte histórica; aticismo; asianismo; estilo

Abstract:

This paper discusses examples of the stylistic debate uses and power of discursive representations in some of historians, retors and in the most significant treatises of the Iberian and Italian seventeenth century, as Cabrera de Córdoba (1619), Manuel Severim de Faria (1624), Frei Vicente do Salvador (1630), Famiano Strada (1632) and Agostino Mascardi (1636). Therefore, the seventeenth-century Controversy acute style in History restores the old Controversy of styles.

Keywords: Controversy; historical art; Atticism; Asianism; style

Para Rodrigo Turin

Antes de começar, propriamente, meu texto, esclareço que uso o conceito de *longa duração* retirado de Braudel, porém apenas no sentido de duração secular de eventos, em oposição a eventos ocorrências. Ignoro seu sentido econômico-social, o qual muitos historiadores questionam (BRAUDEL, 1974, p. 44). O gênero Polêmica tem muitos nomes como *debate*, *querela*, *contenda*, *controvérsia*, *peleja*, *discórdia*. Muitas são as faces das *contendas*, entretanto podem ser definidas como *diatribe* (*dialéxis*), ou seja, como crítica severa e mordaz, tipo de escrita ou discurso agressivo e injurioso – que tem relação com o *diálogo* por meio de seu caráter argumentativo, mas que com ele não se confunde, pois nem toda argumentação é uma *diatribe*. *Diatribe* é uma palavra grega que teria seus usos mais remotos na Filosofia – discurso preambular de *auctoritates* estoicas e cínicas, como as *Diatribai* de Epicteto (108 a.C.), recolhidas por Flávio Arriano. Bion de Borístenes (séc. IV a.C.) atribui o sentido de “agressividade” e de “ofensa” ao gênero. Seus usos na sátira, tanto grega (comédia propriamente) quanto romana, têm seus exemplos modelares em Varrão e Cícero¹. Qualquer que seja o termo adotado para Polêmica, todos carregam sentidos bélicos, como dicionariza Rafael Bluteau. Ao consultar o *Vocabulário...*, serão encontrados verbetes que se ocupam dos conceitos mencionados acima. Com a exceção de *diatribe*, termo ausente no *Vocabulário*, Bluteau normatiza *debate* como *contenda*, *disputa*, *altercação*, *controvérsia*. Polêmica o letrado diz ser guerrear, chegando a conceituar o termo como uma “arte” que “vale o mesmo que a arquitetura militar”. Estende o significado de Polêmica: “na disposição da batalha, e forma de pelejar” (BLUTEAU, 1712, vols. 2, 6).

As *controvérsias* e seus aspectos dialéticos e retóricos foram estudadas por Jorge Sallum, que explica o gênero e seu funcionamento por meio das divisões argumentativas e lógicas, por exemplo, de Sêneca, o Velho, das *Controversiae* em relação à prescrição ou preceituação das *staseis*, de Hermágoras (SALUM, 2010).

¹ Cf. E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acessado em 27/05/2015.

Klaus Berger dá como características da *diatribe* (*dialéxis*) ser o ouvinte apostrofado no singular e adjetivado, cuja opinião é presumida. Diz ter sua “origem” na conferência escolar, pois a rigor a *diatribe* significa “aula de escola superior”. Segundo Berger, o diálogo pertence ao epidítico, onde há relato, e a *diatribe* pressupõe identidade entre autor e a quem dirige a conversa, prestando-se bem à carta (BERGER, 1998, p. 104-105). Bakhtin & Volochinov (2004) diferenciam Polêmica “aberta” de Polêmica “velada”, como fenômenos discursivos configuradores de posições sociais e ideológicas, cuja perspectiva é a do diálogo, da interlocução. A Polêmica é “velada” quando “a palavra do outro permanece fora dos limites do discurso do autor, mas este discurso a leva em conta e a ela se refere”. A Polêmica é “aberta” quando o discurso refutado aparece explicitado na fala de quem o profere ou de modo indireto (BAKHTIN, 2008, p. 223).

Penso que Polêmica é sempre gênero misto, misturado. Discurso do *monstro*, porque demonstrativo. Se penso assim, penso com Aristóteles, da *Retórica*, lembrando que, como epidítica (ou demonstrativa), a Polêmica vitupera ou elogia, rebaixa ou levanta detratores ou partidários de argumentos, ideias, conceitos, pensamentos. Mas penso também no deliberativo, pois se aconselha algo em uma Polêmica, nem que seja a agir, a posicionar-se. E penso também no judicial, pois ajuíza-se contra ou a favor de uma causa em uma Polêmica. Eis aí, então, o *monstro*, o gênero impuro, misturado, de que se trata.

A história dos debates sobre estilo em prosa segundo Cícero, seus apoiadores e detratores, por exemplo, instaura-se como Polêmica desde sempre. No “Humanismo”, ganha estatuto central no tocante à imitação. Envolvendo ataques e defesas, vaidades afetadas por humores sanguíneos e juízos beligerantes, letrados disputam a hegemonia das representações retóricas e políticas também por meio desse debate. No século I da Era Cristã, a querela romana do *ciceronianismo* é embate entre os estilos *ático/asiático*, *ciceroniano/anticiceroniano*, nobre ou simples, dos *genera dicendi grande/humile/vehemens* para imitação oratória e, por homologia, para a imitação em prosa histórica. Os principais retores envolvidos são Quintiliano (*Cartas a Pompeu*) e Sêneca (*Controvérsias*; *Cartas a Lucílio*).

Posicionando-se contrariamente ao anônimo *ad Herenium* e a Cícero dos diálogos sobre oratória, do *Orador* e do *Brutus*, Quintiliano e Sêneca propõem vários

modelos imitativos. Seleccionam e combinam essa variedade, não separando *imitatio* de *emulatio*. Cícero pensa essas categorias sem propor a ruptura delas com o costume. Para Quintiliano e Sêneca, pela variação e combinação de modelos, as categorias têm mobilidade, singularidade e multiplicidade.

Cícero, no *De Oratore* define o estilo do gênero histórico como “abundante y sostenido, fluido y apacible, sin la aspereza judicial ni el aguijón de las contiendas forenses” (CÍCERO, s/d, II, p. 96). Angélica Chiappetta propõe, com relação ao estilo no *Orador* ciceroniano, haver

três *genera dicendi*. Um, o dos *grandiloqui* que usam amplamente a gravidade das sentenças e a majestade das palavras, que são veementes, variados, copiosos, graves, que estão preparados para comover e alterar os ânimos. No extremo oposto, há o *genus* dos oradores *tênués*, que são agudos, que ensinam todas as coisas e fazem-nas mais brilhantes mas não mais amplificadas, oradores sutis e *limati*, ou seja, burilados, aperfeiçoados. Entre os dois gêneros há um intermediário, o dos oradores *temperati*, que não têm nem o raio fulminante dos primeiros nem a agudeza dos últimos [*Or.* 20-21] (CHIAPPETA, 2000/2001, p. 345).

A discussão estilística se atém à tripartição dos gêneros e a seus decoros. O *aticismo* romano é uma espécie de reabilitação do estilo *humilde* oratório dos antigos cônsules. Há diferenças entre os *aticismos* de Cícero e os de Sêneca. O primeiro gera, por meio da *clareza* e de uma ponderação ornamental, efeitos de “elegância” e de “naturalidade” do *genus humile* da interlocução oral, com base na *neglegentia diligens* do decoro das cartas e dos diálogos. O segundo, estoico, caracteriza-se pela *brevidade* e *obscuridade* do estilo epigramático, “cortado”, “denso”, às vezes, “solto” ou *coupé*. O *genus medium, asiático*, é para Cícero o estilo suave e ornado do gênero demonstrativo encomiástico que visa a ensinar e deleitar, mas sem excessos. O *genus vehemens*, um dos cernes das censuras contra Cícero dos séculos XV/XVI/XVII, é amplo, copioso, grave, ornado. Caracteriza-se como um dos principais objetos das censuras, pois é, por definição, o estilo oratório que Cícero e seus partidários propõem, ao contrário do lacônico, de Sêneca e de Tácito, reciclado no século XVII por meio das apropriações de Lipsio, principalmente. Grande parte dos jesuítas associam as leituras de Sêneca e de Tácito às teses de Maquiavel. Desde o século XVI, em Portugal, há reações de teólogos às propostas de *O Príncipe*, de Maquiavel.

Os teólogos opõem-se a Maquiavel, que se afasta do modelo sacro de virtude cristã. Jerônimo Osório, o principal teórico ibérico contrário a Maquiavel, afirma a excelência do Cristianismo frente às teses políticas do florentino, reconhecendo a vigência de uma ordem moral que a religião de Jesus pressupõe e impõe. As teses de Maquiavel foram identificadas ao luteranismo, calvinismo, reformismo, que se insurgiam contra a ordem tradicional da Escolástica católica de que Roma era símbolo. Segundo Albuquerque, Tácito “prestava-se às mil maravilhas para a afirmação e atuação (...) do utilitarismo em política. O Tibério de Tácito era o irmão mais velho do *Príncipe* de Maquiavel” (ALBUQUERQUE, 1974, pp. 103-104).

O debate “humanista” entre partidários e contrários de Cícero tem por objeto os modos de imitar, não a própria imitação. O que se debate é se Cícero deve ou não ser modelo exclusivo da imitação. Os principais agentes são: Angelo Ambrogini (1454-1494), Paolo Cortesi (1465-1510), Erasmo (1469-1536), Justo Lipsio (1547-1606). Ambrogini, na *Lição Inaugural (...) sobre Quintiliano*, em Florença, propõe reorganizar e amplificar de modo singular a definição *ciceroniana* de eloquência dominada pelo gênero epidítico, imitando um extrato do *De Oratore* (I, 8, 29). Mediado pelo conceito de urbanidade, move-se civilizatoriamente, tendo a retórica como máquina. Polemiza com Paolo Cortesi por meio de cartas. Ambrogini pensa haver leitores que preferem cartas longas, outros, cartas breves, outros que desejam maior argumentação. Há leitores que exigem estilo *transparente*, outros *obscuro*; *negligente*, ou *diligente*; *simétrico* ou *assimétrico*; *ático* ou *asiático*; a *alegria* ou a *gravidade*; as *figuras* ou a falta delas. Para Cortesi, Cícero é de todos o melhor modelo. Ambrogini nomeia os partidários de Cícero de “macacos” ou “papagaios”. Contudo, a partir de 1528, com os *Diálogos Ciceronianos* de Erasmo, a querela é reeditada, ganhando dimensões continentais que se prolongam pelos séculos XVI/XVII. Seus contornos, agora, muito variados, redundam em abundância de edições, comentários e antologias. Erasmo, ao se opor ao culto italiano e/ou italianizante de letrados que elegem Cícero (cartas familiares) mestre da escrita, prolonga e enriquece a posição de Ambrogini, entre outras posições contrárias a Cícero. Um dos postulados é variar não só pelo prazer de variar, mas para adaptar harmoniosamente o estilo ao destinatário. Outro argumento erasmiano para rechaçar seus opositores é o de que o próprio Cícero não tinha modelo único para imitação oratória. Para Erasmo, os partidários de Cícero fazem do orador um cristão antes do

tempo, entendendo que seu culto é um modo supersticioso e fanático de transformá-los em pagãos. Com Lipsio, o embate ganha certo *estoicismo*, principalmente colhido em Sêneca.

Esse *estoicismo* define-se por meio da expressão *semina virtus*. Lipsio a emprega, conjugando a paz terrestre com a celeste, levando em consideração modelos dos grandes antigos como meio de organizar a cidade (a urbanidade, civilidade – *urbanitas, civilitas*) terrestre e de fazer uma reflexão e uma aproximação menos indigna da cidade celeste. (MOUCHEL, 1999, p. 460). Lipsio adere à doutrina retórica e teológica de Santo Agostinho, aderindo também às virtudes romanas rejeitadas pelos partidários de Cícero. As apropriações lipsianas de Sêneca implicam prescrever a “arte de ser bom”, cujas bases estoicas propõem uma ética das virtudes morais mediadas pela razão e pelo controle de paixões como a ira, a inveja e a cobiça entre outras, para que, no discurso e na vida, sejam coincidentes as virtudes da esfera privada com as da esfera pública em termos de “bem comum”, estilo oratório e atividade política. Ou seja, pela concórdia, pela responsabilidade de cada membro em relação aos demais, a noção de “bem comum” implica a consciência dos interesses coletivos, cujo fim unifica-se no todo. O estilo cortado (dividido), sentencioso (pontudo) ou pontiagudo que Lipsio recupera e com o qual faz o *optimus stylus* é derivado da escrita da história de Tácito entendida como *hortus et seminarium praeceptorum*. Com o laconismo de Lipsio impõem-se a noção de *arguta dictio*. É *acutus* ou *argutus* o estilo com o qual se exprime um pensamento com aparência bruta, densa, opaca, mas que exige do destinatário que este dissolva essa contração e retome em si mesmo o efeito agudo provocado pelo locutor (MOUCHEL, 1999, pp. 470-471).

Particularizo a discussão com debate sobre estilo do gênero histórico seiscentista. Entendo o *Dell'Arte Historica*, de Agostino Mascardi, inserido na Polêmica do estilo *agudo*, dos estilos em Polêmica entre partidários e contrários de Cícero aplicados, principalmente, à oratória sacra, ao gênero epistolar e ao gênero histórico. Em 1636, Agostino Mascardi, “Príncipe”, ou principal, da Academia dos Humorados de Roma, publica o *Dell'Arte Historica* em um círculo de letrados cuja dedicação à prática de um tipo de “filosofia moral” e à prática de uma poesia sublime, em conformidade com as doutrinas da Igreja Católica pós-tridentina, levava-os a lutar contra a heresia, celebrando o florescimento das artes liberais e da filosofia moral, na proteção de uma

Igreja consolidada. Esforçavam-se por praticar uma eloquência didática, eficaz o suficiente para corresponder ao programa teológico-político-retórico de Urbano VIII, rival de Giambattista Marino. A rivalidade estabelecia-se de academia para academia (“humorados” *versus* “adormecidos”), de cidade-Estado para cidade-Estado (Gênova *versus* Roma).

A Academia dos Humorados era pública e universitária. A dos Adormecidos era privada e cidadina, de formato republicano. Em discussão estava o estilo, em particular o estilo *agudo*, mas principalmente questões de poder. Mascardi pensava regular o engenho e a agudeza por meio do juízo, enquanto Peregrini propunha um “estilo novo”, em que o engenho e a agudeza se autonomizassem do juízo. Marino foi responsável por uma eloquência sacra, de aliança teológico-retórica, cujos modelos são menos os Padres que os sofistas, seus mestres e rivais. A “segunda sofística”, da qual Marino se apropria, caracteriza-se pelo triunfo do gênero epidítico privado da finalidade cívica, mas tendendo ao deleite. Fumaroli propõe Marino como asianista ferrenho, capaz de levar esse estilo às últimas consequências (FUMAROLI, 1994, p. 215). Marino polemiza também com Angelo Grillo nas discussões sobre usos da agudeza no gênero epistolar e conversacional, como estuda Graziosi (2000). Nos séculos XVI/XVII, há particularizações também católicas da Polêmica em Portugal, na Espanha e na França. O chamado *ciceronianismo/anticiceronianismo* “humanista” dos séculos XV/XVI remonta à querela romana antiga do estilo *ático* x *asiático*. A discussão seiscentista do estilo *agudo* concernida à oratória, à epistolografia e à prosa histórica pode ser pensada como apropriações e particularizações de rivalidades estilísticas e de poderes, que reciclam as disputas romanas pelo estilo; depois, as chamadas querelas “renascentistas”, cujas interpretações católicas, nos séculos em questão, são desdobramentos específicos e singulares. Entendo estilo *agudo* aquele dotado de *agudeza*, isto é, engenhoso, maravilhoso, feito por meio de metáforas distantes, singulares, peregrinas. Estilo que afeta a recepção ao ponto de ela pensar que são seus os argumentos que ouviu ou leu como verdadeiros. Por *ciceronianismo*, penso o estilo suave e ornado, harmônico, redondo, ramado, copioso; *asiático*. O *anticiceronianismo* se define por meio de um estilo lacônico colhido em Sêneca e em Tácito, reciclados nos séculos XVI/XVII por meio das apropriações de Lipsio; é o *ático* do debate. *Ciceronianos* quinhentistas e seiscentistas doutrinam o estilo como não ordinário, sem perda de nexos, nem da

correspondência entre as partes do todo. Estilo proporcional, simétrico, simples, cujo uso da sentença deve ser sem pompa, com modéstia, contrário à obscuridade. Estilo *agudo*, mas dotado de agudeza não indiscriminada, regulada segundo prescrições de Mascardi, Peregrini e Vieira, por exemplo. *Ciceronianos* aconselham ter em vista a clareza e o ornamento ao escrever história. A frase deve ser “chã” e oblíqua, não reta. O estilo histórico deve ser puro, sem uso de epítetos supérfluos, de modo que a história seja simples e graciosa, elegante, harmônica, verdadeira e com juízo.

Mascardi aconselha para o discurso do gênero histórico um tipo de elocução que se afaste do ordinário, mas sem perda dos nexos, nem das correspondências entre as partes em relação ao todo. O estilo recomendado para o gênero histórico é aquele que comove breve e eficazmente, pois vigoroso e arrebatador. No *Delle acutezze (...)*, Matteo Peregrini faz uma doutrina sobre a “indiscreta afetação da agudeza” dos que, segundo ele, são os “enfarinhados das letras”, letrados adeptos do estilo “moderno”. Estes, segundo Peregrini, não têm perfeição de juízo porque, com a presunção de saber tudo, costumam ter o juízo muito corrompido quando aplicam a agudeza indiscriminadamente (PEREGRINI, 1639). Mesma discussão de Mascardi no *Dell’Arte Historica* e de Vieira, no *Sermão da Sexagésima*. No cap. XII, Peregrini prescreve o uso da agudeza. A cautela 11 trata do discurso narrativo ou histórico. Peregrini diz que se deve evitar a agudeza no gênero histórico, porque seu uso prejudica o provável, logo o verossímil. E dá o exemplo de Plutarco: se Plutarco escrevesse a vida de Alexandre com agudezas jocosas, o argumento heroico seria ridículo. Na obra histórica, é vetada como agudeza do narrador, não como agudeza da matéria narrada (diferença entre o objeto e a qualidade de sua eloquência). Deve-se evitar a agudeza em composições graves, de gênero elevado. Gêneros deliberativo e judicial: sérios. Gênero demonstrativo: sério (louvor); não sério (vituperação).

Em carta a Duarte Ribeiro de Macedo, datada de 19 de abril de 1670, D. Luís de Menezes, 4º Conde da Ericeira, comenta, autorizando-se em Mascardi, o estilo empregue por ele na escrita da *História de Portugal Restaurado*, em particular o uso comedido de metáforas no gênero histórico:

Tenho feito particular estudo do modo de usar delas [das metáforas], acho exemplos por uma, e outra parte muito dignos de seguir, e não encontro exemplo constante, como diz Mascardi, que possa dar lei infalível de

sentenças, porque Tucídides foi abundante delas, Eródoto [sic], pobre, usou-as muito Salústio, Tito Lívio pouco, foi delas liberal Tácito, César escasso, e acrescenta Mascardi que o bom juízo deve usar das sentenças quando lhe caírem, mas tão bem cerzidas que pareçam como os botões de diamantes no vestido de pano, donde une a arte o que rouba a natureza. Ultimamente Mascardi não quer a história melancólica, nem a eloquência cadáver. O de que fujo com grande cuidado é de ideias poéticas, em que o exercício me faz tropeçar; procuro levantar conceitos da mesma tessitura, seguindo a doutrina do P. Vieira que me disse desprezar sempre os que lha não ordiam (MENEZES, 1970).

Anticiceronianos doutrinam variar os modelos. O estilo histórico deve ser brilhante, como propõe Virgílio Malvezzi no “Al Leitor” dos *Sucesos Principales de la Monarquia de España ...* (MALVEZZI, 1682) e oônimo do “Prólogo” do *Seneca Impugnado de Seneca en Questiones Politicas y Morales*. Brilhante é postulado erasmiano construído por meio das metáforas estilísticas de pedras preciosas e joias (SÊNECA, 1661). *Anticiceronianos* doutrinam, também, estilo exercitado, não medíocre, lento e de múltiplas leituras. Estilo breve, simples, claro, elegante e decoroso lipsianamente pensado. A frase não deve ser composta de longos períodos, mas curta, sem uso de conectivos, pouco ornada e sem muitas alegorias. A simplicidade, a clareza, a elegância e o decoro são critérios qualitativos homólogos entre letrados de ambos os lados do debate. Parece, no entanto, haver divergência no entendimento e no uso dessas categorias estilísticas. *Anticiceronianos* acrescentam à verdade, à clareza e à pureza de estilo o vigor, categoria com a qual pensam a agudeza e maravilha do estilo que preceituam como discreto, conciso, sutil, noticioso, facundo, variado conforme a matéria. A narração histórica deve ser adornada e não uma simples e “chã” narrativa, como postula Malvezzi. O estilo deve ser lacônico e político, rico de sentenças, ao contrário do que doutrinam *ciceronianos* reprechedores da riqueza das sentenças. *Anticiceronianos* definem o estilo histórico como cortesão, dotado de palavras pomposas, peregrino, singular, estranho, avesso ao medíocre e ao rasteiro. No “Ao Leitor” dos *Sucesos Principales de la Monarquia de España ...*, por exemplo, Malvezzi (1962) diz aproveitar-se da Arte para não escrever “História com uma simples narração somente”. Vale-se de todo seu espírito para adorná-la, pois julga isso “preciso a quem dá razões ao maior Rei do mundo”. Faz várias metáforas de adornos de ouro, de joias, de preciosos tecidos, de bordados, de sedas interrogando, pateticamente, o leitor se ele o condenaria por esse modo de escrever.

Penso, com Beugnot, haver uma ruptura entre duas escolas históricas, no século XVII, para a questão do estilo. Uma *asiática*, defendendo o *fluens dicendi genus* (Agostino Mascardi do *Dell'Arte Historica*). Outra, *ática*, inspirada pelo modelo de Tácito e de Sêneca, procurando o *factum dicendi genus*, linguagem de soldado e de político, cujo estilo é o da ação. Esta obscura ou imperatória *brevitas* associada à palavra real e principesca nutrirá a reflexão moral ulterior (BEUGNOT, 1999, p. 567).

Em todo caso, o estilo seiscentista do gênero histórico não é expressão de uma subjetividade psicologizada ou mera expressividade de uma biografia empírica, mas usos de convenções de caracteres e afetos em disputas, em concorrência ou co-presença. Estilo entendido como *fides*, sinceridade ou fé retórica.

É possível concluir que, para além da *história de longa duração* dos debates sobre estilo e poder das representações, segundo apoiadores e detratores de Cícero e os modos de imitação em prosa segundo Cícero ou seus contrários, temos *Polêmicas* no século XVII que repõem ou atualizam o gênero *diatribe*, *dialéxis* ou *controvérsia*. A documentação com a qual trabalhei mostra isso, por exemplo, na batalha epistolar de acadêmicos como Mascardi, Marino, Malvezzi e Peregrini. A história de *ciceronianismo/anticiceronianismo* é uma *diatribe* também seiscentista, uma *controvérsia* como caracterizei e defini no início de meu texto. E com isso, no redondo ciceroniano, mas também lacunar e elíptico de Lipsio, aqui termino.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Martim de. *A Sombra de Maquiavel e a Ética Tradicional Portuguesa – Ensaio de História das Ideias Políticas*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Instituto Histórico Infante Dom Henrique, 1974.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Intr. de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 11 ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- BERGER, Klaus. *As formas literárias do Novo Testamento*. São Paulo: Loyola, 1998.
- BEUGNOT, Benard. “La précellence du style moyen (1625-1650)”. In: _ FUMAROLI, Marc. *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne (1450-1950)*. Paris: Press Universitaires de France, 1999.
- BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Português e Latino (...)*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.
- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CÍCERO. “De Oratore”. In: _____. *Obras Escolhidas*. Buenos Aires: Livraria El Ateneu Editorial, s/d.
- CHIAPPETTA, Angélica. “Alguns usos da escrita segundo *Brutus*”. In: *Clássica*, v.13/14, 2000/2001.
- FUMAROLI, Marc. *L’Âge de L’Éloquence – Rhétorique et ‘res literaria’ de la Renaissance au seuil de l’époque classique*. 2 ed. Paris: Albin Michel, 1994.
- GRAZIOSI, Elisabetta. “Cesura per il Secolo dei Genovesi: Anton Giulio Brignole Sale”. In: _____. *Anton Giulio Brignole Sale – Um retrato letterario*. Atti del convegno organizzato dal Dipartimento di Italianistica dell’Università di Genova com la partecipazione del Comune di Genova e dalla Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Genova: Palazzo Ducale/Palazzo Spinola, 11-12 aprile, 1997. A cura di Claudio Costantini, Quinto Marini e Franco Vazzoler. Quaderni di Storia e Letteratura, luglio 2000.
- MALVEZZI, Virgilio. *Sucesos Principales de la Monarquia de España en el año de mil seiscentos e treinta i nueve escritos por el Marques Virgilio Malvezzi del Consejo de Guerra de su Magestad; Famiano Strada, Primera Decada de las Guerras de Flandes, desde la Muerte del Emperador Carlos V. Hasta el Principio del Gobierno de Alexandro Farnese, Tercero Duque de Parma y Placencia. Escrita en*

Latim por el P. Famiano Estrada, de la Compañia de Jesus. Y Traducida en Romance, por el P. Melchior de Novar, de la Misma Compañia. Corrigida y enmendada por el Doctor de Bonnemaison. Colonia, 1682.

MASCARDI, Agostino. *Dell'Arte Historica. Trattati Cinque. Coi sommarii di tutta l'opera estratti dal Sig. Girolamo Marcucci.* Roma: Apresso Giacomo Facciotti, 1636.

MENEZES, Luís de. “Carta de 19 de Abril de 1670 do Conde da Ericeira a Duarte Ribeiro de Macedo”. In: RAU, Virgínia. *Um ‘Trabalho Divertido’ do Conde da Ericeira: A História de Portugal Restaurado.* Separata de Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte (10 Band 1970), pp. 304-310.

MOUCHEL, Christian. “Le rhétoriques Post-tridentines (1570-1600): La Fabrique d’une Société Chrétienne”. In: _____. FUMAROLI, Marc. *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne (1450-1950).* Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

PEREGRINI, Matheu. *Delle acutezze (...).* Genova/Bologna: Presso Clemente Ferroni, 1639.

SALLUM, Jorge. “Entre Retórica, Lógica e Dialética: Aspectos da *divisio* nas *stasis* de Hermágoras e nas declamações de Sêneca o Velho”. In: Cadernos UFS Filosofia, Fasc. XIII, vol. 8, agosto a dezembro de 2010, p. 109-130.

SÊNECA. *Seneca Impugnado de Seneca en Questiones Politicas y Morales. 2ª Impression Añadida con Diferentes Questiones. Por Don Alonso Nuñez de Castro, Coronista General de Su Magestad en estos Reynos.* Madrid, 1661.

VIEIRA, Antônio. “Sermão da Sexagésima”. In: *Antonio Vieira – Sermões.* Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001.

Recebido em Janeiro de 2016
Aprovado em Janeiro de 2016





Elementos de retórica e oralidade em duas odes horacianas

Lucas dos Passos

Resumo

Este trabalho pretende analisar as odes *I, 25* e *III, 9*, de Horácio, considerando sua intrínseca relação com a oralidade e retórica antigas. Nesta observação serão necessárias: [a] a tradução de ambos os poemas e [b] uma pequena exposição da presença de elementos de oralidade na poesia romana, atentando para a conexão entre a segunda ode e o *carmen amoebaeum*.

Palavras-chave: Horácio; oralidade; *carmen amoebaeum*.

Elements of rhetoric and orality in two Horace's odes

Abstract

This paper aims to analyze the odes *I, 25* and *III, 9*, of Horace, considering their intrinsic relationship with the ancient rhetoric and orality. In this observation it will be required [a] the translation of both poems and [b] a small exposure of the presence of orality on roman poetry, attempting to the connection between the second ode and the *carmen amoebaeum*.

Keywords: Horace; orality; *carmen amoebaeum*.

Um dos aspectos considerados estruturais para a literatura antiga latina que talvez se perca numa recepção moderna – e, ainda, seja ignorado em muitos procedimentos tradutórios – é sua íntima relação com questões de oralidade. A observação desse elemento no mundo antigo não é, no entanto, tarefa das mais simples – sobretudo porque as fontes documentais são escassas e podem trazer informações parciais, difíceis de generalizar; mas, dada a importância evidente que têm, os aspectos que ajudam a construção da oralidade nos textos antigos merecem ser analisados, na poesia ou na prosa.

Em artigo intitulado “A antiga arte da poesia oral”, Eric A. Havelock, ao tecer comentários pontuais sobre o livro *The Winged Word*, de Berkley Peabody, observa como o autor tenta “ouvir” a poesia antiga dissecando suas unidades acústicas. Nessa curiosa tentativa, Peabody detecta cinco tipos de regularidade linguística: padrões fonêmicos, padrões formulares, padrões periódicos, padrões temáticos e o indicador de canto (HAVELOCK, 1996, p. 150). São, em linhas gerais, repetições de sons, de morfemas, de estruturas sintáticas, de sílabas e de unidades rítmicas que auxiliam na percepção da influência do aspecto oral sobre essa literatura.

À importância dessas características se liga, evidentemente, uma prática largamente comum na Antiguidade latina: a *recitatio*. Era, basicamente, um evento social muito difundido que servia para o lançamento de algum texto literário inédito ou para a releitura de algum clássico. Tendo em vista que a audiência não dispunha necessariamente do texto escrito para o deleite, o que era ouvido devia lançar mão de certos recursos que dispensassem, a princípio, uma análise visual. A *recitatio* funcionava, portanto, como uma forma de “publicação” – tendo uma função muito distinta dos atuais sarais de poesia e até mesmo da leitura de certos trechos de seus livros pelos autores. Suas funções ritualísticas não são, contudo, sempre as mesmas. Como indica Rex Winsbury em “*Efecte! Gravite! Cito! Nequiter! Euge! Beate! the recitatio as act of publication*”, servia, sim, como maneira de publicação para a maioria dos gêneros antigos (2009, p. 110), e a audiência obedecia, provavelmente, a posições hierárquicas ao tomar assento no local. Ocorria, por exemplo, de os próprios autores participarem das *recitationes* não só ouvindo, mas também lendo seus textos. O próprio Winsbury, no mesmo artigo, atesta com certeza o fato de Horácio e

Virgílio terem lido seus poemas nalguns desses momentos – dizendo, inclusive, que isso não era de todo incomum (p. 99). Comprova-se, assim, que não se tratava apenas de uma instância intermediária entre a escritura e a publicação, tinha, na realidade, papel fundamental para a última. Há, porém, indícios de que a *recitatio* também ocorria entre públicos menores, mais seletos, dos quais o autor poderia ouvir críticas que lhe serviriam para a configuração de uma versão final do texto. De acordo com o que aponta Letícia Fantin Vescovi, “aqueles que pertenciam ao mesmo círculo social-literário eram convidados para ouvirem as obras não finalizadas uns dos outros, a fim de que fossem tecidos comentários, feitas objeções e propostas de correção” (p. 107, 2010). Um trecho da *Arte poética* de Horácio que serve para ilustrar essa ocasião é o seguinte:

Quintilio siquid recitares: “Corrige, sodes,
hoc” aiebat “et hoc”; melius te posse negares,
bis terque expertum frustra; delere iubebat
et male tornatos incundi redder uersus.
Si defendere delictum quam uertere malles,
nullam ultra uerbum aut operam insumebat inanem,
quin sine rituali teque et tua solus amares.¹

Horácio, na sequência da epístola, continua demonstrando como o amigo honesto não teme criticar os versos duros e os adornos desnecessários – assim como, antes, diz que aquele que os recebe com demasiada alegria não é exatamente um leitor confiável. Fica, desse modo, bem claro o papel que a *recitatio* desempenhava na versão final do texto literário: além de ser fundamental para a divulgação, era inestimável para o último polimento do poema.

Ao lado da *recitatio* há, ainda, outro aspecto que deve ser comentado antes que se passe diretamente para a apreciação crítica das duas odes horacianas selecionadas (*I*, 25 e *III*, 9) para este trabalho. Segundo Roland Barthes, no ensaio “A retórica antiga”, existe um momento na história da literatura latina em que a retórica e a poética – originalmente

¹ “Quando recitava alguma coisa a Quintílio, ele dizia: ‘Por favor, corrige isto e também isto’; quando você, após duas ou três tentativas frustradas, se dizia incapaz de fazer melhor, ele mandava desfazer os versos mal torneados e repô-los na bigorna. Se, a modificar a falha, você preferia defendê-la, não dizia mais uma única palavra, nem se dava ao trabalho inútil de evitar que você amasse, sem rivais, a si mesmo e à sua obra.” (Tradução de Jaime Bruna, 2005, p. 67-8).

tékhnai autônomas – se aproximam de tal modo que chegam a se fundir: “aproximadamente na época de Augusto (com Ovídio, Horácio), e pouco depois (com Plutarco, Tácito)” (1975, p. 155). Dado o caráter de intimidade entre a retórica e a oralidade no mundo romano, vale a pena, portanto, expor algumas questões da retórica. É merecedora de nota, por exemplo, a presença de Horácio entre os poetas elencados por Quintiliano como úteis à formação do orador no Livro X da *Institutio Oratoria*: “at lyricorum Horatius fere solus legi dignus: nam et insurgit aliquando et plenus est iucunditatis et gratiae et uarius figuris et uerbis felicissime audax”².

Em termos históricos, Paul Veyne, no primeiro volume da *História da vida privada*, ao se referir às escolas da Roma antiga, mostra como, aos doze anos, os destinos dos meninos e das meninas ricas se dividiam, pois somente eles continuavam a estudar. Engana-se, entretanto, quem imagina que os jovens continuavam a estudar para aprender um ofício ou coisa que o valha – a finalidade era, na verdade, “adornar o espírito, para se instruírem nas belas-letas” (2009, p. 31). Assim, o utilitarismo é deixado de lado e as matérias mais comuns na educação desses adolescentes eram as prestigiosas, entre elas a retórica: “Em Roma decorava-se com retórica a alma dos meninos” (*ibidem*); “aprendiam, pois, os planos-tipo de discursos judiciários ou políticos, desenvolvimentos-modelo, efeitos catalogados” (*idem*, p. 34), entre outros recursos. Vê-se como o estudo retórico era basilar para a formação do cidadão romano mais abastado, chegando, como já foi apontado via Barthes, a despontar na poesia por volta do período de Augusto.

Em *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*, Francisco Achcar, ao tratar do *carpe diem*, fazendo uma espécie de genealogia desse *topos* desde Homero, menciona um estudo de Gregson Davis sobre a retórica no discurso lírico horáciano³. Essas invectivas retóricas do poeta latino provêm, por exemplo, da “solidariedade natural (a premissa) e da exortação (que tem a força de conclusão)”, que dão a essa poesia um caráter de “argumentação lírica” (ACHCAR, 1994, p. 97). Seriam, nesse sentido, poemas que “procuram provar, mostrar, levar a uma conclusão” (*ibidem*): parte-se

² “Mas, dos líricos, o mesmo Horácio é praticamente o único digno de ser lido. Sem dúvida alguma ele se sobreleva, em determinados momentos, cheio de encantamento e graça, variado nas figuras, fecundamente ousado nas palavras.” (Tradução de Antônio Martinez de Rezende, 2010, p. 213).

³ *Polyhymnia: The Rethoric of Horatian Lyric Discourse* (1991).

de uma cena inicial, sobre a qual se reage, dando a ver a efemeridade da existência humana, para, enfim, encerrar com uma prescrição relativa à fruição do momento. Na clássica ode *ad Leuconoen*, embora o esquema não seja seguido à risca, esses elementos retóricos estão muito presentes⁴. Assim, a estrutura retórica do *carpe diem* encontra correspondência, guardadas as diferenças, com algumas das cinco partes da *rhetorikè tékhne* descritas no já referido ensaio de Barthes: *inventio, dispositio, elocutio, actio e memoria*.

Como se pode perceber, no “convite amoroso” expresso muitas vezes no *carpe diem*, deve haver uma estrutura argumentativa que lhe seja favorável. Um dos argumentos mais comuns é justamente a “profecia ameaçadora”, estudada por Francisco Achcar principalmente na ode *ad Ligurinum*. Como a segunda ode trabalhada neste artigo é uma espécie de releitura do *carmen amoebaeum* num poema *ad Lydiam*, preferiu-se observar como se dá essa estratégia numa outra ode (*I, 25*) à mesma personagem:

Parcius iunctas quatiunt fenestras
iactibus crebris iuvenes proterui
nec tibi somnos adimunt amatque
ianua limen,

quae prius multum facilis mouebat
cardines. Audis minus et minus iam:
‘Me tuo longas pereunte noctes,
Lydia, dormis?’

Invicem moechos anus arrogantis
flebis in solo leuis angiportu
Thracio bacchante magis sub inter-
lunia vento,

cum tibi flagrans amor et libido,
quae solet matres furiare equorum,
saeuiet circa iecur ulcerosum
non sine questu,

laeta quod pubes hedera virenti
gaudeat pulla magis atque myrto,
aridas frondes hiemis sodali

⁴ Além disso, já que aqui estão sendo expostas algumas questões da oralidade na poesia antiga, vale mencionar a observação de Achcar sobre o registro coloquial da ode *ad Leuconoen*, que reforçaria a verossimilhança – pois seria, a rigor, um poema de diálogo (1994, p. 99).

dedicet Euro.

Numa tradução com pretensões poéticas, atentando para o esquema métrico da estrofe sáfica, os versos de Horácio, em português, ficariam assim:

Pouco te batem à janela oclusa
jovens ousados com constantes golpes,
nem te reviram o sono, e ama a porta
o seu batente –

porta que outrora facilmente abria
as trancas. Menos, quase nunca, tu ouves:
“Eu, teu por longas noites, morro, Lídia,
e ainda dormes?”

Então os jovens arrogantes, velha,
os chorarás em solitário beco
com o bacante vento trácio sob
um céu sem lua.

Enquanto a ti libido e amor ardente,
que de furor inflama a fêmea equestre,
queimará a úlcera de tuas vísceras,
não sem lamento,

que a juventude com a verde hera
e a murta escura se deleite mais –
e as folhas secas abandone ao Euro,
sócio do inverno.

Incluído no conjunto mais amplo das odes a Lídia, o poema torna-se peça fundamental para a construção de um argumento a favor do convite amoroso realizado pela *persona* do poeta. A trágica situação exposta nos versos horácianos soa quase como uma ameaça àquela que, porventura, venha a recusar o *carpe diem*. Assim como na ode *ad Ligurinum*, o futuro de Lídia é associado imediatamente à velhice – quando, solitária, lamentará a ausência dos rapazes que gozaram de seus prazeres. Por fim, a cena da natureza, que Gregson Davis notou em seus estudos, serve como analogia ao futuro desprestigiado de Lídia: os jovens preferem hera e a murta mais vivas, deixando as folhas velhas, como ela, ao vento do inverno.

Brevemente comentadas essas questões retóricas, passa-se à leitura de outra ode horáciana (*III, 9*) que, além de apresentar mecanismos retóricos em sua construção argumentativa, realiza importante aproximação com aspectos da oralidade. Trata-se de um tipo de *carmen amoebaeum* – canto amebeu, ou amabeu –, poema dialogado típico da poesia bucólica que encontra sua matriz em Teócrito:

'Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior bracchia candidae
ceruici iuuenis dabat,
Persarum uigui rege beatior.'

'Donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis,
Romana uigui clarior Ilia.'

'Me nunc Thressa Chloe regit,
dulcis docta modos et citharae sciens,
pro qua non metuam mori,
si parcent animae fata superstiti.'

'Me torret face mutua
Thurini Calais filius Ornyti,
pro quo bis patiar mori,
si parcent puero fata superstiti.'

'Quid si prisca redit Venus
diductosque iugo cogit aeneo,
si flaua excutitur Chloe
reiectaeque patet ianua Lydiae?'

'Quamquam sidere pulchrior
ille est, tu leuior cortice et inprobo
iracundior Hadria,
tecum uiuere amem, tecum obeam lubens.'

Novamente se apresenta uma tradução própria, procurando atentar para questões poéticas, desta vez trabalhando com decassílabos heroicos e hexassílabos:

‘Enquanto eu te agradava
e os rapazes não tinham em teu colo
este cálido abrigo,

mais feliz eu gozei que o rei dos persas.’

‘Enquanto não ardias
por outra e preferias Lídia a Cloe,
gozei, ilustre Lídia,
de uma glória maior que a das princesas.’

‘Me guia agora Cloe
com os ritmos suaves de sua cítara;
por ela enfrento a morte
se os fados lhe deixarem a alma intacta.’

‘Me queima a chama intensa
de Cálais de Turim, filho de Ornito;
por quem morro duas vezes
se os fados lhe deixarem a alma intacta.’

‘E se retorna Vênus
com laço êneo unindo os apartados?
Se a loura Cloe é expulsa,
e à rejeitada Lídia se abre a porta?’

‘Embora a luz do sol
ele supere, e tu, leve cortiça,
tenhas a fúria do Ádria,
contigo eu ame a vida – e aceite a morte.’

O *carmen amoebaeum* seria, em linhas gerais, um gênero literário antigo em que duas personagens travariam um desafio poético, motivo pelo qual é também comumente chamado de “canto alternado”. Trata-se, portanto, da inclusão de um elemento dramático, o diálogo, dentro da poesia lírica. Entre suas célebres aparições nas letras da Antiguidade, apontam-se geralmente os *Idílios* de Teócrito e a terceira e a sétima bucólica de Virgílio. A propósito, comentando uma delas, Raimundo Carvalho tece uma pequena definição desse *medium*: “uma sequência de dísticos alternados, em que cada um se esforça em retomar o que o outro diz, exprimindo a mesma coisa ou o seu contrário, com mais força e graça” (2005, p. 123).

Outro ponto importante a se levantar a respeito do canto amebau é sua característica musical, e nisso se aproxima da origem oral da poesia. Em decorrência disso, há quem o correlacione ao repente nordestino. Na ode horáciana, em vez dos dois pastores de Virgílio – de quem Horácio se confessava admirador –, observa-se um diálogo entre dois amantes.

A princípio, os personagens em cena seriam o sujeito enunciador (muitas vezes nomeado como o próprio poeta) e sua musa Lídia. Em algumas versões vê-se ainda o extremo de, antes de cada grupo de quatro versos, figurar explicitamente o nome daquele que o proferiria, como numa rubrica⁵ – procedimento incomum em outros poemas do gênero.

O metro utilizado por Horácio também se distingue do de Virgílio: no lugar do hexâmetro datílico, o poeta lança mão de glicônios seguidos de asclepiadeus menores – o que conferiria uma musicalidade mais evidente, não fossem os recursos aliterantes das *Bucólicas*, além de situá-lo mais próximo do gênero lírico e das formas dramáticas populares de metro variado.

Afora essas questões preliminares, a leitura do poema em seu original permite observar o paralelismo sintático-semântico construído em cada dupla de falas, com repetições anafóricas dos mesmos conectivos, ou de similares. Tudo isso confere ao poema uma estrutura muito bem amalgamada que demonstra vigoroso engenho na construção do diálogo. Por exemplo, os primeiros versos das duas primeiras falas são iniciados por “Donec” e seguidos, logo abaixo, por “nec” e “neque”, respectivamente. O poeta diz “Persarum uigui rege beatior”, e Lídia retruca afirmando “Romana uigui clarior Ilia”.

Nos versos 9 a 12 e 13 a 16, o tempo pretérito é substituído pelo presente, e a aparição do verbo “regit”, com suas acepções governamentais, traz uma possível relação com a mencionada anteriormente “Romana Ilia”, Reia Sílvia. Por outro lado, Horácio dota sua Cloe de características que seriam caras a ele e ao canto amebau. Se ela é douta em doces ritmos (como aqueles que ele recriou a partir da lírica grega), é também hábil na cítara, instrumento musical que se acoplaria perfeitamente ao gênero em questão. Lídia, por outro lado, em tom de vingança ao fato de seu amado arder (“arsisti”) por outra, diz-lhe que agora Cálais a queima com um fogo recíproco e que, por ele, morreria duas vezes, em vez da morte única mencionada pelo poeta em relação a Cloe. São esses claros exemplos da tentativa de um amante superar o outro no “desafio”. A disputa tecida por meio do canto alternado chega, nesses versos, a seu ápice e, subsequentemente, passa a caminhar numa direção apaziguadora quando, nas palavras derradeiras, o poeta parece abrir novamente sua porta a Lydiá, e ela, apesar dos atributos de seu atual enamorado, o aceita.

⁵ É o caso da tradução um tanto literal de Dante Tringali (1995, p. 200).

Terminada a leitura do poema, pode-se dizer que, a despeito de todas essas questões que fazem convergir a ode horáciana e o *carmen amoebaeum*, existe um aspecto que os distanciam: Horácio põe em confronto dois amantes em vez de dois amigos, ou rivais, e abre mão de um “juiz”, que, tradicionalmente, decidiria a vitória do canto⁶ – resta, apenas, o leitor, *voyeur* do reencontro dos amantes. Segundo Heloisa Penna, em sua tese de doutoramento sobre as odes de Horácio, “o diálogo entre o narrador e Lídia revela uma disputa entre antigos namorados que se vangloriam pelas novas conquistas, mas que ‘no fundo’ estão apaixonados um pelo outro” (2007, p. 39).

Pelo que se disse até agora, é possível estabelecer uma relação óbvia entre o poema e questões da oralidade. Além de se ter em vista o apelo dramático que sua estrutura evoca, a ode dialogada – única em que Lídia tem voz – aproveita os elementos do canto amabeu para explorar a argumentação retórica. É evidente que a prática do orador não pretendia se circunscrever em diálogos entre amantes; a *disputatio* aparece originariamente, pelo contrário, com finalidades mais graves – como as políticas ou filosóficas. Curiosamente, tratando da cena amorosa em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes expõe a possibilidade dramática de ela ser construída através de dísticos – segundo ele, a “esticômitis [*stichomythia*], modelo arcaico de todas as cenas do mundo” (1991, p. 37). Existem exemplos dessas construções em tragédias antigas, como *Édipo rei*, que comprovam ainda outro fator que liga as esticomitias tanto à oralidade quanto ao *carmen amoebaeum*: “qualquer que seja a regularidade dessa mecânica, é preciso que haja um diferencial em cada dístico” (idem). Ou seja, assim como no canto alternado horáciano, retoma-se o que foi dito anteriormente acrescentando algo – e dando prosseguimento à argumentação. Relacionam-se, pois, muito intimamente a ode *III, 9*, o canto amabeu e a esticomitia entre si; e sua aproximação com a *disputatio* é, também, muito singular.

Depois de minimamente trabalhados esses aspectos da poesia latina (a oralidade, na relação com a *recitatio* e com elementos dramáticos, como o diálogo, e a retoricidade, na argumentação do *carpe diem* e na disputa do canto alternado), mais especificamente a horáciana, é possível concluir que, de fato, elementos orais e retóricos são, cada um a seu

⁶ Na terceira das *Bucólicas*, antes do início da disputa entre Dametas e Menalcas, surge Palêmon para organizá-la. Como uma espécie de juiz, ele retorna ao final dizendo não ser capaz de dispor sobre a contenda.

modo – e a seu tempo –, basilares para a literatura romana antiga. Se a retórica acabou se fundindo à poesia no período de Augusto com Horácio e Ovídio, a questão oral está presente nela como, ao mesmo tempo, origem, recurso e finalidade. É fundamental, portanto, considerá-las nesse tipo de leitura.

Bibliografia

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 11 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- CARVALHO, Raimundo. *Bucólicas de Virgílio: uma constelação de traduções. Bucólicas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- FURLAN, Mauri. *Ars Traductoris: questões da leitura-tradução das Ars Poetica de Horácio*. 1998. Santa Catarina. 120 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – PPGL/UFSC, 1998.
- HAVELOCK, Eric A. A antiga arte da poesia oral. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Ed. da UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp. 147-161.
- HORÁCIO. *Odes e epodos*. Trad. Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 53-68.
- PENNA, Heloisa Maria Moraes Moreira. *Implicações da métrica nas Odes de Horácio*. 2007. 333 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – FFLCH/USP, São Paulo, 2007.
- REZENDE, Antônio Martinez. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- TRINGALI, Dante. *Horácio, poeta da festa: navegar não é preciso (28 odes, latim-português)*. São Paulo: Musa, 1995.
- VEYNE, Paul (org.). O Império Romano. *História da vida privada vol. 1: do Império Romano ao ano mil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 17-212.

VESCOVI, Leticia Fantin. Letramento e recitação na Roma imperial. *Codex: revista discente de estudos clássicos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, pp. 103-117, 2010.

WINSBURY, Rex. “*Efecte! Gravite! Cito! Nequiter! Euge! Beate!*: the *recitatio* as act of publication”. *The Roman book: books, publishing and performance in Classical Rome*. London: Duckworth, 2009, pp. 95-110.

Recebido em Dezembro de 2015
Aprovado em Janeiro de 2016





Os antigos germanos em *Os Sertões*: Canudos e Teutoburgo

Rafael Vicente Kunst

Resumo

Para explicar a aparente contradição entre barbárie e civilização que envolvia a descrição do sertanejo ao longo de *Os Sertões*, Euclides da Cunha recorre a diversos elementos da Antiguidade clássica como, por exemplo, a narrativa da batalha de Teutoburgo. Minha pesquisa consiste em analisar como e com quais motivações a escrita euclidiana utiliza as descrições clássicas dos antigos povos germânicos e seus conflitos contra os romanos.

Palavras-chave: *Os Sertões*; Recepção; Batalha de Teutoburgo.

The ancient Germans in *Os Sertões*: Canudos and Teutoburg

Abstract

To explain the apparent contradiction between barbarism and civilization that involved the description of the sertanejo written in *Os Sertões*, Euclides da Cunha uses various elements of Classical Antiquity, for example, the narrative of the battle of Teutoburg. My research is to examine how and with what motivations writing Euclidean uses the classic descriptions of the ancient Germanic people and their conflicts with the Romans.

Keywords: *Os Sertões*; Reception; Battle of Teutoburg.

Os Sertões, obra máxima de Euclides da Cunha, foi escrita após a viagem de seu autor ao sertão baiano, enviado para relatar os últimos momentos do conflito de Canudos. Esse evento concentrou as atenções das elites política e intelectual do país para o grupo de sertanejos que seguiam Antônio Conselheiro, vistos pela maioria destes, incluindo o próprio Euclides, como uma horda bárbara ameaçando o governo republicano brasileiro. Entretanto, após seu contato com aqueles sertanejos, cuja honestidade e bravura impressionaram o autor, e a verificação da barbárie apresentada pelo Exército principalmente no tratamento dos prisioneiros e na destruição do arraial, sua posição sobre aquele conflito e seus envolvidos foi modificada.

Que bárbaros são esses capazes de apresentar tanta coragem diante da iminente derrota? Nós, brasileiros dos grandes núcleos urbanos, somos realmente civilizados? Essas são questões norteadoras ao longo da elaboração de *Os Sertões*, que cumpria como principais objetivos compreender e narrar a história de Canudos e da sociedade sertaneja. Para Euclides da Cunha, era preciso “descobrir” aqueles brasileiros retardatários, esquecidos pelo processo evolutivo. Devia-se repensar quais eram as verdadeiras forças em questão naquele embate – a barbárie desconhecida do sertanejo e a civilização capaz de tamanha selvageria. Os critérios para as definições de bárbaros e civilizados foram então questionados pelo autor: “(...) os singularíssimos civilizados que nos sertões, diante de semibárbaros, estadearam tão lastimáveis selvaticquezas” (CUNHA, 2001, p. 784).

As definições dessa civilização singular e do que seria essa “semibarbárie” eram grandes desafios, pois contradiziam definições anteriormente defendidas pelo próprio intelectual. Esses novos conceitos visavam abranger a condição do que seria a luta do processo evolutivo no Brasil, representada pela guerra de Canudos: “A civilização avançará nos sertões impelida por essa ‘força motriz da História’ que Gumplowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes” (CUNHA, 2001, p. 66). Assim, mesmo que a vitória da civilização sobre a barbárie fosse inevitável, era preciso apontar os erros da primeira, ao mesmo tempo em que seriam iluminados aspectos positivos do “selvagem do sertão”, chegando à proposição de um novo modelo evolutivo, que abandonasse as armas. Para elaborar e defender essas argumentações tão discordantes do pensamento dominante daquele contexto, o autor percebeu a necessidade de recorrer a diversas estratégias

retóricas, utilizando modelos argumentativos retirados de diversos autores e relacionando seu objeto de estudo a elementos aparentemente alheios ao seu contexto – por exemplo, eventos e personagens da Antiguidade Clássica.

Portanto, diversas referências à Antiguidade n’ *Os Sertões* são utilizadas com o objetivo de compreender, descrever e julgar tanto conselheiristas como os “civilizados do litoral”. Essas utilizações podem ser encontradas tanto de forma direta, traçando relações claras entre os eventos narrados por Euclides e acontecimentos célebres envolvendo antigos gregos ou romanos, por exemplo; como de forma indireta, através da apropriação de modelos argumentativos retirados de autores clássicos. A minha intenção neste texto é apresentar como algumas dessas utilizações são elaboradas por Euclides da Cunha – os usos de referências aos antigos germanos, focalizando o papel da relação traçada pelo autor entre Canudos e Teutoburgo. Para isso, apresento a situação em que é estabelecida a relação entre a derrota de Moreira César na terceira expedição contra o arraial conselheirista e a derrota das legiões comandadas por Varus na floresta de Teutoburgo, analisando seu funcionamento e motivações no texto euclidiano.

Ligando Canudos a Teutoburgo

Segundo Euclides da Cunha, a notícia da derrota da expedição liderada por Moreira César foi um grande choque na capital do país, tanto para a elite política quanto para a população. Não se tinha muitas informações sobre Canudos e seus moradores até aquele momento eram vistos simplesmente como um agrupamento de fanáticos rebeldes que derrotaram uma pequena força do governo baiano. As expectativas eram de que o grupo seria facilmente derrotado por uma força nacional do Exército, liderada por um oficial como M. César, famoso pela sua violenta atuação na repressão da revolta federalista no sul do país. Entretanto, aconteceu o que parecia improvável: o líder foi atingido em combate e morreu, e seus comandados foram obrigados a recuar às pressas. As notícias dessa derrota vergonhosa proporcionaram outra visão sobre os revoltosos do sertão baiano – mais do que uma revolta sertaneja, Canudos se transformou num foco de um golpe monárquico contra a jovem República brasileira. Não havia outra explicação para que aqueles bárbaros tivessem vencido uma força militar organizada, era evidente que uma conspiração monarquista estava em curso, e Canudos teria sido o primeiro

passo. O autor de *Os Sertões* resume sua posição diante daquele temor desmedido: “Em tudo a obsessão do espantinho monárquico, transmutado em legião – coorte misteriosa marchando surdamente na sombra –, meia dúzia de retardatários, idealistas e teimosos” (CUNHA, 2001, pp. 499-500). O tom irônico de sua narrativa é evidente ao fazer da “ameaça monarquista” um mero espantinho, mas que era capaz de produzir reações perigosas entre a população. A população respondeu aos protestos indignados dos jornais e dos pronunciamentos do governo contra a traição daqueles sertanejos indo para as ruas atacar jornais considerados monarquistas, numa atitude tão bárbara que lembrava aquelas dos habitantes do sertão: “A rua do Ouvidor valia por um desvio das caatingas. A correria do sertão entrava arrebatadamente pela civilização adentro” (CUNHA, 2001, p. 501). O objetivo do autor nesta citação não é defender o sertanejo ou negar sua barbárie, mas atacar uma população urbana que, mesmo vista como civilizada, era capaz de agir como “trogloditas completos”.

Logo após, Euclides resume, em uma analogia carregada de múltiplos significados, o impacto da derrota de Moreira César e a comoção para a elaboração do ataque definitivo contra Canudos. Entre aquele medo infundado de uma ameaça monarquista, formar-se-ia a expedição responsável pelo que o próprio autor definiria posteriormente como os maiores crimes da civilização contra Canudos:

“As **hordas invasoras**, depois de saquearem aquelas vilas, marchavam convergentes para o sul, (...), de onde, acrescidas de novos contingentes, demandavam o litoral, avançando sobre a capital da Bahia...

As gentes alucinadas ouviam um surdo tropear de bárbaros...

Os batalhões de Moreira César eram as legiões de Varo...
Encalçavam-nos, na fuga, catervas formidandas.

(...). E tudo isso, punha-se de manifesto, eram feitura de uma conjuração que desde muito vinha solapando as instituições. A reação monárquica tomava afinal a atitude batalhadora precipitando nas primeiras escaramuças, coroadas do melhor êxito, aquela vanguarda de retardatários e de maníacos.

O governo devia agir prontamente”.

(CUNHA, E. da. *Os Sertões*, p. 508. Grifos meus.)

Assim, a relação entre Canudos e Teutoburgo surge a partir da necessidade de condensar diversos elementos: a negação da antiga crença (que ele mesmo compartilhava antes de sua viagem ao sertão baiano) de que Canudos era uma revolta monarquista; a crítica contra o governo, que responsabilizou aquele “espantinho

monárquico” pelos problemas políticos do país; o seu julgamento negativo sobre a figura de Moreira César e da própria empreitada contra o arraial; além de apontar a origem dos sentimentos que, de certa forma, conduziram a última ofensiva militar contra os conselheiristas a agir de forma tão selvagem, como Euclides narra. Portanto, comparar a expedição Moreira César à força romana liderada por Varo, que foi derrotada pelos germanos, confere uma série de possíveis significações ao texto, muitas delas “acessíveis” apenas para os leitores que tivessem conhecimento não somente da falha do Exército brasileiro contra os conselheiristas, mas também do que representava a derrota romana em Teutoburgo. Entretanto, para analisar essas significações, é preciso rastrear as possíveis fontes das informações utilizadas por Euclides sobre a história da Roma Antiga.

Romanos contra as hordas do sertão brasileiro

O autor de *Os Sertões* dificilmente fazia referências diretas a outros autores ou obras, principalmente de informações que, na sua própria compreensão, seriam de conhecimento comum de seus leitores. Assim, não é possível afirmar a origem de diversas referências à Antiguidade em sua obra. A familiaridade com a tradição clássica era recorrente entre os intelectuais brasileiros do século XIX, como destaca Rodrigo Turin, ao analisar o frequente uso desta nos trabalhos dos primeiros intelectuais ligados ao IHGB: “A constatação dessa presença [dos antigos], concretizada de modo abundante na forma de epílogos, citações e comparações, indica, entre outras coisas, a familiaridade desses autores com a tradição clássica (...)” (TURIN, 2010, p. 132). O uso comum de referências à Antiguidade entre os intelectuais daquele período explica porque Euclides não sentiu necessidade de justificá-las ou de comprovar suas origens. Entretanto, isso acarreta um problema para quem tenta interpretar esses tipos de referências: como descobrir quais textos clássicos foram lidos para elaborar esse paralelo entre Canudos e Teutoburgo? Suas influências vieram realmente de autores antigos ou de historiadores contemporâneos dessa reflexão? Não há como garantir de que forma o autor entrou em contato com alguma narrativa da derrota dos romanos contra grupos germanos – a única possibilidade é levantar hipóteses, a partir da maneira como esse elemento é utilizado.

A célebre batalha de Teutoburgo ocorreu em 9 d.C., nos últimos anos de governo de Augusto. No interior de uma floresta de territórios germânicos recém subjugados pelas forças romanas, três legiões lideradas por Públio Quintílio Varo, além de numerosa força auxiliar, foram cercadas e derrotadas por uma união de tribos germânicas chefiadas pelo líder dos *cherusci*, Armínio. A notícia dessa derrota teria sido recebida com espanto e temor em Roma, que viu nos bárbaros da Germânia um potencial perigo ao seu Estado. Segundo Peter Wells, aquele evento foi lembrado por diversos escritores romanos, mas foi praticamente esquecido durante a Idade Média, até a redescoberta dos *Anais* de Tácito, no século XVI (WELLS, 2004, p. 33). A narrativa da chegada das forças romanas lideradas por Germânico ao local onde teria ocorrido o massacre dos liderados de Varo acendeu o interesse dos leitores modernos. Como as organizadas forças romanas teriam sido derrotadas por um agrupamento de bárbaros? No século XIX, com o desenvolvimento do nacionalismo alemão, Armínio e sua “rebelião” contra Roma, vista como o grande poder militar da Antiguidade, se tornaram um símbolo da origem de uma antiga homogeneidade alemã. Conforme Wells, as três principais fontes clássicas utilizadas nessa trajetória para se refletir sobre Teutoburgo foram as obras de Veleio Patérculo (*História Romana*), de Dião Cássio (*História Romana*) e de Cornélio Tácito (*Anais*).

Como já afirmei, não há garantias de que Euclides da Cunha tenha lido algum desses autores, mesmo sendo muito provável seu contato com os escritos taciteanos, devido ao prestígio desse historiador romano. Ainda que pudéssemos confirmar a leitura de algum desses clássicos, continuaria impossível descobrir de qual deles partiu a influência da relação entre Canudos e Teutoburgo. A solução possível para essa questão é a comparação entre os argumentos presentes nas obras antigas e no texto euclidiano. Isso significa que as aproximações entre a batalha da Antiguidade e a que foi travada contra os conselheiristas não se restringem ao paralelo entre Moreira César e Varo: ao longo d’ *Os Sertões* há outras influências implícitas de narrativas sobre a vitória de Armínio sobre os romanos.

Uma delas, por exemplo, pode ser encontrada através da aproximação do trecho dos *Anais* referente ao evento em questão e a descrição euclidiana da chegada da Quarta Expedição ao local da derrota de Moreira César. Tácito começa sua obra apresentando o governo de Tibério, que assume o poder após a morte de Augusto. Uma expedição

punitiva contra os rebeldes germanos, liderada por Germânico, avança pela Germânia, até se deparar com o cenário da derrota das legiões comandadas por Varo:

No meio do campo viam-se por uma parte alvejar ossos descarnados, ou em montão ou dispersos, segundo a ordem em que tinham perecido, ou combatendo ou fugindo; (...). Ainda nos bosques sagrados da vizinhança se conservavam os mesmos bárbaros altares em que haviam sido degolados os tribunos, e os centuriões das primeiras companhias. (...), aonde foram tomadas as águias, aonde Varo recebeu a primeira ferida, (...); e numa palavra, com que zombaria e soberba tinha insultado as bandeiras, e as águias (TÁCITO, livro I, LXI).

O espanto e temor com que as forças de Germânico encararam os “vestígios” da violenta derrota romana naquele local marcam essa passagem. A degola, o desrespeito aos símbolos e líderes romanos no combate, as zombarias desonrosas, os “bárbaros altares” – todos esses elementos são marcas da barbárie germânica diante da organização romana. Essa passagem representa um retorno ao traumático desastre – seu cenário, seus personagens e os vestígios da tragédia. Mais do que a memória de uma derrota, essa narrativa carrega também a legitimação que aqueles homens tinham para suas futuras ações – aquele “memorial da derrota” serviu como um incentivo para as ações punitivas dos ultrajados romanos contra os bárbaros germanos – era necessário recuperar a honra insultada por aquelas hordas bárbaras.

Esses dois elementos presentes na narrativa taciteana – a descrição do cenário de uma marcante derrota e o impacto desse nos “combatentes vingadores” – também podem ser encontrados num trecho d’ *Os Sertões*. Nesta passagem, Euclides da Cunha descreve a chegada da Quarta Expedição ao local onde estavam as marcas da derrota dos comandados de Moreira César:

E continuou avançando em ordem, a passo ordinário, até o sítio memorável de Pitombas, onde houvera o primeiro encontro de Moreira César com os fanáticos. O lugar era lúgubre.

Despontavam em toda a banda recordações cruéis; molambos já incolores, de fardas, oscilando à ponta dos esgalhos secos; (...). À margem esquerda do caminho, erguido num tronco – (...) – o arcabouço do coronel Tamarindo, decapitado, braços pendidos, (...).

E do correr da borda do caminho ao mais fundo das macegas, outros companheiros de infortúnio: esqueletos vestidos de fardas poentas e rotas, (...) – delatavam demoníaca encenação adrede engenhada pelos jagunços (CUNHA, 2001, p.533-34).

A barbárie marcante dos sertanejos e a derrota dos representantes da civilização no Brasil são o centro dessa passagem. Os bárbaros do sertão venceram os civilizados, representados pelo Exército, não por mérito próprio, mas por uma “falha interna”, representada na figura de Moreira César, fruto do que o autor definiria como a “barbárie da civilização”. O cenário bárbaro elaborado pelo inimigo traz muitas semelhanças com a narração taciteana que expôs: os “vestígios” dos combatentes mortos, o cadáver de um dos líderes mortos barbaramente exposto, a “demoníaca encenação” daqueles bárbaros vitoriosos. Certamente não há como garantir a influência direta do texto de Tácito nesse trecho de *Os Sertões*, mas devido à proximidade dos elementos destacados em ambas as passagens e ao fato de Euclides relacionar anteriormente a derrota de Moreira César ao episódio de Teutoburgo, podemos sugerir que Euclides da Cunha apropriou-se de “fundamentos argumentativos” da narrativa do autor romano para proporcionar múltiplos significados ao seu texto: ao mesmo tempo em que descreve a tragédia de uma expedição militar anterior e o sentimento do grupo que encontra seus vestígios também se reforça uma das questões centrais no pensamento euclidiano: a luta entre barbárie e civilização e os erros que a última está sujeita a cometer.

Conclusão – os diversos usos da Antiguidade n’*Os Sertões*

Assim, podemos concluir que os usos feitos de elementos da Antiguidade em *Os Sertões* não se restringem aos paralelos estabelecidos entre fatos e eventos da campanha de Canudos e da Roma Antiga – eles servem também como “modelos argumentativos” dos quais o autor se apropria para construir outros significados, de acordo com suas interpretações sobre seu objeto. Talvez nem mesmo Euclides tenha percebido as semelhanças entre sua narrativa sobre a chegada da Quarta Expedição ao cenário da derrota de Moreira César e a descrição de Tácito sobre a chegada das forças de Germânico a Teutoburgo, mas a partir das evidências de que o primeiro tenha lido a obra do segundo, não podemos considerar as semelhanças entre os trechos em questão como “mera coincidência”. Se Euclides da Cunha em algum momento leu os *Anais*, ou mesmo alguma obra influenciada por esses, ele se apropriou dos argumentos ali presentes – como a barbárie dos germanos diante dos vencidos – e os utilizou como moldes, bases para elaborar suas próprias interpretações e julgamentos sobre o que

considerava a barbárie e como essa se relacionaria com um elemento próprio do seu tempo – o discurso sobre a civilização.

Considerando que esse paralelo entre o conflito de Canudos e a batalha de Teutoburgo seja um tipo de argumento elaborado por Euclides da Cunha (apresentando, portanto, o objetivo de persuadir seu leitor a compreender e aceitar sua narrativa e seu julgamento), precisamos observar quais são os elementos que consolidam essa estratégia retórica. Para compreender as funções e expectativas envolvidas no processo dessa construção argumentativa, é preciso recorrer à definição de auditório desenvolvida por Chaim Perelman em seu *Tratado da argumentação*: “ (...) o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação. Cada orador pensa, de forma mais ou menos consciente, naqueles que procura persuadir e que constituem o auditório ao qual se dirigem seus discursos” (PERELMAN, 2005, p. 22). Se considerarmos o público que Euclides da Cunha almejava alcançar com sua obra como seu auditório, concluiremos que o argumento em questão – o paralelo entre Canudos e Teutoburgo – não foi elaborado por acaso. Esse cumpria as expectativas de seu autor sobre uma visão prévia de um público que ele mesmo concebeu. Portanto, utilizar esses elementos da história antiga romana foi também um instrumento escolhido para criar significados para seus leitores que, na visão do próprio autor, não seriam alcançados de outra forma.

Bibliografia

- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.
- _____. *Canudos – diário de uma expedição*. In: _____. Euclides da Cunha – Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- GOMES, Gínia Maria (org.). *Euclides da Cunha: literatura e história*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação – A Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- TÁCITO. *Anais*. Prefácio de Breno Silveira. Tradução de J. L. Freire de Carvalho. São Paulo: Jackson Editores, 1964.

TURIN, Rodrigo. “Entre ‘antigos’ e ‘selvagens’: notas sobre os usos da comparação no IHGB”. *Revista de História: edição especial* (2010). São Paulo: USP, 2010.

WELLS, Peter S. *The battle that stopped Rome*. New York: WW Norton, 2004.

Recebido em Dezembro de 2015
Aprovado em Janeiro de 2016





Sexto Empírico: ética, linguagem e epistemologia do século II d.C. em Alexandria

Rodrigo Pinto de Brito

Resumo

Este artigo trata dos seguintes tópicos da filosofia cética de modalidade pirrônica: ética, linguagem e epistemologia, conforme pensados pelo médico alexandrino do século II d.C. Sexto Empírico, seu principal expoente. Recorremos à interpretação de Myles F. Burnyeat, Michael Frede e Jonathan Barnes para elucidar a questão da viabilidade prática da vida cética, problema que tem sido a principal réplica ao ceticismo desde o ataque cético à filosofia da *Stoa*. Levando então em consideração o acirrado debate ocorrido entre as principais filosofias do período Helenístico, propusemos uma investigação sobre como se articulam o problema do conhecimento e de sua aquisição, da filosofia prática e da atitude discursiva do cético para compreender a réplica de Sexto ao argumento de que o cético se auto-refuta.

Palavras-chave: filosofia prática; conhecimento; Sexto Empírico; Pirronismo.

Sextus Empiricus: ethics, language and epistemology of the second century a.C. in Alexandria

Abstract

This paper deals with the following topics of the sceptical philosophy of the Pyrrhonic kind: ethics, language and epistemology, as thought by the Alexandrian medic of the second century A.C. Sextus Empiricus, which was the main exponent of the Pyrrhonism. We use the interpretations of Myles F. Burnyeat, Michael Frede and Jonathan Barnes to elucidate the problem of the practical viability of the sceptical life, which has been the main reply to the scepticism since the sceptical attack to the Stoic philosophy. Considering then the strained debate happened between the main philosophies of the Hellenistic period, we propose an investigation about how the problem of the knowledge and his acquisition articulates himself with the problems of the practical philosophy and of the sceptical's discursive attitude, this all is necessary to comprehend the Sextus' reply to the argument of the sceptical self-refutation.

Keywords: practical philosophy; knowledge; Sextus Empiricus; Pyrrhonism.

O problema como se nos apresenta

Pela ordem da metodologia de Sexto Empírico e do ceticismo de modalidade pirrônica (σκεπτική ἀγωγή), começa-se pelos argumentos. *Skepsis* significa investigação e o ceticismo pirrônico é, antes de tudo, uma prática muito desenvolvida de investigação argumentativa, formalizada de acordo com modos ou padrões de argumento. Os mais importantes modos são os dez modos de Enesidemo (*P.H.* I 36 a 163, D.L. IX 79 a 88) e os cinco de Agripa (*P.H.* I 164 a 177, D.L. IX 88 e 89), mas há ainda outros, todos eles regularmente recorrentes, página após página, na literatura cética, e sempre com o mesmo resultado: *epokhé*, suspensão de juízo e crença. Estes tropos com o resultado suspensivo constituem a essência do ceticismo (*skepsis*, investigação) como é definido por Sexto Empírico nas *Hipotiposes pirrônicas*:

uma capacidade de trazer à oposição, de todas as formas, coisas que aparecem e coisas que são pensadas, de modo que, devido à igual força dos itens opostos e asserções rivais, nós somos levados primeiro a suspender o julgamento e depois à *ataraxia* (imperturbabilidade, liberdade das inquietações) (*P.H.* I 8. 31-4).

Assim, a jornada começa quando o investigador se debruça sobre qualquer questão, ou área de investigação, e percebe que as opiniões conflitam a respeito de onde está a verdade. O escopo da investigação, pelo menos nos primeiros estágios da sua busca por esclarecimento é atingir a quietude através da descoberta do que é possível assentir. Pretende-se, portanto, descobrir a verdade sobre algo para daí assentir a esta verdade. Contudo esta é a visão dogmática da *ataraxia*, o investigador aqui não é um cético, mas um dogmático, é ele quem pretende descobrir a verdade sobre algo por pensar haver um bem nesta descoberta:

A causa original do ceticismo é, dizemos, a esperança de atingir a quietude. Homens de talento, que estavam perturbados pelas contradições nas coisas e em dúvida quanto a qual das alternativas deveriam aceitar, foram levados a investigar o que é verdadeiro nas coisas e o que é falso, esperando, pela clarificação desta questão, atingir a quietude. O mais básico princípio do sistema cético é aquele de opor a toda questão uma

questão igual; porque pretendemos que, como uma consequência disto, acabamos por cessar de dogmatizar. (*P.H. I 12*).

O problema é que as coisas se afiguram diferentes para diferentes pessoas, de acordo com diferentes circunstâncias que atuam tanto sobre o objeto investigado, ou percebido, quanto sobre o sujeito que o percebe, todas estas possíveis circunstâncias catalogadas em grandes detalhes pelos Modos de Enesidemo. Diante desta variedade de circunstâncias as aparências se tornarão conflitantes e aparências conflitantes não podem ser igualmente verdadeiras, igualmente reais:

... se algo conflita com outro algo, nenhuma apresentação é verdadeira (πᾶσα φαντασία ἐστὶν ἀληθής); o que conflita com algo conflita como a verdade (ἀληθές) com a mentira (ψεύδει) ou a mentira (ψεῦδος) com a verdade (ἀληθεῖ). (*M VII 392*).

E ainda:

Diferentes pessoas têm diferentes e discordantes noções sobre eles (os deuses), todas estas noções não devem ser levadas a sério por causa da sua inconsistência, e por causa da sua equipolência (ἰσοσθένειαν)... (*M IX 192*).

A consequência é que se precisará de um critério de verdade que será a pedra angular sobre a qual todo o conhecimento e toda a ação se erguerão. Precisa-se, em suma, de um critério para determinar qual verdade dever-se-ia aceitar, uma verdade que será fundamento de tudo. Mas o cético então argumentará que não há um critério intelectualmente satisfatório, intelectualmente justificável porque um critério X, para ser aceito, precisa de um critério além Y que justifique a adesão inicial ao critério X, por sua vez, a adesão ao critério Y, precisa ser justificada remetendo-se ao critério Z, e assim *ad infinitum*. A não ser que se decida pelo critério X sem nenhuma justificativa, o que seria desqualificado como dogmatismo. Na ausência de um ‘supracritério’ geral para todos os critérios, qualquer escolha será arbitrária, eis outro motivo da querela entre Enesidemo e Philo. Enesidemo queria fundamentar uma vida cética onde o cético não opinasse, onde a quietude fosse não-assertiva, mas Philo, por outro lado, fez do critério da Academia de Arcesilao para a vida cética (viver de acordo com os ditames das apreensões sensíveis, de acordo com o mais natural e razoável) um critério mais positivo. Philo transforma definitivamente o razoável de

Arcesilao, seguindo o precedente aberto por Carnéades, em o provável, e além, em uma leitura Estóica do que seria este provável.

Assumindo que de fato não há um critério evidente e justificável, restam ao cético as aparências conflitantes. Impossibilitado de encontrar qualquer motivo para preferir uma asserção, uma doutrina ou uma resposta à outra o cético está fadado a tratar tudo como se tivesse igual força lógica e, diante disso, ele não poderá aceitar nem todas as asserções, por exemplo, nem fazer uma escolha entre elas, o que, por falta de critério, seria arbitrário. Ao cético restará então a suspensão do juízo, e neste momento sobrevém a *ataraxia*. A tranquilidade tão ardentemente buscada vem até ele, como que por casualidade, uma vez tendo ele parado de ativamente tentar atingi-la:

Uma vez, dizem, quando ele (o pintor Apeles) estava pintando um cavalo e queria representar na pintura a espuma do cavalo, ele fracassara tanto que desistira de tentar e arremessou na pintura a esponja que usava para limpar a tinta dos seus pincéis, e a marca da esponja produziu o efeito da espuma de um cavalo. Assim também, os cétricos tinham esperanças de obter a quietude através da decisão quanto a disparidade dos objetos do sentido e do pensamento, e sendo incapazes de fazê-lo eles suspenderam o juízo; e encontraram a quietude, como se por acaso, como se esta seguisse a suspensão, como uma sombra segue a sua substância. (*P.H.* I 26-9)

A sequência então é: conflito— incapacidade de decidir— igual peso lógico— *epokhé*, suspensão do juízo—*ataraxia*. No momento em que suspende o juízo, o investigador se torna *adóxastos*, sem crenças, usufruindo, em consequência, da tranquilidade da mente (*ataraxia*, liberdade das inquietações) que é o conceito cético de felicidade (conforme demonstrado em *M XI* 110 a 167).

Mas devo ressaltar que quando um cético questiona se qualquer coisa é verdade, ele pretende questionar asserções que afirmam algo sobre a existência real do objeto:

Além do mais, as coisas verdadeiras são ou somente aparentes, ou somente não-evidentes, ou em parte não-evidentes e em parte aparentes; mas nenhuma destas alternativas é verdadeira, como demonstraremos; assim nada é verdade. Se, contudo, as coisas verdadeiras são somente aparentes, eles afirmarão que todas ou somente aquela que aparece é verdadeira... (*P.H.* II 88).

E ainda:

Além do mais, se qualquer coisa verdadeira existe, ela é ou aparente ou não-evidente ou parcialmente aparente e parcialmente não-evidente. Mas não é aparente, como fundamentaremos, nem não-evidente, como provaremos, nem parcialmente aparente e parcialmente não-evidente, como demonstraremos; assim sendo, *não há qualquer coisa verdadeira*.¹ (M VIII 17).

O que Sexto Empírico está questionando aqui são proferimentos assertóricos que pretendam expressar a verdade de algo, declarações que meramente registram como as coisas aparecem (ou se parecem) não estão em questão porque não são chamadas nem verdadeiras nem falsas, não têm uma pretensão de verdade. A disputa entre o cético e os dogmáticos sobre se qualquer verdade existe realmente deve ser entendida como se a questão fosse se qualquer proferimento pode ser assentido como verdadeiro de acordo com um mundo objetivo real distinto da mera aparência, ou, se há de fato um tipo de proferimento que dê conta do desafio de expressar como o estado de coisas realmente é, isto se opõe à idéia de um proferimento que expresse o estado de coisas como se me apresenta, pois ‘verdadeiro’ aqui significa ‘verdadeiro de um mundo objetivo real’; o verdadeiro, se há tal coisa, é o que se conforma com a realidade objetiva e não com a visão subjetiva dela (“a verdade pertence à classe das coisas existentes e reais” M XI 221).

Então, se a verdade é restrita a assuntos que pertencem à existência real, em contraste com as aparências, o mesmo se aplicará reciprocamente às noções céticas que vimos a pouco, assim, *isostheneía* (equipolência entre asserções que pretendem descrever a verdade), *epokhé* (suspensão do juízo quanto, ou retenção do assentimento, a tais asserções), *ataraxía* (imperturbabilidade ou quietude, sentimento surgido diante da cessação da necessidade de assentir), estas noções irão se relacionar, via verdade, com a existência real mais do que com a aparência. Logo, se a *epokhé* é a suspensão das crenças sobre a existência real em contraste com as aparências, uma (única) vez atingida a *epokhé*, sobrevirá a suspensão de todas as crenças. O cético não questiona a adesão ao plano das aparências, em oposição ao plano da existência real, porque declarações que somente relatam como as coisas aparecem não podem ser descritas como verdadeiras ou falsas, mas somente declarações que afirmam como as coisas realmente são.

¹ Grifo nosso.

Devemos agora lembrar do argumento de Arcesilao contra a crítica Estóica da *apraxia*. A fonte é o importante registro de Sexto em *M VII 158*:

Akatalēpsia (ou um algo inapreensível), diante da qual deve-se → *epokhé* (suspensão do juízo) → cálculo decisório de acordo com o mais razoável (εὐλόγῳ) → esta é a via da ação correta (κατόρθωμα) → que, por sua vez é a sabedoria → somente assim é possível ser feliz: “Aquele, portanto, que atentar ao “razoável” agirá corretamente e será feliz (εὐδαιμονήσει)”.

O que Sexto Empírico fará é, em larga medida, adaptar o argumento de Arcesilao de acordo com as necessidades de fugir à crítica da *apraxia*, desta vez dirigida ao ceticismo pirrônico, assim:

Diaphonía (ou discrepância entre as diferentes possíveis respostas para uma questão), diante da qual surge a → *epokhé* (suspensão do juízo) → *ataraxia* (seguindo a suspensão como a sombra segue um corpo) → cálculo decisório de acordo com plano das aparências → esta é a via de ação mais plausível diante da suspensão do juízo.

Este resultado é imprescindível para o entendimento da jornada cética e de seu ideal de uma vida sem crenças. Sexto define ‘dogma’ que significa simplesmente ‘crença’ como assentimento a algo não-evidente, ou assentimento a algo que não é dado em aparência:

Seguimos a mesma linha ao responder a questão “Tem o cético uma regra doutrinal?” Se se define uma “regra doutrinal” como “adesão a um número de dogmas que são dependentes uns dos outros e das aparências,” e “dogma” como “assentimento a uma proposição não-evidente,”² daí devemos dizer que ele não tem uma regra doutrinal. (*P.H.* I 16).

A própria noção de evidente é uma noção dogmática porque coisas evidentes assim são porque se fazem conhecidas por elas próprias:

² Grifo nosso.

Dos objetos, eles, de acordo com os dogmáticos, são auto-evidentes, alguns não-evidentes; e dos não-evidentes, alguns são totalmente não-evidentes, outros ocasionalmente não-evidentes, alguns naturalmente não-evidentes. Auto-evidentes são, como eles afirmam, aqueles que vêm ao nosso conhecimento por si mesmos, como, por exemplo, o fato de que é dia. (*P.H.* II 97).

E mais adiante:

Mas se alguém quer entender sua natureza claramente, deve, de novo, primeiramente considerar o fato de que, como dissemos anteriormente, tais coisas são auto-evidentes (*πρόδηλα*), as que vêm ao nosso conhecimento delas mesmas – tais como, no momento presente, o fato de que “é dia” e que “estou conversando,” – e as coisas que são não-evidentes são aquelas que não tem este caráter. (*M VIII* 144).

Elas têm a capacidade de serem por si só apreensíveis: “Ora os objetos auto-evidentes, dizem eles, não requerem um signo, porque eles são apreensíveis por si mesmos.” (*P.H.* II 99). Elas “são aquelas que são imediatamente e por elas mesmas apresentadas aos sentidos e ao intelecto” (*M VIII* 141), e que “não requerem nenhuma outra coisa para anunciá-las” (*M VIII* 149). Os exemplos são: é dia, estou conversando (*M VIII* 144), isto é um homem (*M VIII* 316). Não só questões estritamente filosóficas ou científicas são questionadas através da crítica cética ao critério de verdade. Consequentemente, qualquer proferimento sobre tais coisas, e não só sobre temas filosóficos ou científicos, será dogma no sentido evitado pelo cético.

Tendo considerado a questão do dogma poderemos lançar luz sobre algumas questões pertinentes agora: por que e diante do quê suspende-se o juízo, a vida cética, o assentimento cético, a atitude discursiva cética. Nosso objetivo será entender a crítica da autorrefutabilidade, mas de viés linguístico, aquela problematização que acusa o cético que se encontra em afasia de autorrefutar-se por exprimir um proferimento.

Este viés da crítica da *apraxia* resulta, como já vimos, de uma réplica sistemática da pretensão de suspender o juízo que pretende demonstrar as implicações implausíveis da *epokhé*, pintando-a como uma postura impossível de ser sustentada na prática. Neste caso, do discurso, o cético, caso pudesse suspender o juízo e chegar de fato à *aphasia*, estaria condenado a uma existência em que não poderia participar da comunidade dos falantes, estaria se autoimputando um mutismo. Isto dificilmente pode ser considerado felicidade ou

imperturbabilidade: imagine-se diante de uma situação em que é imperativo comunicar-se; imagine-se agora sem poder fazê-lo por ter feito uma opção deliberada neste sentido. É claro que um tal estado não poderia ser o objetivo da filosofia cética. O afásico pirrônico fala, constrói proferimentos, mas então se contradiz e se autorrefuta, alegam os críticos. Como Sexto se defenderá desta crítica?

O juízo e sua suspensão

Antes de passarmos à elucidação da questão anterior, devemos entender por que o cético suspende o juízo. Há duas possíveis interpretações neste ponto, diante de:

Quando dizemos que o cético refreia-se de dogmatizar, não usamos o termo “dogma”, como alguns fazem, no amplo sentido de “aprovação a algo” (dado que o cético dá assentimento aos sentimentos que são resultados necessários das impressões sensíveis, e ele não diz, por exemplo, quando com calor ou frio, “eu creio que não estou com calor ou frio”); mas dizemos que “ele não dogmatiza”, usando “dogma” no sentido, que alguns lhe atribuem, de “assentimento a alguns dos objetos não-evidentes nas investigações científicas”; por que os filósofos Pirrônicos não assentem a nada não-evidente. (*P.H.* I 13).

Uma das possíveis interpretações restringe a suspensão cética do juízo a proferimentos filosóficos, a consequência é que assim o cético não evitaria todas as crenças (dogmas), somente as pretensões de verdade expressas pelos discursos filosóficos, que erguem postulados não-evidentes e mutuamente excludentes a partir de suas doutrinas e da observação do mundo fenomênico ou evidente.

Contudo não é esta a minha vertente, penso que o ceticismo pirrônico pretende uma suspensão do juízo sobre toda a pretensão de verdade, inclusive no discurso comum, vejamos, por exemplo, os casos de suspensão já citados anteriormente: é dia, estou conversando (*M VIII* 144), isto é um homem (*M VIII* 316). Ressalto novamente, diante destes exemplos, que não só temas estritamente filosóficos ou científicos são questionados através da crítica cética ao critério de verdade, mas também a pretensão de, pelo discurso comum, proferir verdades, o cético, *adóxastos*, evita tanto a *dóxa* quanto a pretensão à *alétheia*.

Para endossar minha interpretação mais radical da suspensão de juízo, vejamos as seguintes passagens; o tema delas é a prova, ou a impossibilidade de se provar algo. A idéia de Sexto é desqualificar a possibilidade de extrair uma verdade qualquer não-evidente através de um silogismo construído com pelo menos uma premissa evidente (ou autoevidente), lembrando que autoevidente é o que é “imediatamente e por si só apresentado aos sentidos e ao intelecto” (*M VIII 141*). Devemos antes atentar para os seguintes fatos: 1) o autoevidente pode ser oriundo de uma apresentação sensível ou uma mental; 2) há, além do autoevidente (*δηλον* ou *πρόδηλον*), oriundo de uma *kataleptikè phantasia*, as *akataleptikai phantasíai* que geram apresentações falsas, e também os não-evidentes extraídos pela *apódeixis*. Já vimos como Sexto (mas não somente ele, também Arcesilao) desqualifica como dogmatismo toda esta teorização que pretende diferenciar uma apresentação segura e uma não confiável, todas são dúbias de acordo com as circunstâncias.

Vejamos primeiro *P.H. II 134-37*:

... se suspendemos o juízo sobre o signo, e a prova é também um signo, devemos necessariamente suspender o juízo quanto à prova. (...) Se, contudo, alguém pretende debruçar-se sobre uma discussão separada da prova, devo prosseguir para tratar disto concisamente (...) Prova é, afirmam eles, “um argumento que, através de premissas sobre as quais se concorda, revela, por via da dedução, uma inferência não-evidente”. (...) Por exemplo, no argumento “Se é dia, está claro; mas é verdade que é dia; então está claro”, a sentença “então está claro” é uma conclusão, e o resto são premissas.

E *M VIII 303*:

E dos argumentos, alguns são conclusivos, outros não; e conclusivos são aqueles nos quais, quando se concorda que as premissas são verdade, considerando a concordância, a conclusão parece seguir (...) Esta é composta por duas premissas principais “se é dia, está claro”, assim, se a primeira sentença é verdadeira (*ἀληθοῦς*), a segunda também será verdade (*ἀληθές*).

Nestas duas passagens, Sexto narra o empenho dos filósofos helenistas em chegar a uma definição satisfatória de prova (*apódeixis*). Mas a mim parece difícil imaginar uma ciência ou um cientista que se ocupe em saber se de fato agora é dia ou não. Parece-me

claro que a intenção de Sexto aqui é rejeitar qualquer pretensão de exprimir um proferimento que possa expressar uma verdade derradeira, tanto no âmbito da crença comum quanto no da investigação científica.

Há ainda os célebres exemplos levantados por Burnyeat³ para justificar sua interpretação de que o cético suspende o juízo também quanto a asserções que pretendam alcançar a verdade, ou tratar algo como verdadeiro, no discurso comum. Burnyeat demonstrará como a *aporía* cética quanto ao espaço e ao tempo não se restringirá somente às afirmações científicas sobre o espaço e o tempo, mas também incidirá sobre as noções presentes no discurso comum e que tomam como seguras e verdadeiras afirmações (no discurso comum, devo enfatizar) sobre o espaço e o tempo. Assim, o que o cético evita são asserções feitas tanto no campo científico quanto na vida ordinária que tenham envolvimento com o caráter epistêmico de algo. No caso dos exemplos da vida ordinária, mais do que no caso das asserções científicas, o cético evita proferimentos que tratem algo como autoevidente, como: “se há dia, há luz. É dia, há luz”. Este mecanismo de rejeição das asserções tidas por autoevidentes (a definição é, repito, dogmática e provavelmente Estóica), permite rejeitar o mecanismo da prova que é dogmaticamente definida como a extração de uma conclusão não-evidente através de um silogismo onde, indeclinavelmente, pelo menos uma das premissas é autoevidente (mesmo que oriunda da vida ordinária).

Vejamos agora exemplos mais claros de como Sexto pretende refutar as conclusões dos silogismos apodícticos argumentando que elas são não-evidentes (portanto dogmas) e, além disso, originam-se em premissas tratadas como autoevidentes (tendo em vista que é não-evidente como algo pode ser autoevidente, esta qualificação também é dogmática). Desta vez os exemplos são claramente científicos:

... ocasionalmente, não-evidentes são as coisas que, conquanto patentes em sua natureza, são ocasionalmente tornadas não-evidentes para nós de acordo com certas circunstâncias externas, como está a cidade de Atenas agora para mim; naturalmente não-evidentes são as coisas que não são da sua natureza darem-se a nossa clara percepção, como os poros inteligíveis (νοητοί)... (*P.H.* II 98).

³ BURNYEAT, M. *The Sceptic in His Place and Time*, em *The Original Sceptics*. Cambridge: Hackett Publishing Company, 1998.

“Naturalmente” (φύσει) não-evidentes (ἄδηλα) são as coisas que são eternamente ocultas e não são capazes de apresentarem-se claramente à nossa percepção, como os poros inteligíveis (νοητοί) e a existência (mantida por certos físicos) de um Vazio infinito fora do universo. (M VIII 146)

O objetivo de Sexto é, como sempre, indicar porque se deve suspender o juízo quanto a questões sobre prova (*apódeixis*), a questão sobre a prova segue a questão sobre o critério. Ao propor a impossibilidade de assentir a um critério, os dogmáticos respondem que existem critérios que podem ser extraídos de provas e Sexto define então o que os dogmáticos tomam como uma prova e também como eles as qualificam:

A razão pela qual estamos presentemente investigando a prova foi demonstrado anteriormente, quando estávamos investigando o Signo e o Critério; mas, tendo em vista que nosso tratamento não deve ser não metódico, bem como nossa suspensão, assim nossa controvérsia com os dogmáticos segue adiante, então devemos indicar o significado de prova. Prova, então, em termos de gênero, é um argumento; de modo que ela não é, obviamente, uma coisa sensível, mas certo impulso e assentimento da mente, e este impulso e assentimento é racional. E um argumento é, falando em termos gerais, o que é construído por premissas e conclusão. *Damos o nome de “premissas” não a certas assunções que fazemos forçadamente, mas aquelas que, porque são autoevidentes, o interlocutor garante e concede. Uma conclusão é o que é estabelecido pelas premissas.* (M VIII 300 - 302).⁴

A intenção de Sexto ao tratar da questão dos silogismos apodícticos é, dando continuidade ao problema do critério e tentando encurralar os dogmáticos que pretendiam escapar através da prova do beco do critério em que se encontravam, discriminar usos do *lógos*:

Estes argumentos, então, tendo sido indicados, passemos adiante para considerarmos se a promessa que eles atribuem à prova pode ser feita eficazmente através de sua teoria lógica. Assim, supõem eles que três formas de argumentos (λόγους) conectados uns aos outros – os conclusivos e os verdadeiros e os probativos... (M VIII 411)

A idéia de Sexto é evitar estes três tipos de argumentos: 1) o conclusivo, que conduz, através de premissas, a uma conclusão que pode ser verdadeira ou falsa; 2) o

⁴ Grifo nosso.

verdadeiro, que não é necessariamente conclusivo (pode ser autoevidente), e que não necessariamente é probativo, mas que pode servir como premissa de uma prova; 3) o probativo, que é conclusivo e verdadeiro, mas que produz uma conclusão não-evidente.

O juízo conclusivo deve ser evitado por ter uma estrutura silogística. Sexto não pretende dar ao assentimento cético uma estrutura formal. O juízo verdadeiro deve ser evitado porque, seja no âmbito do discurso ordinário ou do científico, tem uma pretensão de verdade forte, sendo alegadamente, conforme os dogmáticos, oriundo de proposições sobre coisas autoevidentes. O juízo probativo, por sua vez, também tem a intenção de produzir verdade, mas desta vez sobre coisas não-evidentes, usando para isso pelo menos uma premissa autoevidente.

Estes são os tipos de proferimento que o cético evita, ele somente age discursivamente de acordo com proferimentos que fazemos forçadamente (*M VIII 301*). Mas o que isto significa? Para entendermos isto, para sabermos qual o teor do proferimento cético, devemos antes compreender como vive o cético. Passaremos então à defesa de Sexto de que é possível viver de modo genuinamente cético para depois retornarmos à questão do proferimento.

É possível viver de modo genuinamente cético?

Para os estóicos haveria impressões claras e distintas, *catalépticas*, e que por isso forneceriam uma compreensão dos objetos dos quais emanam, sendo, finalmente, critério de um conhecimento seguro:

Há duas espécies de apresentação; uma apreende imediatamente a realidade, e a outra apreende a realidade com pouca ou nenhuma nitidez. A primeira, que os estóicos definem como critério de verdade, é determinada pelo existente, em conformidade com o próprio existente, e é impressa e estampada na alma. A outra não é determinada pelo existente, ou, se provém do existente, não é determinada em conformidade com o próprio existente, e não é, portanto, nem clara e nem distinta. (D.L. VII 46)

Os cétricos suspendem o juízo quanto a isto, suspendem o juízo sobre toda a questão de o que é possível conhecer, esta é a redundância de todos os argumentos contra as

kataleptikà phantasíai. Mas o cético também é inimigo das crenças na verdade que são proferidas pelo discurso ordinário, bem como pelo discurso científico. Mas então o que restará ao homem que é levado a uma vida sem crenças, ao homem que se tornou *adóxastos*? Esta pergunta ganhará ainda mais ênfase se levarmos em conta que para Sexto as crenças estão vinculadas à verdade, onde se crê na verdade de algo ou na existência real de algo. Assim, a pergunta feita acima pode ser reformulada: o que restará ao homem que se tornou *adóxastos* quanto à existência real?

A resposta do cético, em síntese, é que ele vive uma vida de acordo com as aparências:

Que aderimos às aparências evidenciar-se-á pelo que dizemos sobre o critério da escola cética. A palavra “critério” é usada em dois sentidos: no primeiro ela significa “o padrão regulador das crenças na realidade ou na não-realidade,” (e isto discutiremos na nossa refutação); no outro ela denota o padrão de ação de acordo com o qual, na conduta da vida, agimos de determinadas formas e abtemos-nos de agir de outras; e do último que estamos falando agora. O critério, então, da escola cética é, dizemos, a aparência, este nome significando o que é virtualmente a apresentação sensível. Considerando que ela reside sobre o sentimento e, nas afecções involuntárias, ela não está aberta ao questionamento. Consequentemente, ninguém, suponho eu, disputa se um tal objeto tem esta ou aquela aparência; o ponto sob disputa é se o objeto é em realidade tal como parece ser. (*P.H.* I 21- 22).

O critério pelo qual o cético vive a sua vida é a aparência. Este critério não está “aberto ao questionamento” porque “ninguém disputa sobre se um tal objeto tem esta ou aquela aparência”, por que o que está de acordo com os fenômenos e com as impressões por eles causadas não pode ser atingido pelo questionamento, somente o que se pode disputar “é se o objeto é em realidade tal como parece ser.”

Diante deste critério, o cético terá um esquema quádruplo de vida:

Aderindo, assim, às aparências vivemos de acordo com as regras normais da vida, não dogmaticamente, tendo em vista *que não podemos permanecer totalmente inativos*. E isto significa que esta regulação da vida é quádrupla, e a primeira parte dela reside na natureza como guia, outra na coerção das paixões, outra na tradição das leis e costumes, outra na instrução das artes. A natureza por guia é o pilar que nos faz naturalmente capazes de sentir e pensar; a coerção das paixões é maneira pela qual a fome nos leva a comer e a sede a beber; a tradição dos

costumes e leis é a maneira pela qual preservamos a piedade na conduta da vida como algo bom, mas a impiedade como algo mau; a instrução nas artes é a maneira pela qual não estamos inativos nas artes que adotamos. Mas fazemos todas estas afirmações não-dogmaticamente. (*P.H.* I 23-24).⁵

A natureza por guia faz o cético ser guiado pela capacidade natural humana de sensação e pensamento. O cético usa seus sentidos e também suas faculdades mentais (a isto voltaremos mais a diante).

Além disso, o cético assente às exigências oriundas dos anseios corporais (*pathôn anánke*), de modo que a fome leva-o a comer, a sede a beber. Sexto, então, concordaria com o argumento de Hume de que os argumentos são ineficazes para fazerem cessar atitudes geradas pela natureza, por que “a natureza é muito forte para princípios”, os anseios corporais não têm nada a ver com razão e crença:

Das coisas que ocorrem, não por causa de uma distorção da mente ou da crença insana mas, de acordo com uma afecção involuntária do sentido, é impossível desvencilhar-se delas através do argumento cético; assim, em um homem angustiado por causa de fome ou sede, não é possível implantar, através dos argumentos céticos, a convicção de que ele não está angustiado, e, no homem que está regozijado por estar livre destes sofrimentos, não está em seu poder implantar a crença de que ele não está regozijado. (*M XI* 148- 150).

Se não é possível livrar-se das angústias causadas pelos anseios corporais, poderíamos afirmar que a *ataraxía* perfeita é inatingível para um ser humano, então os céticos decidem-se pela *metriopátheia*:

... pessoas comuns são afligidas por duas circunstâncias, – nomeadamente, pelas afecções e, em não menos grau, pela crença de que estas condições são ruins por natureza, – o cético, pela sua rejeição da crença adicional sobre a natural maldade de todas estas condições, escapa aqui também com menos desconforto. Assim, dizemos que quanto a questões de opinião, o objetivo cético é a quietude, quanto a coisas inevitáveis é a “afecção moderada” (*μετριопάθεια*). (*P.H.* I 30).

E ainda:

... o cético, vendo tão grande variedade de usos, suspende o juízo quanto à existência natural de algo bom ou ruim, ou (em geral) legítimas ou

⁵ Grifo nosso.

ilegítimas de serem feitas, aí abstendo-se da temeridade dogmática; e ele segue não-dogmaticamente as regras ordinárias da conduta da vida, e por causa disso ele permanece impassível quanto a questões de opinião, enquanto que em condições em que é necessário ele modera suas emoções; pois, embora como um ser humano ele sofra emoções advindas pelos sentidos, tendo em vista que ele não opina que o que ele sofre seja mau por natureza, a emoção que ele sofre é moderada (μετριοπαθεῖν). (P.H. III 235- 236).

Assim, a inquietação será bastante moderada se o sujeito estiver livre do elemento adicional da crença que problematiza a aquisição de comida e bebida.

O terceiro pilar é “seguir a tradição das leis e costumes”, de modo que o cético segue as regras da sociedade em que vive e observa a prática das devoções da sua sociedade, mas para isto também não é necessário o elemento adicional da crença. O quarto pilar é a instrução nas artes, que faz do cético ativo em uma arte ou profissão; no caso de Sexto, a medicina, assim ele terá, como os homens comuns, alguma coisa para fazer.

Todos os pilares remetem-se ao critério da aparência. Para Sexto, viver de acordo com as aparências é viver de acordo com estes quatro pilares. Ao descrever estes quatro pilares, o objetivo de Sexto é refutar a idéia de que o ceticismo faz a vida impossível de ser vivida, através da demonstração de como, na prática, age um cético. Há também em Diógenes Laércio, paralelamente às anedotas de que a vida de Pirro, o herói fundador do pirronismo, era dificultada pela sua postura cética, histórias de um Pirro que vivia uma vida bastante comum, de acordo com preceitos muito próximos destes traduzidos pelos quatro pilares:

1º pilar – a natureza por guia:

“... na vida cotidiana não lhe faltava (a Pirro) a precaução. Pirro viveu até os noventa anos.” (Enesidemo, D.L. IX 62).

2º pilar – a coerção das paixões:

“em outra ocasião ficou agitado pela investida de um cão, e replicou a quem o censurou que era difícil desvencilhar-se inteiramente da debilidade humana...” (D.L. IX 66).

3º pilar – o cético conserva a piedade:

“Respeitavam-no tanto em sua pátria que foi eleito sumo sacerdote”
(D.L. IX 64).

4º pilar – o cético é ativo em alguma τέχνη:

“Pirro dedicou-se inicialmente à pintura e foi discípulo de Bríson...” (Apolôdoros, D.L. IX 61);

“...a princípio o filósofo viveu ignorado, sendo pobre e dedicando-se à pintura, e que no ginásio atlético de Elis conservam-se algumas figuras portando archotes pintadas por ele, obra medíocre.”

(Antígono de Carystus, D.L. IX 62).

Por sua vez, esta idéia de uma vida vivida de acordo com os ditames da natureza não é uma interpretação do resultado da *eudaimonía* peculiar do ceticismo. No período helenístico, epicuristas e estóicos, principalmente, exortavam seus alunos a integrarem-se na racionalidade do cosmos, um universo concebido racionalmente. Após entendê-lo e integrar-se ao seu funcionamento, naturalmente, sábio será viver de acordo com a natureza.⁶

Contudo, epicuristas e estóicos, de diferentes maneiras, buscam uma tranquilidade advinda de uma vida vivida de acordo com os ditames da natureza, mas esta natureza precisa ser racionalmente interpretada, de acordo com as físicas dogmáticas das duas respectivas escolas. Conseqüentemente, também neste sentido, suas éticas serão dogmáticas, porque se fundamentam em interpretações peculiares da natureza, em físicas particulares e doutrinárias. Quando comparadas, as doutrinas estóica e epicurista não conduzem à boa vida, mas à *aporía*.

Assim, os céticos propõem uma vida vivida de acordo com os ditames da natureza e não de acordo com uma interpretação peculiar e racional desta natureza (uma teórica sobre a natureza), por isso eliminam, inclusive, os juízos adicionais que afirmam ser boa ou má uma afecção natural qualquer.

Retornemos agora até a seção supracitada das *Hipotiposes* em que é formalmente afirmado que o critério pelo qual o cético vive sua vida é a aparência (*P.H.* I 21-24). Lá a

⁶ CHÂTELET, F. A filosofia pagã, Vol. I. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

aparência opõe-se à realidade, mas não só, a vida vivida de acordo com as aparências também se oporá à vida vivida de acordo com as crenças. *P.H.* I 21-24 também representa a refutação de Sexto do viés factual da crítica da *apraxia*⁷ de aspecto estritamente prático. A refutação de Sexto do viés normativo da crítica da *apraxia*⁸ de aspecto estritamente prático aparece, por seu turno, em *M XI* 162- 166:

Consequentemente, também, pode-se desprezar aqueles que imaginam que ele está confinado a um estado de inatividade (*ἀνεργησία*)⁹ ou de inconsistência, – de inatividade porque, como toda a vida consiste em desejos e evasões, ele que nem deseja nem evita nada estaria virtualmente rejeitando a vida e permaneceria como um vegetal; e de inconsistência porque ele estaria sempre sujeito a um tirano e compelido a coisas inenarráveis, seja por não se submeter às ordens a ele dadas, de modo que ele escolheria a morte voluntária, ou pelo contrário, para evitar a tortura, ele faria tudo que lhe fosse ordenado, e assim ele tardaria em estar (nas palavras de Tímon) “não-movido pela escolha ou evasão,” mas de fato ele escolheria a primeira e evitaria a segunda, que é a maneira como agiriam aqueles que asseguram que algo evitável e desejável existe. – Ora, argumentando assim, eles não compreendem que *o cético não conduz sua vida de acordo com a teoria filosófica (assim, quanto a isto ele se torna inativo), mas quanto a não-filosófica conduta da vida, ele é capaz de desejar algumas coisas e evitar outras.*¹⁰

Tendo demonstrado que a vida sem crenças, a vida cética não redundava em inatividade, *apraxia*, e que mesmo que haja a alegação de que Pirro tenha incorrido em *apraxia*, também há fragmentos preservados por Diógenes Laércio que demonstram um Pirro vivendo como homem comum e de acordo com os quatro pilares da vida cética que aparecem em Sexto Empírico. Voltemos agora à refutação da crítica da *apraxia* cética no âmbito discursivo.

O que nos concernirá primeiramente é que o ceticismo pirrônico é uma terapia que age diretamente sobre a conduta do homem, com o objetivo de levar-lhe à imperturbabilidade causada pela pretensão à verdade (e também pela precipitação em

⁷ O viés factual do argumento da *apraxia* é aquele que alega que o cético não terá parâmetros para agir porque rejeita os fatos.

⁸ Este viés da crítica, o normativo, é o que alega que o cético, sem normas para ação, entrará em estado vegetativo.

⁹ Em Sexto Empírico não há a palavra *ἀπραξία*, mas somente *ἀνεργησία*, que denota a ineficiência da ação, uma inatividade.

¹⁰ Grifo nosso.

afirmar que há tal verdade), mas esta terapia começa através do desenvolvimento de uma capacidade ($\delta\acute{\upsilon}\nu\alpha\mu\iota\varsigma$) de trazer à oposição coisas que aparecem e coisas que são pensadas. Quando Sexto indica o que quer dizer com as palavras que usa, quando pretende elucidar os termos da sua definição, ele diz que com “coisas que aparecem” (*phainómena*) ele quer dizer coisas sensíveis (*aisthetá*), estas por sua vez diferem de coisas pensadas (*nooúmena* ou *noetá*):

O ceticismo é uma habilidade, ou atitude mental, que opõe aparências a juízos de todas as maneiras, com o resultado que, no que concerne à equipolência dos objetos e razões assim consideradas, somos levados, primeiramente, a um estado de suspensão mental e a seguir a um estado de “imperturbabilidade” ou quietude. Ora, chamamos-lhe de “habilidade” não em sentido figurado, mas simplesmente com o sentido de “ser hábil”. Por “aparências” queremos dizer agora os objetos da percepção sensorial, os quais contrastamos com os objetos do pensamento, os “juízos”. (*P.H.* I 8-9).

Neste trecho, claramente, o que Sexto diz é que o ceticismo é uma habilidade, uma disposição mental de contrastar aparências e juízos. Juízos são inteligíveis (objetos do pensamento, *nooúmena* ou *noetá*), é sobre eles que o cético suspende. O cético suspende o juízo quanto à pretensão de verdade presente tanto no discurso comum quanto no científico, porque sob a pretensão de verdade subjaz a idéia de autoevidência (“é dia” no discurso comum); por sua vez, as premissas autoevidentes são fundamentos para extração de conclusões não-evidentes ocorridas no campo científico (ou teórico, ou filosófico); e, finalmente, a aparição de algo não-evidente ocorre porque se faz evidente ao intelecto por meio de um juízo probativo (*apodítico*), conforme já vimos no caso dos poros inteligíveis ($\nu\omicron\eta\tau\omicron\iota$ πόροι) que aparecem em *P.H.* II 98 e *M VIII* 146.

Assim, o critério cético é o da aparência sensível, no sentido restrito, porque quando Sexto diz que o critério é o que aparece (*tò phainómenon*), ele acrescenta que os céticos querem denominar com isso a impressão (*phantasia*) das coisas que aparecem (*P.H.* I 22). Logo, o que o cético experimenta na vida cotidiana não é o fenômeno em si, os céticos não pretendem uma teorização que lhes garanta a primazia da percepção dos objetos em si, mas sim uma argumentação que defenda uma possibilidade de se viver de acordo com as formas pelas quais são afetados pelos fenômenos, ou seja, os céticos vivem de acordo com as afecções ($\pi\acute{\alpha}\theta\eta$).

Mas “o que aparece”, que é oposto aos “inteligíveis” ou “juízos”, não aparece somente aos sentidos, Sexto inclui sob as coisas que aparecem tanto objetos sensíveis como objetos do pensamento (*M VIII 362*), e algumas vezes ele chega a falar de coisas que aparecem à razão (*lógos*) ou ao pensamento (*diánoia*)¹¹. Ou seja, há um tipo de pensamento que é abandonado pelo cético, é o pensamento que lida com inteligíveis e que é comprometido com um uso dogmático da linguagem que pretende construir asserções fortes quanto à verdade de algo, seja por que esta verdade é autoevidente (com o agravante, devo lembrar, de que esta classificação é por si dogmática), ou por que é um não-evidente extraído de um silogismo construído com pelo menos uma premissa autoevidente.

Mas o cético não abandona um outro uso da razão que lida com as afecções causadas pelos fenômenos e sem dogmatizar, em outras palavras, sem construir asserções fortes que comprometam seus proferimentos com a pretensão de representar qualquer verdade no discurso, o cético está fadado a um ato elocucionário que não exprime a verdade sobre nada, um estado mental (*adóxastos*) em que sua razão é meramente discursiva (*lógos, diánoia*) e que somente pode exprimir proferimentos que representem o estado de coisas como se lhe apresenta, o cético experimenta um uso não-assertórico da linguagem (*aphasia*).

Assim, Sexto nos prevenirá que fórmulas céticas como ‘Eu determino nada’ e ‘não mais isto que aquilo’ (*P.H. I 15*), ou que as conclusões dos argumentos céticos como ‘tudo é relativo’ (*P.H. I 135*), ou que todo o conteúdo de seu esboço, devem ser considerados como meros registros de aparências:

Dos outros sistemas, é melhor que deixemos outros falarem: nossa tarefa aqui é descrever, em um esboço, a doutrina cética, primeiramente advertindo que em nenhuma das nossas futuras afirmações nós positivamente afirmamos que o fato é exatamente como dizemos, mas nós simplesmente narramos cada fato, como um cronista, como ele parece a nós no momento. (*P.H. I 4*).

O cético é um cronista que tão somente registra como cada coisa aparece a ele, narrando em um proferimento não-assertórico como cada coisa o afeta (seu *páthos*), sem fazê-lo comprometer-se com a crença de que nada realmente e verdadeiramente é como parece a ele ser:

¹¹ *PH II 10, M VIII 70, M VII 25, M VIII 141.*

Quanto à frase “eu determino nada” isto é o que dizemos. Afirmamos que “determinar” não é simplesmente fundamentar uma coisa, mas também endossar algo não-evidente em combinação com assentimento. Neste caso, sem dúvida, se verá que o cético não determina nada, nem mesmo a proposição “eu determino nada”; assim, esta expressão não deve ser uma assunção dogmática, que significa assentimento a algo não-evidente, mas uma expressão indicativa da nossa condição mental. Assim, toda vez que o cético diz “eu determino nada”, o que ele quer dizer é “estou em um tal estado mental em que não posso nem afirmar dogmaticamente nem negar sobre qualquer um dos problemas em questão.” E isto ele diz simplesmente pela anunciação não-dogmática do que parece a ele quanto às questões apresentadas, sem fazer qualquer declaração confidente, mas somente exprimindo seu próprio estado mental. (*P.H.* I 197).

Logo, a prática da investigação argumentativa, que é tão cara ao cético, e também a nova atitude discursiva cética, depois de atingidas a *epokhé* e a *ataraxía*, devem ser consideradas, ao lado das afecções sensíveis, *páthe*. Esta nova configuração do pensamento, este estado mental é o mais importante resultado da capacidade natural do cético de percepção e pensamento.

Deste modo deve ser garantido que a conclusão do argumento cético seja tal que a real natureza de algo não possa ser determinada e que devamos nos contentar dizendo como algo nos parece, o que frequentemente significa: como aparecem aos sentidos. Mas as mesmas fórmulas são usadas quando o tema da investigação é de âmbito científico como, por exemplo, a existência das espécies ou *genera* (*P.H.* I 138-140).

O ceticismo escapa, então, da crítica da *apraxía* tanto de âmbito estritamente prático quanto de âmbito linguístico, alegando que em ambos os casos o cético aderirá às aparências. Assim ele se retirará para uma posição, a de vivente ordinário, onde não caberão respostas ou perguntas oriundas de qualquer teorética quanto a sua conduta. Quanto ao seu discurso, ele poderá falar sobre o que quiser, mas atendo-se aos fenômenos, ou pretendendo expressar através dos proferimentos somente como as coisas lhe parecem naquele momento, sem pretender dizer como as coisas realmente são. O cético abstém-se do discurso teorético e do tipo de racionalidade (*noética*) que cabe à pretensão de verdade porque sabe que este é o domínio de discussões infinitas e insolúveis.

O segredo de viver *adóxastos* é a atitude mental de perceber que uma coisa que causa uma impressão ao cético pode causar uma impressão exatamente oposta em outra

peessoa, de acordo com as circunstâncias, e as próprias impressões dos cétricos não parecem a ele mais verdadeiras do que as causadas aos outros, o cétrico não mais pretende a verdade tendo alcançado a ataraxia.

Bibliografia

- ALCALÁ, Ramón Román. The Skepticism of the New Academy: a Weak Form of Platonism? In: *Philosophical Inquiry* n. 25. Tessália: Aristotelian University, 2003.
- ALVES Eva, Luiz Antonio. O Primeiro Cétrico (Acerca da Coerência do Pirronismo). In: SILVA Filho, Waldomiro (org). *O Ceticismo e a Possibilidade da Filosofia*. Ijuí: Editora Unijuí, 2005.
- ANNAS J. ; BARNES J. *The Modes of Scepticism: Ancient Texts and Modern Interpretations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- ANNAS, J. Doing Without Objective Values: Ancient and Modern Strategies. In: Schofield, e Striker, G. (eds.). *The Norms of Nature: Studies in Hellenistic Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- _____. Scepticism About Value. In: POPKIN, R. H. (org.). *Scepticism in the History of Philosophy*. Holanda: Kluwer Academic Publishers, 1996.
- BARNES, Jonathan. The Beliefs of a Pyrrhonist. In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n 208. Cambridge, 1982.
- _____. *The Toils of Scepticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- _____. Proof Destroyed. In: BARNES, J; SCHOFIELD, M; BURNYEAT, M. *Doubt and Dogmatism, Studies in Hellenistic Epistemology*. Oxford: Claredon Press, 1980.
- BEVAN, Edwyn. *Stoiceiens et Sceptiques*. Paris: Les Belles-Lettres, 1927.
- BOLZANI, R. A *Epokhé* Cétrica e Seus Pressupostos. In: *Sképsis*, n. 3-4, 2008.
- _____. Algumas Observações Sobre “Terapia e Vida Comum”. In: *Sképsis*, n. 1, 2007.
- BRITO, R.P. Sobre o quê Jaz o Sensualismo de Empédocles.
- BROCHARD, Victor. *Os Cétricos Gregos*. Tradução de Jaimir Conte. São Paulo: Editora Odysseus, 2010.
- BRUNSCHWIG, Jacques. Proof Defined. In: BARNES, J; SCHOFIELD, M; BURNYEAT, M. *Doubt and Dogmatism, Studies in Hellenistic Epistemology*. Oxford: Claredon Press, 1980.

- BURNYEAT, Milles F. Can the Sceptic Live his Scepticism? In: BARNES, J; SCHOFIELD, M; BURNYEAT, M. *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology*. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- _____. The Sceptic in His Place and Time. In: *The Original Sceptics*. Cambridge: Hackett Publishing Company, 1998.
- CARVALHO, Guilherme Pereira de. *Ceticismo Antigo e o Problema do Critério*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da PUC-Rio, 1999.
- CHÂTELET, François (org.). *História da Filosofia, Idéias e Doutrinas*. Volume I: a filosofia pagã, do século VI a.C ao século III d.C. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1973.
- CICERO. *On Academic Scepticism*. Tradução, introdução e notas de C. Brittain. Cambridge: Hackett Publishing Company, 2009.
- COUSSIN, Pierre. L'origine e L'évolution de L'EPOXH. In : *Revue des Etudes Grecques*, n. 42, 1929.
- _____. O Lance de Dados de David Hume. In: *O que nos Faz Pensar*, n. 2, 1990.
- DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- EMPIRICUS, Sextus. *Outlines of Pyrrhonism*. Tradução de Bury, R.G. EUA: Prometheus Books, 1990.
- _____. *Outlines of Scepticism*. Editado por Annas, J. e Barnes, J. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- _____. *Against Logicians*. Tradução de Bury, R.G. Vol. II. Harvard: Harvard University Press, 2006.
- _____. *Against Physicists; Against Ethicists*. Tradução de Bury, R.G. Vol. III. Harvard: Harvard University Press, 2006.
- FARIA, Paulo. A Encenação. In: *Sképsis*, n. 2, 2007.
- FLINTOFF, Everard. Pyrrho and India. In: *Phronesis*, 1980.
- FONSECA, José Nivaldo da. *Logos Filosófico Terapêutico, desde a Antiguidade até Sextus Empíricus*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da PUC- Rio, 2000.
- FREDE, Dorothea. How Sceptical Were the Academic Sceptics? In: POPKIN, R. H.(org) *Scepticism in the History of Philosophy*. Holanda: Kluwer Academic Publishers, 1996.
- FREDE, Michael. As Crenças do Cético. In: *Sképsis*, n. 3-4, 2008.

- _____. The Sceptic's Two Kinds of Assent and the Question of the Possibility of Knowledge. In: *The Original Sceptics*. Cambridge: Hackett Publishing Company, 1998.
- HADOT, Pierre. *Exercices Spirituels et Philosophie Antique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1993.
- HAYS, Steve. On the Skeptical Influence of Gorgias's *On Non-Being*. In: *Journal of History of Philosophy*, vol. 28, n. 3, 1990.
- HILEY, David R. The Deep Challenge of Pyrrhonian Scepticism. In: *Journal of History of Philosophy*, vol. 25, n. 2, 1987.
- KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1994.
- LAÉRCIO, Diógenes. *Vida e Doutrina dos Filósofos Ilustres*. Traduzido por Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB.
- LEAL-TOLEDO, Gustavo. O Cético e Suas Crenças: a Aparente Duplicidade de Sexto Empírico. In: *Dissertatio*, n. 27- 28, 2008.
- LESSA, Renato. Ceticismo, Causalidade e Patologias da Cognição Dogmática: Comentários aos Oito Modos de Enesidemo. In: *O Que Nos Faz Pensar*, n. 8, 1994.
- LONG, A.A.; SEDLEY, D.N. *The Hellenistic Philosophers: translation of the principal sources, with philosophical commentary*. V. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- MARCONDES de Souza Filho, Danilo. Finding One's Way About: High Windows, Narrow Chimneys, and Open Doors. Wittgenstein's "Scepticism" and Philosophical Method. In: POPKIN, R. H. (org.). *Scepticism in the History of Philosophy*. Holanda: Kluwer Academic Publishers, 1996.
- _____. Ceticismo, Filosofia Cética e Linguagem. In: SILVA Filho, Waldomiro (org.). *O Ceticismo e a Possibilidade da Filosofia*. Ijuí: Editora Unijuí, 2005.
- _____. A "Felicidade" do Discurso Cético: o Problema da Auto-refutação do Ceticismo. In: *O Que Nos Faz Pensar*, n. 8, 1994.
- _____. Juízo, Suspensão do Juízo e Filosofia Cética. In: *Sképsis*, n. 1, 2007.
- _____. Noûs vs Logos. In: *O Que Nos Faz Pensar*, n. 1, 1989.
- _____. Rústicos X Urbanos: o Problema do Insulamento e a Possibilidade da Filosofia Cética. In: *O Que Nos Faz Pensar*, n. 24, 2008.
- NUSSBAUM, Martha. Skeptic Purgatives: Therapeutic Arguments in Ancient Skepticism. In: *Journal of History of Philosophy*, vol. 29, n. 4, 1991.
- PALMER, John A. Skeptical Investigation. In: *Ancient Philosophy*, n. 20, 2000.

- PEREIRA, Oswaldo Porchat. *Rumo ao Ceticismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- ROBINSON, Thomas M. The *Dissoi Logoi* and Early Greek Scepticism. In: POPKIN, R. H. (org.). *Scepticism in the History of Philosophy*. Holanda: Kluwer Academic Publishers, 1996.
- RORTY, R.; SCHNEEWIND, J. B.; SKINNER, Q. (org.). *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- SEDLEY, David. The Protagonists. In: BARNES, J; SCHOFIELD, M; BURNYEAT, M. *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology*. Oxford: Claredon Press, 1980.
- _____. The Stoic Criterion of Identity. In: *Phronesis*, n. 27, 1982.
- SHIELDS, Christopher. The Truth Evaluability of Stoic *Phantasiai* : *Adversus Mathematicos* VII 242-46. In: *Journal of History of Philosophy*, vol. 31, n. 3, 1993.
- SMITH, Plínio Junqueira. Terapia e Vida Comum. In: *Sképsis*, n. 1, 2007.
- STRIKER, Gisela. Greek Ethics and Moral Theory. In: *The Tanner Lectures on Human Values*, 1987.
- _____. Sceptical Strategies. In: BARNES, J; SCHOFIELD, M; BURNYEAT, M. *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology*. Oxford: Claredon Press, 1980.
- VAZ, Paulo. O Sentido do Ceticismo. In: *O Que Nos Faz Pensar*, n. 8, 1994.
- VOGT, Katja. Activity, Action and Assent: on The Life of the Pyrrhoniam Sceptic. In: *Princeton Colloquium in Ancient Philosophy*, 2007.
- WILLIAMS, Michael. *Unnatural Doubts. Epistemological Realism and the Basis of Scepticism*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traduzido por Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EdUSP, 2001.

Recebido em Dezembro de 2015
Aprovado em Janeiro de 2016





O *Panatenaico* de Isócrates e a crítica platônica à escrita no *Fedro*

André Bertacchi

Resumo:

A passagem final do *Panatenaico* (§§ 200-73) apresenta uma cena de uma conversa entre Isócrates e um dos seus discípulos, situação que teria precedido a publicação do texto, consistindo na única ocorrência de diálogo dentro do *corpus* dos oradores áticos. Este artigo propõe um exame dessa passagem final a partir de sua forma, tentando mostrar quais são as consequências do emprego do diálogo em um texto que se apresenta como a fala de um orador. Para tanto, proceder-se-á a uma comparação do discurso com obra daquele que foi o principal do cultor do diálogo em prosa na Grécia antiga – Platão. Para se estabelecer a comparação, escolheu-se o *Fedro*, não somente por ele conter excerto discutindo o valor da escrita quando comparada à dialética, mas também porque Isócrates é especialmente visado por esse texto, que termina com o elogio de Sócrates ao autor.

Palavras-chave: diálogo; escrita; retórica antiga.

Abstract:

The final passage of the *Panathenaicus* (§§ 200-73) consists in a dialogue scene between Isocrates and one of his former pupils, a situation that supposedly preceded the speech's publication. The passage, being the only example of dialogue found in the *corpus* of the Attic orators, has attracted some attention from the commentators. This article examines the passage according to its form, trying to show the consequences of the introduction of a dialogue in a text that presents itself as the deliverance of an orator. To achieve this goal, I shall compare the speech with the work of the one who surely is the most representative composer of prose dialogue – Plato. More specifically, the comparison will be made with the *Phaedrus*, a text important not only because of its contraposition of writing text against spoken dialogue, but also because it contains the only nominal reference to Isocrates in the entire Platonic *corpus*.

Keywords: dialogue; writing; ancient rhetoric.

Como fica claro pelo título do discurso,¹ Isócrates declara ter composto o *Panatenaico* tendo em vista “discorrer sobre os feitos de Atenas e a virtude de nossos ancestrais”.² Não era esse um assunto novo para o autor, sendo que ele já havia elogiado sua *polis* natal em outras de suas obras; dessa vez, porém, Atenas assume o plano principal,³ enquanto que outrora sua menção vinha subordinada a objetivos diversos.⁴ Mas, se a mais longa seção do *Panatenaico* (§§ 35-199) está dedicada a Atenas, em meio aos louvores da *polis* se encontra uma variedade de comentários e discussões que apenas superficialmente dizem respeito ao assunto principal do discurso. Em tais passagens, Isócrates chama atenção para o fato de ele aí se distanciar do propósito anunciado, solicitando a compreensão do público para as liberdades que então toma; não se trata, porém, de simples digressões, mas de passagens importantes para o entendimento do *Panatenaico*.

Mais do que na parte central, o interesse recente dos comentadores quanto ao *Panatenaico* parece ter-se concentrado nas seções inicial e final. A atenção especial dedicada a essas passagens se explica pelo fato de, aí, Isócrates inserir indicações das circunstâncias em que o discurso supostamente foi produzido e, por conseguinte, refletir acerca de sua própria composição e do modo como ele deveria ser entendido pelo público.

¹ As Panatenaiais eram um dos festivais celebrados em Atenas, em honra da deusa fundadora da *polis*. De periodicidade anual, a festa contava, de quatro em quatro anos, com uma versão maior, as Grandes Panatenaiais, na iminência das quais Isócrates declara ter iniciado a composição do discurso. Qualquer que seja a verdade por trás dessa afirmação, ao receber a denominação de *Panatenaico*, o discurso se acerca do caráter laudatório do festival, sendo que ambos estão dedicados ao mesmo objetivo: louvar Atenas.

² *Panat.* 5: “Διαλέξομαι δὲ περὶ τε τῶν τῆ πόλει πεπραγμένων καὶ περὶ τῆς τῶν προγόνων ἀρετῆς...” Todas as traduções são nossas. Todos os textos foram tirados das edições da Belles Lettres, conforme indicado nas referências bibliográficas.

³ *Panat.* 35: “Falarei agora sobre os benefícios da *polis* para os helenos, embora eu a tivesse elogiado mais do que todos os outros poetas e oradores juntos. Não obstante, não o farei como antes. Outrora, com efeito, eu a havia mencionado em minha fala com relação a outras questões, mas agora a tomarei como motivo de meu discurso.” (“Περὶ δὲ τῶν τῆς πόλεως εὐεργεσιῶν τῶν εἰς τοὺς Ἕλληνας ἤδη ποιήσομαι τοὺς λόγους, οὐχ ὡς οὐ πλείους ἐπαίνους πεποιημένος περὶ αὐτῆς ἢ σύμπαντες οἱ περὶ τὴν ποίησιν καὶ τοὺς λόγους ὄντες· οὐ μὴν ὁμοίως καὶ νῦν. Τότε μὲν γὰρ ἐν λόγοις περὶ ἐτέρων πραγμάτων ἐμνημήην αὐτῆς, νῦν δὲ περὶ ταύτης τὴν ὑπόθεσιν ποιησάμενος.”)

⁴ Se os parágrafos 20-128 do *Panegírico* tratam também dos feitos dos atenienses e da fundação de sua *polis*, eles aparecem aí vinculados ao objetivo de justificar a hegemonia marítima de Atenas, enquanto que, no *Panatenaico*, o autor apresenta o elogio da *polis* como um fim em si mesmo. Ambos os discursos, porém, utilizam uma estratégia semelhante para louvar Atenas, não se limitando aos próprios feitos da *polis*, mas os colocando lado a lado com aqueles realizados por sua grande rival, Esparta.

Em particular, a passagem final do discurso (§§ 200-73) tem sido objeto de grande interesse dos comentadores, algo compreensível, em razão do ineditismo da forma empregada na composição do trecho. Pois, em lugar do usual relato em prosa feito pelo autor do discurso, o que temos aí, ao contrário, é um diálogo, no qual Isócrates se coloca na posição de um dos interlocutores, alternando sua voz com a de um oponente a questionar suas teses. Trata-se, pois, do único exemplo encontrado no *corpus* dos oradores gregos de um diálogo, tipo de enunciação que, embora já presente na prosa grega dos sécs. V e IV a.C., contrasta com os longos solilóquios de que se constituem os discursos oratórios.

Este artigo aborda a seção final do *Panatenaico* de acordo com a forma que ela assume. Para tanto, servir-se-á da comparação do texto isocrático com as considerações daquele que talvez seja o maior cultor do diálogo em prosa – Platão. Essa aproximação mostra-se profícua porque os autores, sendo contemporâneos e tendo cada um deles se dedicado ao desenvolvimento de sistemas pedagógicos individuais, têm suas obras marcadas pelas questões polêmicas que então tratavam entre si. Dessa forma, o diálogo platônico *Fedro* pode ser visto como um momento privilegiado na polêmica entre os dois autores, pois, além da única menção nominal de Platão ao rival, ele ainda retoma diversas passagens da obra isocrática, oportunidade para um questionamento das posições políticas e pedagógicas de Isócrates. Mais importante para a questão aqui abordada, porém, é o fato de o diálogo conter passagem discutindo a validade da escrita como meio de difusão do conhecimento, uma vez que Isócrates assumia que seus discursos nunca foram pronunciados em espaços públicos, mas que se constituíam em peças voltadas exclusivamente para a leitura. Que Platão coloque a dialética – ou seja, a disciplina tratando do dialogar – como alternativa às deficiências por ele apontadas na escrita, portanto, pode também ser encarado como uma crítica a Isócrates. Desse modo, a seção final do *Panatenaico* seria uma resposta ao *Fedro*, Isócrates mostrando-se capaz de responder ao rival em seu próprio terreno. Tendo como ponto de partida essas considerações, pretende-se chegar a um melhor entendimento do texto isocrático e fornecer uma explicação para a novidade da seção final do *Panatenaico*.

Começemos por um resumo da passagem. Isócrates inicia o trecho contando que, finda a composição do *Panatenaico*, ele não estava seguro do resultado de seu trabalho

e que hesitava entre publicá-lo ou destruí-lo. Em meio a tal dúvida, o autor decide ler o discurso a alguns de seus antigos alunos, para que eles o aconselhassem quanto ao que deveria ser feito. Embora todos os demais o tenham aplaudido e louvado o discurso, havia um entre eles – cidadão de uma oligarquia, acostumado a sempre louvar Esparta – que não estava totalmente satisfeito com o que seu antigo professor dissera sobre os lacedemônios⁵ e desejava replicar. Isócrates, então, assumindo a voz de seu discípulo, narra o discurso que lhe teria sido feito naquela ocasião, defendendo que, em todos os outros aspectos, Atenas superava Esparta, mas que fora esta última a responsável pela descoberta da melhor πολιτεία, ou seja, da melhor constituição. Isócrates, por sua vez, não concordando com o aluno, refuta seus argumentos e prova que a posição defendida pelo filoespartano não era correta. Os aplausos dos ouvintes ao final do discurso marcam a vitória de Isócrates e aparentemente decidem a questão.

Mas, a despeito do sucesso dessa primeira leitura, Isócrates em seguida diz que as dúvidas quanto à qualidade do discurso persistiam, de modo que o autor, em uma segunda ocasião, novamente convoca seus antigos alunos, entre eles de novo o filoespartano, para que seu discurso fosse lido e que se lhe aconselhasse se a obra merecia ser destruída ou, ao contrário, divulgada a um público mais amplo. A cena se repete: após nova leitura do discurso, Isócrates é aplaudido por todos, exceto pelo filoespartano, que permanece em silêncio. Passado algum tempo, porém, e depois de ser instado a falar, o oligarca declara finalmente ter entendido a convocação e o discurso de seu antigo professor:

Pois eu me pergunto se realmente padeces e se te encontras em tal dificuldade, como disseste, – pois não percebo nada disso no que tens escrito – e se realmente nos convocaste desejando se servir de nossos conselhos sobre teu discurso, nós, que, como tu bem sabes, sempre elogiamos qualquer coisa que fales ou fizeres. Homens sensatos estão acostumados a tomar conselho a respeito do que prezam,

⁵ Isócrates diz não ser suficiente simplesmente relatar os benefícios conferidos por Atenas à Grécia, mas que, para dar uma ideia de sua grandeza, será necessário compará-los com as realizações da grande rival da *polis* – Esparta (§§ 39-41). Dessa forma, na mesma medida em que o discurso faz um elogio de Atenas, ele também comporta uma censura a Esparta, em um uso exemplar daquilo que Aristóteles chama de αντίθεσις, ou seja, a estratégia retórica de “se justapor um contrário a outro ou de expressar a mesma coisa pela junção de contrários” (“ἢ πρὸς ἐναντίῳ ἐναντίον σύγκειται ἢ ταῦτὸ ἐπέξευκται τοῖς ἐναντίοις”). As vantagens desse procedimento são evidentes, pois “os contrários são muito facilmente distinguidos e o são ainda mais facilmente se colocados um ao lado do outro” (“τὰναντία γνωριμώτατα καὶ παρ’ ἄλληλα μᾶλλον γνώριμα”: *Ret.* 1409b-1410a).

sobretudo com quem é mais sábio do que eles, ou, ao menos, com aqueles que expressarão sua própria opinião. Mas tu fazes o contrário. Eu, pois, não aceito nenhuma das duas explicações, mas julgo que nos convocaste aqui e fizeste teu elogio da *polis* sem ingenuidade, tampouco pela razão que nos contaste, mas por querer nos tomar à prova, para ver se praticamos a filosofia e nos lembramos do que foi falado em nossos encontros e se podemos distinguir de que maneira o discurso foi escrito.⁶

Segundo o oligarca, os discursos isocráticos se distinguem pelo uso de “argumentos ambivalentes” (§ 240: “λόγοι ἀμφίβολοι”), comportando duas leituras possíveis e não exclusivas. Assim, o filoespartano argumenta que Isócrates, no *Panatenaico*, procede a um duplo elogio, um aparente, dedicado a Atenas, outro disfarçado em uma censura, visando aos espartanos. Compreender o primeiro é fácil, e por isso ele é dedicado a um grande público, os atenienses, acostumados a louvar Isócrates; o segundo, porém é difícil, por isso Isócrates o dedica a Esparta, onde somente poucos homens seriam capazes de se esforçar para compreender o elogio velado que se lhes faz. O discípulo então procede a um elogio de Esparta e utiliza os mesmos termos com que Isócrates vituperara os espartanos, revertendo o elogio aos atenienses contra eles mesmos.⁷

⁶ *Panat.* 235-36: “Θαυμάζω γὰρ, εἴθ' οὕτως ἐλυπήθης καὶ βαρέως ἔσχες, ὥσπερ φῆς, ἐπὶ τοῖς περὶ Λακεδαιμονίων εἰρημένοις, – οὐδὲν γὰρ ἐν αὐτοῖς ὄρω τοιοῦτον γεγραμμένον, – εἴτε συμβούλοις περὶ τοῦ λόγου χρῆσασθαι βουλόμενος ἡμᾶς συνήγαγες, οὐς οἶσθ' ἀκριβῶς ἅπαν ὅ τι ἂν σὺ λέγῃς ἢ πράττῃς ἐπαινοῦντας. Εἰθισμένοι δ' εἰσὶν οἱ νοῦν ἔχοντες ἀνακοινοῦσθαι περὶ ὧν ἂν σπουδάζωσιν μάλιστα μὲν τοῖς ἄμεινον αὐτῶν φρονοῦσιν, εἰ δὲ μὴ, τοῖς μέλλουσιν ἀποφαινεσθαι τὴν αὐτῶν γνώμην ὧν τάναντία σὺ πεποίηκας. Τούτων μὲν οὖν οὐδέτερον ἀποδέχομαι τῶν λόγων, δοκεῖς δέ μοι ποιήσασθαι τὴν τε παράκλησιν τὴν ἡμετέραν καὶ τὸν ἔπαινον τὸν τῆς πόλεως οὐχ ἄπλῶς, οὐδ' ὡς διείλεξαι πρὸς ἡμᾶς, ἀλλ' ἡμῶν μὲν πείραν λαβεῖν βουλόμενος, εἰ φιλοσοφοῦμεν καὶ μεμνήμεθα τῶν ἐν ταῖς διατριβαῖς λεγομένων καὶ συνιδεῖν δυνηθεῖμεν ἂν ὃν τρόπον ὁ λόγος τυγχάνει γεγραμμένος.”

⁷ *Panat.* 241-42: “Da forma como o discurso foi lido, mostraste teus ancestrais como pacíficos, filohelenos e campeões da igualdade em sua forma de governo, enquanto representaste os espartanos como arrogantes, beligerantes e ambiciosos, como todos concebem que eles são. Cada um tendo tal natureza, os primeiros são elogiados por todos e são julgados benevolentes à população em geral; os outros são invejados e odiados. Há, porém, quem os elogie, os admire e ouse falar que possuem algo melhor que teus ancestrais, pois a arrogância tem parte na dignidade – algo que é honrado –, e todos julgam que esses homens são mais altivos que os defensores da liberdade, e que os beligerantes são superiores aos pacíficos.” (“Οἷός περ ὁ λόγος ὁ διαναγνωσθεῖς ἔστιν, ἐν ᾧ πεποίηκας τοὺς μὲν σοὺς προγόνους εἰρηνικοὺς καὶ φιλέλληνας καὶ τῆς ἰσότητος τῆς ἐν ταῖς πολιτείαις ἡγεμόνας, Σπαρτιάτας δ' ὑπεροπτικοὺς καὶ πολεμικοὺς καὶ πλεονέκτας, οἷους περ αὐτοὺς εἶναι πάντες ὑπελήφασιν. Τοιαύτην δ' ἐκατέρων ἐχόντων τὴν φύσιν τοὺς μὲν ὑπὸ πάντων ἐπαινεῖσθαι καὶ δοκεῖν εὖνους εἶναι τῷ πλήθει, τοῖς δὲ τοὺς μὲν πολλοὺς φθονεῖν καὶ δυσμενῶς ἔχειν, ἔστιν δ' οὐς ἐπαινεῖν αὐτοὺς καὶ θαυμάζειν, καὶ τολμᾶν λέγειν ὡς ἀγαθὰ μείζω τυγχάνουσιν ἔχοντες τῶν τοῖς προγόνοις τοῖς σοῖς προσόντων· τὴν τε γὰρ ὑπεροφίαν σεμνότητος μετέχειν, εὐδοκίμου πράγματος, καὶ δοκεῖν ἅπασι

Antes de se calar, o aluno filoespartano enfim aconselha Isócrates para que não destrua o discurso, mas que o publique, fazendo uma única ressalva: que sejam adicionadas ao *Panatenaico* as discussões posteriores à primeira redação do discurso, para que todos possam compreendê-lo e tentem depreender seu significado oculto. Isócrates não mais replica, e apenas diz que aceitou o conselho do discípulo, embora uma doença o tenha feito retardar a conclusão da obra. É nesse ponto que termina o *Panatenaico*.

Como dissemos anteriormente, a adoção do diálogo por Isócrates pode ser, ao menos em parte, explicada como uma resposta a Platão, cuja obra foi quase que inteiramente composta na forma dialógica.⁸ Sendo assim, Isócrates teria se dedicado, durante grande parte de sua vida, à atividade pedagógica, e, no ambiente competitivo da Atenas do séc. IV a.C., o chefe da Academia fora um de seus principais concorrentes. Indício da rivalidade entre Platão e Isócrates é o fato de ambos denominarem suas respectivas formas de ensino de “filosofia” (“φιλοσοφία”), sendo que cada um deles professava uma versão diferente da disciplina, disputando entre si para provar quem era o representante da autêntica filosofia.

A polêmica entre esses dois autores é sobretudo evidente no *Fedro*, diálogo que, além de conter a única menção nominal de Platão a Isócrates, veicula uma série de alusões à obra isocrática, assinalando a importância do autor dentro desse texto. A despeito do tom aparentemente elogioso com que o *Fedro* se refere a Isócrates,⁹ o diálogo em geral mantém uma postura negativa em relação ao concorrente, contradizendo passagens importantes da obra isocrática.¹⁰ Sendo a retórica¹¹ uma das

μεγαλοφρονεστέρους εἶναι τοὺς τοιοῦτους ἢ τοὺς τῆς ἰσότητος προεστῶτας, τοὺς τε πολεμικοὺς πολὺ διαφέρειν τῶν εἰρηνικῶν.”).

⁸ À exceção apenas da *Apologia*, reproduzindo o suposto discurso de defesa de Sócrates no tribunal antes de ser condenado à morte.

⁹ *Fedro* 279 a-b. Muitos comentadores consideram que o elogio aí feito a Isócrates é mais um exemplo da usual ironia socrática. Para maiores detalhes, *vd.* De Vries 1953.

¹⁰ Uma das passagens mais significativas nesse sentido é 269d, onde Platão alude a trecho do *Contra os Sofistas* (16-18). Aí Isócrates exprõe as tarefas necessárias para se tornar um orador competente, dizendo que adquirir a ciência (“ἐπιστήμη”) sobre o que se vai falar não é algo difícil. Platão, contrariamente à importância secundária que Isócrates lhe atribui, afirma que a ciência é necessária para se dominar a oratória: “Se te couber uma natureza oratória, serás um orador ilustre, contanto que a supletes com ciência e exercício, e, se te faltar alguma dessas coisas, nisso tu serás incompleto.” (“εἰ μὲν σοι ὑπάρχει φύσει ῥητορικῶ εἶναι, ἔση ῥήτωρ ἐλλόγιμος, προσλαβὼν ἐπιστήμην τε καὶ μελέτην, ὅτου δ’ ἂν ἐλλείπῃς τούτων, ταύτη ἀτελὴς ἔση.”).

principais questões do diálogo, é aí que incide a maioria das críticas a Isócrates; o *Fedro* ainda pode conter, no entanto, uma crítica a Isócrates no que se refere ao meio privilegiado pelo autor para veicular seu pensamento: a escrita.

Com efeito, dentro do *corpus* de oradores áticos, a obra de Isócrates se destaca por assumir a escrita como modo primordial de composição, à diferença dos demais autores, que geralmente apresentavam seus discursos como registros de falas pronunciadas em algum espaço público, apenas incidentalmente conservadas no formato de livro.¹² A opção de Isócrates pela escrita era provavelmente resultado das posições políticas do autor, em geral avesso ao regime democrático, que abria seus espaços de decisão a todos os cidadãos que desejassem falar, assim como da necessidade de se distinguir em meio a um grande panorama de prosadores.

No outro extremo estava Platão, que, embora utilizasse a escrita para difundir sua filosofia, mostrava-se consciente dos limites desse meio de comunicação. O melhor testemunho da posição platônica a esse respeito encontra-se no *Fedro* 274c-277a,

¹¹ Isócrates nunca utiliza a palavra retórica em suas obras (o mais próximo que se chega disso no *corpus* isocrático é a menção, em *Contra os Sofistas* 21, ao termo cognato “ῥητορεία”, que designa não um corpo de conhecimentos organizado para atender as necessidades do ensino oratório, mas a capacidade de produzir discursos oratórios), e é mesmo possível que o vocábulo seja uma invenção de Platão, já que uma das suas primeiras ocorrências é encontrada no diálogo *Górgias passim*. Seja como for, ao menos de acordo com a elaboração platônica da disciplina, o que Isócrates pratica não é outra coisa senão retórica. Para maiores detalhes acerca da hipótese da retórica como uma invenção platônica, *vd.* Schiappa, E. 1990; *idem* 1999; Cole 1991.

¹² *Panat.* 12; *Fil.* 81-82 e 25-26; *Ep. a Dion.* (I) 2, 9-10; *Ep. Mit.* (VIII) 7. Nessas passagens, Isócrates diz que a adoção da escrita foi motivada por sua voz fraca e timidez, que o impediam de dirigir-se às milhares de pessoas que participavam das assembleias em Atenas (*Fil.* 81: “...eu, mais do que todos os cidadãos, nasci com uma natureza inapta à política...”; “...ἐγὼ γὰρ πρὸς μὲν τὸ πολιτεύεσθαι πάντων ἀφυέστατος ἐγενόμην τῶν πολιτῶν”). Ainda que involuntária, porém, a opção pela escrita se mostra acertada, porque ela o afasta do ambiente corrompido dos espaços públicos democráticos, nos quais os peritos em oratória persuadiam o público com suas falas sedutoras (*Sobre a Paz* 3: “Vejo que vós não escutais de forma igual aos oradores, mas a uns vós prestais atenção, enquanto de outros nem mesmo suportais a voz. E não fazeis nada surpreendente; com efeito, no passado, costumastes rejeitar todos aqueles que não falavam de acordo com vossos desejos”; “Ὅρῶ δ' ὑμᾶς οὐκ ἐξ ἴσου τῶν λεγόντων τὴν ἀκρόασιν ποιούμενους, ἀλλὰ τοῖς μὲν προσέχοντας τὸν νοῦν, τῶν δ' οὐδὲ τὴν φωνὴν ἀνεχομένους. Καὶ θαυμαστὸν οὐδὲν ποιεῖτε· καὶ γὰρ τὸν ἄλλον χρόνον εἰώθατε πάντας τοὺς ἄλλους ἐκβάλλειν πλὴν τοὺς συναγορεύοντας ταῖς ὑμετέραις ἐπιθυμίαις.”). Mais do que qualquer orador, pois, Isócrates, através da escrita, é capaz de falar de forma adequada e aconselhar corretamente sobre as questões públicas (*Fil.* 82: “...reivindico a correta reflexão e a boa educação; mesmo se alguém afirmar que o que digo não é polido, contesto, e me poria não entre os que são deixados para trás, mas entre os que estão na frente de todos os outros. Por isso precisamente é que empreendo, desse modo que a natureza me permitiu, aconselhar ao estado, aos gregos e aos homens de maior reputação.” “τοῦ δὲ φρονεῖν εὖ καὶ πεπαιδευθῆναι καλῶς, εἰ καὶ τις ἀγροικότερον εἶναι φήσει τὸ ῥηθὲν, ἀμφισβητῶ, καὶ θείην ἂν ἑμαυτὸν οὐκ ἐν τοῖς ἀπολελειμμένοις ἀλλ' ἐν τοῖς προέχουσι τῶν ἄλλων. διὸ περ ἐπιχειρῶ συμβουλεύειν τὸν τρόπον τοῦτον, ὃν ἐγὼ πέφυκα καὶ δύναμαι, καὶ τῇ πόλει καὶ τοῖς Ἕλλησι καὶ τῶν ἀνδρῶν τοῖς ἐνδοξοτάτοις.”)

passagem em que se relata a descoberta da escrita pelo deus egípcio Teut. Inicialmente saudada por seu inventor como “o elixir da memória e da sabedoria”, a escrita acaba por ter efeitos contrários aos desejados e, em lugar do conhecimento verdadeiro sobre as coisas de que trata, ela somente fornece sua aparência.¹³ A razão da insuficiência da escrita é explicada mais adiante, quando Sócrates afirma que os textos escritos, embora aparentem saber muitas coisas, são incapazes de responder às perguntas sobre elas: “pensarias que falam como que tendo conhecimento das coisas, mas se lhes perguntares algo, querendo saber mais sobre o que foi falado, têm sempre um único e mesmo significado”.¹⁴ Dessa forma, impossibilitados de, por si próprios, responder aos interlocutores, os textos escritos se mostram indefesos diante dos ataques de rivais.¹⁵ Essas características da escrita apresentadas no *Fedro* contrastam com o meio de comunicação preferido por Sócrates – a dialética, “cujos discursos são providos de conhecimento e são capazes de socorrer a si próprios e àqueles que os cultivam”.¹⁶

Inicialmente, a dialética – palavra derivada do verbo “διαλέγομαι” (“conversar”) – consistiria em resolver alguma questão por meio da conversa entre dois interlocutores. Embora a disciplina, no decorrer da obra de Platão, tenha passado por uma crescente sistematização e incorpore aspectos técnicos que a distanciam do método original de pergunta e resposta, parece que o sentido primeiro do termo é resgatado na passagem acima mencionada do *Fedro*. Pois, como resposta ao impasse promovido pelo diálogo,

¹³ O veredicto negativo sobre a escrita é dado pelo deus Tâmus, soberano do Egito: “E agora tu, sendo o pai das letras, por teu amor a elas, dizes o contrário do que elas são capazes. Pois elas, por causa da negligência com a memória, introduzirão o esquecimento nas almas dos que as aprendem, já que eles, confiando na escrita, lembrar-se-ão das coisas de modo exterior, a partir de signos alheios, e não internamente, a partir de si próprios. Descobriste o elixir não da memória, mas da memorização; forneces aos estudantes a aparência de sabedoria, não a sabedoria verdadeira. Pois teus discípulos, tendo muito ouvido, pensarão que sabem muitas coisas, mas sem terem sido devidamente instruídos, serão ignorantes na maioria delas, e será difícil conviver com eles, pois parecerão ser sábios no lugar de serem realmente sábios.” (*Fedro* 275a: “καὶ νῦν σύ, πατήρ ὦν γραμμάτων, δι' εὐνοίαν τούναντίον εἶπες ἢ δύναται. τοῦτο γὰρ τῶν μαθόντων λήθην μὲν ἐν ψυχᾷ παρέξει μνήμης ἀμελετησίᾳ, ἅτε διὰ πίστιν γραφῆς ἔξωθεν ὑπ' ἄλλοτρίων τύπων, οὐκ ἔνδοθεν αὐτοὺς ὑφ' αὐτῶν ἀναμιμνησκομένους· οὐκ οὐκ μνήμης ἀλλὰ ὑπομνήσεως φάρμακον ἤϊρες. σοφίας δὲ τοῖς μαθηταῖς δόξαν, οὐκ ἀλήθειαν πορίζεις· πολυήκοοι γὰρ σοι γενόμενοι ἄνευ διδαχῆς πολυγνώμονες εἶναι δόξουσιν, ἀγνώμονες ὡς ἐπὶ τὸ πλεῆθος ὄντες, καὶ χαλεποὶ συνεῖναι, δοξόσοφοι γεγονότες ἀντὶ σοφῶν.”)

¹⁴ *Fedro* 275d: “δόξαις μὲν ἂν ὡς τι φρονούντας αὐτοὺς λέγειν, ἐὰν δέ τι ἔρη τῶν λεγομένων βουλόμενος μαθεῖν, ἐν τι σημαίνει μόνον ταῦτόν αἰεῖ.”

¹⁵ *Fedro* 275d: “Sendo ofendido e injustamente atacado, sempre necessita do socorro do pai, pois ele próprio é incapaz de proteger e socorrer a si próprio.” (“πλημμελούμενος δὲ καὶ οὐκ ἐν δίκῃ λοιδορηθεὶς τοῦ πατρὸς αἰεὶ δεῖται βοηθοῦ· αὐτὸς γὰρ οὐτ' ἀμύνασθαι οὔτε βοηθῆσαι δυνατὸς αὐτῶν.”)

¹⁶ *Fedro* 276e: “πολὺ δ'οἶμαι καλλίων σπουδῆ περὶ αὐτὰ γίγνεται, ὅταν τις τῆ διαλεκτικῆ τέχνη χρώμενος, λαβῶν ψυχὴν προσήκουσαν, φυτεύῃ τε καὶ στείρῃ μετ' ἐπιστήμης λόγους, οἱ ἑαυτοῖς τῶ τε φυτεύσαντι βοηθεῖν ἱκανοὶ...”.

que questiona a possibilidade de a escrita ser portadora do conhecimento e, conseqüentemente, servir de veículo para a filosofia, Platão propõe uma escritura híbrida, imitando a fala das discussões filosóficas.

Quanto a Isócrates, é plausível supor que as posições expressas no *Fedro* sobre a escrita tenham repercutido nele, sobretudo pelo envolvimento direto na obra que a menção a seu nome implicava. Ademais, a forma dialógica, modo encontrado por Platão para divulgar sua filosofia mediante a escrita, tornou-se algo tão característico da obra platônica que sua adoção por Isócrates no final do *Panatenaico* naturalmente deve ser encarada como uma resposta às críticas do rival à escrita. Desse modo, a introdução de um interlocutor contestando as posições defendidas no restante do discurso seria a forma encontrada por Isócrates para contrabalançar a crítica platônica de que os textos escritos não permitem perguntas, ou seja, uma opinião contrária àquela expressa pelo autor.

Mas a crítica de Platão à escrita incide sobretudo na pretensão de se poder adquirir conhecimento mediante a leitura de livros. Desse modo, Tâmus alerta que os livros fornecem a aparência do conhecimento e que, portanto, os adeptos da leitura pensam conhecer muitas coisas, quando, na realidade, desconhecem até mesmo sua própria ignorância. A fala do deus egípcio, com efeito, ecoa uma posição típica do Sócrates platônico, que considerava o aprendizado não como a aquisição de novos conhecimentos, e sim como a descoberta de que aquilo que se acreditava saber é na verdade falso. Tal concepção de aprendizado, que tem como consequência a negação de qualquer possibilidade de conhecimento positivo, é apresentada em maiores detalhes na *Apologia* 21a-b.

Nessa passagem, Sócrates narra sua tentativa de compreender a fala pronunciada pelo oráculo de Delfos de que seria ele o mais sábio de todos os homens. Surpreso com o vaticínio, pois ele julgava que nada sabia, mas incapaz de duvidar das palavras de Apolo, que, sendo um deus, sempre diz a verdade, Sócrates dirige-se a um homem que era considerado famoso por sua reputação de sabedoria, na esperança de assim entender o que lhe dissera o oráculo. Ao encontrar, porém, o pretense sábio, Sócrates se dá conta de que também o outro nada sabia, à diferença de que pensava saber o que na realidade não sabia, enquanto ele ao menos estava consciente de nada saber. A sabedoria que o

oráculo atribuí a Sócrates seria, pois, o reconhecimento da própria ignorância. Consequências importantes dessa constatação são o fato de que, se o mais sábio dos homens é alguém que admite nada saber, então não se poderia alcançar um conhecimento positivo sobre o que quer seja e que, portanto, o único aprendizado possível seria a descoberta das limitações à nossa faculdade de conhecer.

Tomando as palavras do deus como uma imposição para que revelasse a ignorância dos homens, Sócrates diz, na *Apologia*, ter dedicado sua vida a cumprir essa missão divina, o que se torna pano de fundo para algumas das obras de Platão, aquelas que os historiadores da filosofia normalmente denominam “socráticas”, por supostamente se aproximarem das práticas do Sócrates histórico (*Eutífron*, *Hípias Maior*, *Laques*, *Cármides*, *Lísis* e *República* I). Aí temos um enredo comum, que pode ser resumido da seguinte maneira: (i) Sócrates encontra um conhecido que afirma sua opinião sobre algo; (ii) procede-se a um interrogatório ao cabo do qual se mostra que a definição primeiro proposta era inadequada; (iii) propõem-se então outras definições, que se mostram igualmente distantes da verdade; (iv) os participantes da conversa afinal admitem terem chegado a uma aporia, não conseguindo eles alcançar um entendimento adequado da questão tratada. Por óbvio, o objetivo desse procedimento era fazer com que os falantes se dessem conta da sua própria ignorância e abandonassem as opiniões falsas que anteriormente mantinham, sem que isso, entretanto, implicasse a aquisição de algum conhecimento positivo.

Abordadas a partir da habitual cautela socrática quanto à possibilidade de se alcançar um conhecimento positivo, tornam-se mais compreensíveis as objeções de Tâmus à escrita. A descrição que o deus faz sobre seus efeitos nos leitores assemelha-se àquela que Sócrates faz do pretense sábio no relato da *Apologia*, já que ambos mostram não somente igual pretensão de saberem o que não sabem, mas também relutam em reconhecer sua própria ignorância.¹⁷ A colocação de perguntas, por outro lado, modo de atuação tipicamente associado a Sócrates, é o critério pelo qual o deus expõe a

¹⁷ 21c-d: “Julguei que esse homem era considerado sábio por muitos outros homens e sobretudo por si próprio, mas que ele não o era. E então tentei mostrar que ele pensava ser sábio, mas que ele não o era. Com isso, pois, incorri no seu ódio e no de muitos dos presentes.” (“ἔδοξέ μοι οὗτος ὁ ἀνὴρ δοκεῖν μὲν εἶναι σοφὸς ἄλλοις τε πολλοῖς ἀνθρώποις καὶ μάλιστα ἑαυτῷ, εἶναι δ' οὐ· κάπειτα ἐπειρώμην αὐτῷ δεικνύναι ὅτι οἷοιτο μὲν εἶναι σοφός, εἶη δ' οὐ. ἐντεῦθεν οὖν τούτῳ τε ἀπηχθόμην καὶ πολλοῖς τῶν παρόντων.”).

incapacidade de os livros fornecerem o conhecimento que pretendem deter, mostrando-se ainda mais vulneráveis que os sofistas desmascarados por Sócrates a possíveis objeções que lhes façam. Pois, diferente de Górgias ou Protágoras, que ao menos podem apresentar novos argumentos para defender suas posições, os livros continuam a dizer sempre as mesmas coisas, ainda que essas provem ser falsas.

A censura à escrita insere-se no diálogo, portanto, como um desenvolvimento das concepções epistemológicas de Platão, que se mostrava refratário quanto à possibilidade de um saber que fosse de todo certo e incontestável. Tais concepções, com efeito, fazem-se presentes na passagem, quando Sócrates afirma que a designação de “sábio” está reservada aos deuses, e que o máximo a que os homens podem aspirar é serem “filósofos”.¹⁸ A filosofia, para Platão, pois, comportava uma dimensão desiderativa, presente na etimologia da palavra, formada pela junção do vocábulo “σοφία” (“sabedoria”) com prefixo pertencente ao mesmo campo lexical de “φιλέω”, verbo usado para designar as atividades amorosas.¹⁹ Se o amor, como ele se qualifica no *Banquete* (200a), é o desejo por algo que não se possui, o filósofo pode apenas vislumbrar uma sabedoria a qual ele efetivamente nunca poderá alcançar.

Obviamente, a condenação à escrita no *Fedro* não deve ser encarada de uma forma literal, como se o filósofo rejeitasse completamente esse meio de comunicação, se não por qualquer outro motivo, pelo simples fato de Platão ter sido um escritor prolífico, responsável por uma volumosa obra escrita. Explicar completamente essa

¹⁸ Plat. *Fedro* 278c-d: “Chamar de sábio, Fedro, eu, ao menos, julgo ser algo grandioso e que convém somente a um deus, e que conviria e seria mais apropriado chamá-lo [aquele que escreve com o conhecimento das coisas sobre as quais fala] de filósofo ou algo parecido.” (“Τὸ μὲν σοφόν, ὧ Φαῖδρε, καλεῖν ἔμοιγε μέγα εἶναι δοκεῖ καὶ θεῶν μόνων πρέπειν· τὸ δὲ ἢ φιλόσοφον ἢ τοιοῦτόν τι μᾶλλον τε ἄν αὐτῶ καὶ ἀρμόττοι καὶ ἐμμελεστέρας ἔχοι.”)

¹⁹ Lembremos que, ao menos de uma perspectiva platônica, o recurso à etimologia é não somente algo válido, mas mesmo necessário para a investigação filosófica. Isso é sobretudo visível no *Crátilo*, no qual Sócrates afirma que, originalmente, existe uma adequação entre o nome e a coisa que ele designa, embora, em muitos casos, o sentido original tenha se tornado obscuro por um uso incorreto da palavra. Recuperar esse sentido original, pois, seria uma das etapas fundamentais ao se proceder ao exame de certa questão. Encontramos um exemplo dessa operação no próprio *Fedro*, quando Sócrates revela que a forma original de adivinhação era não “μαντική”, como os gregos então denominavam o fenômeno, mas “μανική”, uma derivação de “μανία”, prova de que a adivinhação era um tipo de loucura (244c). Assim, recuperar o pretense sentido original da “filosofia” era uma necessidade, porque esse era um vocábulo recentemente cunhado, cujo sentido ainda estava em disputa, como demonstra a querela entre Platão e Isócrates sobre o verdadeiro significado da filosofia. Para maiores detalhes sobre o surgimento de *philosophia* e seus cognatos, *vd.* Nightingale 1999, p. 19-24.

aparente contradição, objeto de controvérsia entre os especialistas,²⁰ em muito extrapolaria os limites de nosso artigo; aqui nos é suficiente expor os princípios que estão por trás da censura platônica à escrita e como eles podem incidir sobre a obra isocrática, provocando uma resposta desse autor a Platão.

No centro da questão proposta pelo *Fedro*, pois, estava um debate epistemológico, em que a viabilidade da escrita como meio de transmissão do conhecimento culminava na discussão sobre a capacidade cognoscível dos homens. Partindo do mesmo critério, é possível também abordar a passagem do *Panatenáico*, o que permite não somente melhor esclarecer a inclusão dessa forma no final do diálogo, como explicitar as diferenças entre os usos isocrático e platônico da forma dialógica.

As considerações feitas por Isócrates ao longo de sua obra a respeito do conhecimento a princípio parecem se aproximar das posições de Platão expressas nos diálogos denominados socráticos, uma vez que os escritos de Isócrates mostram certo ceticismo quanto à capacidade cognoscível do homem. Paradigmática nesse sentido é a seção 271 da *Antídose*, na qual Isócrates nega a possibilidade de existir uma ciência (“ἐπιστήμη”) sobre as decisões a se tomar.²¹ Tal afirmação compreende, pois, questões morais – ou seja, quando se delibera individualmente a respeito de uma questão privada – ou política – quando se trata coletivamente de assunto relativo à *polis* ou outra organização política. Por óbvio, a passagem não nega a existência de disciplinas às quais se poderia atribuir a denominação de “ἐπιστήμη”, uma vez que, nas seções 261-69, Isócrates já havia discutido o papel educacional da geometria, da astrologia e de

²⁰ O trecho final do *Fedro*, com efeito, serviu de base para interpretações da filosofia platônica como um todo. Um exemplo significativo desse fato é a chamada escola de Tubinga/Milão, linha interpretativa dominante nos estudos platônicos na Itália e na Alemanha e de influência considerável na produção acadêmica brasileira sobre o autor. A principal proposta defendida pelos tubingueses é que as obras escritas de Platão, de acesso a um amplo público leitor, consistiam tão somente em uma propaganda das ideias de Platão, sendo que as verdadeiras doutrinas do filósofo teriam sido transmitidas oralmente para um grupo seleto de alunos em sua escola. Os primeiros representantes dessa linha interpretativa, Gaiser e Krämer, professores na Universidade de Tubinga, fundavam suas hipóteses na tradição indireta sobre Platão, mas seus continuadores, o alemão Szlezák e o italiano Reale, procuravam provar a existência de uma doutrina oral que superasse os ditos por vezes contraditórios dos escritos platônicos, usando, como principais documentos para isso, as objeções do *Fedro* e também da *Sétima Carta* quanto à escrita. Para uma avaliação crítica das soluções dessa linha interpretativa, *vd.* Trabattoni 2003.

²¹ *Antíd.* 271: “Já que não é inerente à natureza dos homens apreender uma ciência pela posse da qual nós saberíamos o que deve ser feito e o que deve ser dito...” (“Ἐπειδὴ γὰρ οὐκ ἔνεστιν ἐν τῇ φύσει τῇ τῶν ἀνθρώπων ἐπιστήμην λαβεῖν, ἢν ἔχοντες ἂν εἰδείμεν ὅ τι πρακτέον ἢ λεκτέον ἐστίν...”).

atividades semelhantes.²² As reservas do autor quanto a essas disciplinas eram motivadas não por sua incapacidade de fornecer um conhecimento preciso sobre as questões de que tratavam, mas pelo fato de esse conhecimento não ter utilidade no exercício da atividade política,²³ à qual estava dedicado o ensino de Isócrates. Segundo ele, portanto, a política, devido a seu caráter contingente,²⁴ não poderia se tornar objeto da exatidão científica; ao contrário, as questões públicas exigiriam o recurso à “δόξα”, isto é, a um julgamento que, formulado de acordo com as circunstâncias presentes e sem ter a pretensão de chegar a uma resposta definitiva sobre o caso em discussão, pudesse apresentar uma solução viável para o problema tratado.²⁵

A conclusão é que, ainda que Isócrates e Platão (ao menos nos escritos ditos socráticos) exibam igual descrença quanto à possibilidade de se alcançar um conhecimento positivo, isso resulta de uma atuação distinta por cada um desses pensadores. Pois, diferente da missão socrática de revelar pretensos sábios e falsidades tomadas por verdades, Isócrates tenta conciliar a incerteza inerente às ações humanas com o exercício da atividade política.

²² Na passagem questão da *Antídose* essas atividades são designadas como “μαθήματα” (§ 262), mas, nas seções 26-30 do *Panatenáico*, que repetem os mesmos argumentos e conclusões do discurso precedente, a geometria e a astronomia são também referidas pelo termo “ἐπιστήμη” (§ 28).

²³ Por isso o autor relega o aprendizado dessas disciplinas aos mais jovens (“νεώτεροι”), não as considerando adequadas para aqueles que alcançaram a maturidade, isto é, a cidadãos plenamente aptos a exercer seus direitos políticos (*Antid.* 268; *Pan.* 28). Convém observar que a referência à geometria e à astronomia não é gratuita, uma vez que, na *República*, elas fazem parte do currículo platônico para a formação dos futuros chefes (521b-541c), sendo ensinadas não aos mais jovens, como propõe Isócrates, mas aos adultos considerados dignos de se tornarem os futuros guardiões de Calípolis.

²⁴ No capítulo 4 do primeiro livro da *Retórica*, Aristóteles insere a matéria das deliberações dentro da esfera da possibilidade, isto é, daquelas coisas que podem igualmente ser como não ser, impedindo a previsão exata de seus resultados: “...a respeito de quais bens ou males aconselha o orador, pois não o faz sobre todas as coisas, mas somente sobre aquelas que podem se produzir ou não. Mas, sobre o que necessariamente acontece ou acontecerá ou sobre o que é impossível ou de ser ou de vir a ser, não se aconselha sobre nada disso.” (1359a: “περὶ ποῖα ἀγαθὰ ἢ κακὰ ὁ συμβουλευὼν συμβουλεύει, ἐπειδὴ οὐ περὶ ἅπαντα ἀλλ’ ὅσα ἐνδέχεται καὶ γενέσθαι καὶ μή, ὅσα δὲ ἐξ ἀνάγκης ἢ ἔστιν ἢ ἔσται, ἢ ἀδύνατον ἢ εἶναι ἢ γενέσθαι, περὶ δὲ τούτων οὐκ ἔστι συμβουλή.”).

²⁵ Isóc. *Antid.* 271: “...de resto considero ser sábios os que são capazes, por meio dos julgamentos, de alcançar a melhor decisão, e filósofos, os que se ocupam dessas coisas pelas quais mais prontamente apreenderão tal pensamento.” (“... ἐκ τῶν λοιπῶν σοφοὺς μὲν νομίζω τοὺς ταῖς δόξαις ἐπιτυγχάνειν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τοῦ βελτίστου δυναμένου, φιλοσόφους δὲ τοὺς ἐν τούτοις διατρίβοντας, ἐξ ὧν τάχιστα λήφονται τὴν τοιαύτην φρόνησιν.”). Também aqui é visível a polêmica entre o autor e o chefe da Academia, uma vez que Platão, em famoso trecho da *República* (476c-78d), contrapõe à “ἐπιστήμη” a “δόξα”, entendida como o conhecimento sobre o meio termo entre o ser e o não ser, entre a ignorância e a sabedoria.

Lembremos ainda que o termo “δόξα” tem outro uso importante na obra de Isócrates, designando a reputação prévia do orador, o meio mais seguro de garantir a aprovação dos ouvintes às propostas que ele faça (*vd. Antid.* 278).

Para concluir este artigo, gostaríamos de lançar um último olhar sobre a parte final do *Panatenaico* a partir das considerações de cunho epistemológico expressas pelo autor na *Antídose* 271. A adoção da forma dialógica, com efeito, além de ser vista como uma resposta às críticas de Platão, pode também refletir as ideias de Isócrates sobre a aquisição de conhecimento, um ponto central a trajetória do autor, se pensarmos que sua atividade de compositor de discursos se desenvolvia em paralelo a uma bem-sucedida carreira de professor. Nesse sentido, os discursos isocráticos serviriam não somente de meio de propagação para suas concepções pedagógicas, mas como próprio instrumento de seu ensino, e a cena do diálogo, motivado pela leitura e discussão das seções iniciais do *Panatenaico*, reproduziria exatamente tal método.

Mas qual seria o objetivo desse exercício, em que o professor apresenta os discursos para os alunos? De acordo com a fala do filo-espartano, as sucessivas leituras do discurso promovidas por Isócrates tinham a única finalidade de verificar se seus ex-alunos ainda se lembravam de suas antigas lições. Mais especificamente, o problema estaria em depreender o significado oculto no texto, ou seja, que um discurso nominalmente endereçado a Atenas continha também um elogio a Esparta. Levando em conta a seção 271 da *Antídose*, algumas observações podem ser então feitas sobre a passagem final do *Panatenaico*: em primeiro lugar, já que não há uma verdade absoluta, ao menos sobre as questões políticas, é possível se escrever um discurso não somente com múltiplos significados, mas também com significados contraditórios. A percepção desses múltiplos significados, porém, não é automática, exigindo uma atenção especial, o que só pode ser conseguido de uma parte do público. Aos poucos que são capazes de compreender em sua totalidade o discurso, reserva-se uma tarefa semelhante àquela do seu compositor. Pois o filo-espartano, ao revelar o sentido oculto do *Panatenaico*, vê-se obrigado a ressignificar o que na fala de Isócrates permanecera latente, demonstrando por que termos aparentemente ofensivos tinham na verdade um caráter laudatório.

Dessa forma, o diálogo marca sua presença na obra de Isócrates: tomado do rival primeiramente para se defender dos ataques que lhe haviam sido feitos, Isócrates mostra que também é capaz de se servir do diálogo em prosa como instrumento pedagógico e veículo de transmissão da filosofia.

Bibliografia

- COLE, Thomas. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991, p. 71-94.
- CHAMBRY, Émile. *Platon Oeuvres Complètes*. Tome VII: *La République*. Trois parties. Paris : Les Belles Lettres, 1933.
- DE VRIES, G. J. Isocrates' Reaction to the *Phaedrus*. *Mnemosyne* IV, 6, 1953.
- MATTHIEU, Georges; BRÉMOND, Émile. *Isocrate Oeuvres IV*. Paris: Les Belles Lettres, 1962.
- NIGHTINGALE, Andrea Wilson. *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of the Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- ROBIN, Léon. *Platon Oeuvres Complètes*. Tome IV, troisième partie : *Phèdre*. Paris: Les Belles Lettres, 1933.
- ROSS, W. D. *Aristotelis Ars Rhetorica*. Oxford: Clarendon, 1959.
- SCHIAPPA, Edward. Did Plato coin *Rhetorike*? *American Journal of Philology* 111, 1990, p. 457-70.
- _____. *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- TRABATTONI, Franco. *Oralidade e Escrita em Platão*. trad. de Fernando Reys Puente e Roberto Bolzani. São Paulo/Ilhéus: Discurso/Editus, 2003.

Recebido em Maio de 2016
Aprovado em Maio de 2016





famaque cum domino fugit ab urbe suo:
aspectos da fama na poesia de exílio de Ovídio¹

Andreas N. Michalopoulos

Resumo:

Através de sua poesia pré-exílio, Ovídio revela grande interesse em *Fama/fama* em todos os seus significados e funções: reputação pessoal, fama literária, tradição literária e mitológica, rumor, boato. Ovídio é obcecado por sua própria reputação como poeta, enquanto também emprega *Fama/fama* como fonte de inspiração e como fonte de informação numa ampla variedade de temas e tópicos. Seu grande interesse em *Fama/fama* culmina em sua famosa descrição de seu domicílio no livro XII das *Metamorfoses*. O objetivo deste artigo é discutir o uso e o papel de *Fama/fama* na poesia do exílio de Ovídio, escrita num momento em que as circunstâncias da vida do poeta mudaram dramaticamente. O poeta se encontra em arredores bárbaros e incivilizados, longe da linda e confortável vida da capital. A discussão dos poemas selecionados dos *Tristia* e das *Epistulae ex Ponto* ilustrarão de forma promissória a relação de Ovídio com a *Fama/fama*.

Palavras-chave: Ovídio; *Fama*; poesia de exílio

Abstract:

Throughout his pre-exilic poetry Ovid shows a keen interest in *Fama/fama* in all its meanings and functions: personal reputation, literary fame, literary and mythological tradition, rumour, hearsay. Ovid is obsessed with his own reputation as a poet, while he also employs *Fama/fama* as a source of inspiration and as a source of information on a wide variety of themes and topics. His great interest in *Fama/fama* culminates in his famous description of her abode in the 12th book of the *Metamorphoses*. The object of this paper is to discuss the use and the role of *Fama/fama* in Ovid's exilic poetry, written at a time when the circumstances of the poet's life changed dramatically. The poet finds himself in barbaric and uncivilized surroundings, away from the beautiful and comfortable life of the capital. The discussion of selected poems from the *Tristia* and the *Epistulae ex Ponto* will hopefully illustrate Ovid's relationship with *Fama/fama*.

Keywords: Ovid; *Fama*; exile poetry

¹ Conferência originalmente intitulada “*famaque cum domino fugit ab urbe suo: aspects of fama in Ovid's exilic poetry*”, proferida pelo Prof. Dr. Andreas N. Michalopoulos, em 13 de julho de 2015, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em evento promovido pelo Programa de Estudos em Representações da Antiguidade (PROAERA-UFRJ) e pelo Laboratório Ousia (OUSIA-UFRJ). Tradução de Artur Bezerra, Marina Albuquerque e Vanessa do Carmo Abreu.

Ao longo de sua poesia pré-exílio, Ovídio mostra um grande interesse pela *fama* em todos os seus significados e funções: a reputação pessoal (boa ou má), fama, glória, fama literária, tradição literária (e mitológica), opinião pública, rumor, fofocas, boatos. Seu grande interesse pela *Fama/fama* culmina em sua famosa descrição de sua casa no livro 12 de *Metamorfoses* (39-63). O objeto deste artigo é discutir o uso e o papel da *fama* na poesia de exílio de Ovídio, escrita em um momento em que as circunstâncias da vida do poeta mudaram dramaticamente. Obviamente, eu concordo com a maioria dos estudiosos de que o exílio de Ovídio foi real e não uma ficção, não uma invenção do poeta.

Eu discutirei quais aspectos da *fama* Ovídio trata em sua poesia de exílio, qual é o contexto em que aparece e por que razões ele a discute em seus poemas de Tomos. Selecionei algumas elegias como estudos de caso e as classifiquei nas seguintes categorias:

1. *Fama* como reputação e fama; e
2. *Fama* como notícia, rumor, boato.

1. Fama como reputação e fama

A) Fama perpétua

Eu começo com a elegia *Tr.* 3,7, em que Ovídio proclama orgulhosamente sua independência do poder político e a superioridade de sua poesia sob o poder de Augusto (45-52): *en ego, cum caream patria vobisque domoque, / raptaque sint, adimi quae potuere mihi, / ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque: / Caesar in hoc potuit iuris habere nihil. / quilibet hanc saevo vitam mihi finiat ense, / me tamen extincto fama superstes erit, / dumque suis victrix septem de montibus orbem / prospiciet domitum Martia Roma, legar.* [Pois bem, embora me falte a pátria, vós e o lar, / E me seja tirado tudo que arrebatado se pôde, / Do meu engenho sou acompanhado e faço uso. / César contra isso nenhum poder teve. / Seja quem me ponha fim à vida com seva espada, / Depois de minha morte, todavia, **restará a fama**, / Enquanto a vencedora, de suas colinas, todo o orbe / Contemplar, a Roma de Marte, lido serei.]²

O conflito entre poesia e poder político é um tema que sustenta a poesia de exílio de

² Tradução de Patrícia Prata (2007).

Ovídio e contribuiu de forma significativa para a sua emergência como um ícone de liderança da resistência dos artistas contra regimes autoritários e totalitários. Apesar de ter perdido tudo (lar, família e amigos), Ovídio ainda tem o seu *ingenium*, contra o qual César não tem jurisdição ou o que quer que seja, e que o acompanha em seu exílio (*ingenio comitor*) e lhe oferece prazer (*ingenio fruor*). Intimamente ligada a isso está a questão da imortalidade poética, da fama e reputação do poeta (50): *me tamen extincto fama superstes erit*. Vejamos mais atentamente as características e propriedades desta *fama*:

1) É independente da presença física do poeta. A morte biológica de Ovídio não implicará a morte de sua *fama*; sua *fama* sobrevive, como se fosse uma criatura viva, e continua a viver por muito tempo após a morte do poeta. Isto é claramente ilustrado no verso 50, em que a morte de Ovídio e a sobrevivência de sua *fama* são justapostas nos dois hemistíquios. Ovídio retorna a essa ideia na elegia final de sua poesia de exílio, orgulhosamente afirmando que a reputação poética de fato cresce após a morte do poeta (*Pont. 4.16.2f.*): *non solet ingenii summa nocere dies, / famaque post cineres maior venit*. [O dia supremo não costuma prejudicar o gênio, / e a fama cresce depois das cinzas.]³

2) A *fama* de Ovídio é eterna, dura tanto quanto Roma durará e Roma – não esqueçamos – é a "cidade eterna" (*urbs aeterna*). Neste caso Ovídio habilmente explora a seu favor a relação entre poder político e poesia. Embora ele tenha acabado de declarar a independência do seu *ingenium* em relação ao poder político, agora a perpetuação da dominação política e militar de Roma – a "cidade de Marte" (*Martia*) – vai garantir a perpetuação de sua própria *fama*. A obra de Ovídio será objeto de visualização e leitura enquanto a Roma personificada estiver, do alto das sete colinas, observando o mundo que conquistou e subjugou. Desnecessário dizer, a realidade superou as expectativas de Ovídio (como a de Horácio em *Carm. 3,30*). Sua *fama* sobreviveu à dominação militar romana. Como Hardie (2002, p. 240) coloca: “*fama* é o produto duradouro dos ingredientes verbais do poeta”.

3) Apesar de sua coexistência com a Roma eterna, a *fama* de Ovídio de forma alguma é ligada a façanhas militares, como é a *fama* de heróis épicos ou generais romanos. Sua *fama* é a *fama* literária que ele ganhou graças ao seu *ingenium*. É uma questão intelectual associada à leitura (*legar*). Nas palavras de Philip Hardie, “a continuação da existência do homem morto é o produto de uma colaboração entre o texto do morto e a voz do leitor vivente”. Sem dúvida [o trecho] *me tamen extincto fama superstes erit* (*Tr. 3.7.50*) de Ovídio ecoa inconfundivelmente

³ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

sua declaração orgulhosa no epílogo das *Metamorfoses* (15.876f.): *quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi*. [Por onde quer que o poder romano se manifeste por terras subjugadas, / serei acolhido pela boca do povo.]⁴

B) Fama no tempo do exílio

Ovídio abre o quarto livro dos *Tristia* com uma *captatio benevolentiae* e um pedido de desculpas aos seus leitores, os juízes de sua poesia, pela má qualidade e os defeitos que possam encontrar em seus poemas de exílio (*Tr.* 4.1.1-4.): *siqua meis fuerint, ut erunt, vitiosa libellis, / excusata suo tempore, lector, habe. / exul eram, requiesque mihi, non fama petita est, / mens intenta suis ne foret usque malis*. [Se houver alguns defeitos, e haverá, em meus livros, / Tem-nos por justificados, ó leitor, pelo seu momento! / Estava exilado e alento, **não fama procurei** / Para o espírito não se voltar sempre a seus males.]⁵

Deixando de lado a questão de saber se Ovídio realmente acredita que sua poesia de exílio é de baixa qualidade – claramente ele não acredita –, minha atenção se concentra em sua justificativa para essa queda de qualidade. Ovídio atribui isso ao fato de que agora, em seu lugar de exílio, ele só escreve para se distrair das dificuldades que sofre. Doravante, seu objetivo é *requies* (“paz, consolo”), e não *fama* – fama, claro, como “fama literária”, a reputação que um escritor ganha através de seu trabalho.

Ovídio aqui revela o estímulo de sua atividade literária anterior: obter glória. *Fama* é a motivação e o objetivo perseguido por um escritor. Em circunstâncias normais, isso seria o intento de Ovídio, o qual ele poderia realizar graças à alta qualidade de seus poemas. No entanto, uma vez que as condições em Tomos não lhe permitem atingir seu objetivo principal, ou seja, *fama*, paz e consolo tornam-se um objetivo alternativo, um verdadeiro “prêmio de consolação”. Ovídio diferencia o *requies* e a *fama* como metas de escrita literária, enquanto ele ainda dá a impressão de que os considera como mutuamente excludentes. Por isso, a reputação literária como meta para um autor requer esforço, é incompatível com a paz e tranquilidade, e não pode ser buscada no exílio, longe de Roma.

Além disso, Ovídio sente que sua *fama* e sua imortalidade pessoal já foram garantidas por sua carreira literária anterior, como é óbvio desde o epílogo das *Metamorfoses* (15, 871-8); portanto, agora em Tomos, ele não se sente obrigado ou ansioso para buscar *fama*. Cf. *Ov. Tr.*

⁴ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

⁵ Tradução de Patrícia Prata (2007).

4.10.121f., em que Ovídio é grato à Musa por lhe conceder nome sublime enquanto ainda vivo, o que é uma coisa rara: *tu mihi, quod rarum est, vivo sublime dedisti nomen, ab exequiis quod dare fama solet*. [Tu me deste enquanto eu estava vivo – o que é raro – um nome sublime, que a fama costuma dar nos funerais.]⁶

O repúdio à *fama* como motivação para escrever poesia no exílio marca especialmente os livros posteriores que Ovídio escreveu em Tomos. Isso poderia provavelmente ser atribuído à decepção do poeta por seu exílio prolongado e à percepção de que o que ele esperava que seria temporário já se transformara em uma situação permanente da qual ele não pode escapar. A Elegia 5.12, um dos últimos poemas do quinto livro dos *Tristia* e de toda a coleção, aproxima-se de muitas maneiras da elegia apologética anterior de Ovídio sobre a má qualidade de sua poesia e as aspirações que ele agora tem de sua arte, estando no exílio. Em um tom confessional e bastante sério, Ovídio relembra seu passado glorioso como poeta em Roma e o compara com o seu presente desolador em Tomos. Ele levanta mais uma vez a questão da *fama* no sentido de “fama”, “glória”, “reputação” e “bom nome”. Ele confessa a um amigo anônimo que, quando as circunstâncias de sua vida eram felizes, ele costumava buscar glória e louvor ao compor poesia; no entanto, agora, no exílio, ele não somente não procura por glória, mas mudou completamente sua atitude e preferia ser totalmente desconhecido, se isso fosse possível (*Tr.* 5.12.37-42): *denique non parvas animo dat gloria vires, / et fecunda facit pectora laudis amor. / nominis et famae quondam fulgore trahebar, / dum tulit antemnas aura secunda meas. / non adeo est bene nun cut sit mihi gloria curae: / si liceat, nulli cognitus esse velim*. [Enfim, não poucas forças dá a glória ao espírito, / E fecunda torna a alma o desejo de louvor. / Outrora era atraído pelo brilho do renome e da fama, / Enquanto conduziu meu mastro uma brisa benfazeja. Agora nada vai tão bem, que deva me preocupar com a glória: / Se fosse possível, gostaria que ninguém me conhecesse.]⁷

Esta é uma inversão impressionante para um poeta tão afeiçoado a seu *ingenium*, que ansiava pela fama tanto durante sua vida como após sua morte. Para Ovídio, *fama*, que ele associa intimamente com *gloria*, é um incentivo e uma meta para um autor. A linguagem que ele usa é notável. Ele escreve sobre o *amor laudis*, o *fulgor nominis et famae*, e fala sobre a atração do mundo brilhante da *fama*. Ele fala, por assim dizer, sobre o brilho enganoso de vaidade dentro de uma metáfora bem estabelecida, a representação da vida ou da composição

⁶ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

⁷ Tradução de Patrícia Prata (2007).

de uma obra literária como um barco que viaja em um vento favorável. Ovídio busca reconhecimento através de sua *fama* como um grande poeta. A *fama* como uma recompensa e um prêmio para a criação artística é uma força motriz, que pode motivar alguém a escrever mais. No entanto, depois de tantos anos em Tomos, longe da capital vibrante, Ovídio agora aparece relutante em jogar o jogo por mais tempo e acusa a celebridade; na verdade, ele acusa a *fama* em si, ao declarar que não está de maneira alguma interessado em *gloria* (sinônimo de *fama* neste contexto).

A tendência de rejeitar a *fama* como uma meta de composição poética, que apareceu pela primeira vez nos últimos dois livros dos *Tristia*, é confirmada e reforçada nas *Epistulae ex Ponto*. Um caso mais sintomático é a última carta do terceiro livro (*Pont.* 3.9), dirigida a Brutus, em que Ovídio trata de questões de poética. Ele reconhece que sua poesia de exílio é monótona e repetitiva (1-12); no entanto, ele considera que é inútil corrigir seus escritos na terra bárbara dos Getas (13-32). Na poesia de exílio de Ovídio, Tomos é retratada como um ambiente inóspito, frio e hostil, com habitantes bárbaros e não civilizados, sob ameaça constante de ataques inimigos. Esta é, no entanto, parte da estratégia do poeta, pois, ao que parece, a realidade era bem diferente.

Seu trabalho é triste, escreve Ovídio, porque *ele* está triste (33-44). Além disso, ele já não visa à fama para si e para seu trabalho. O mais importante agora para Ovídio é o seu próprio bem-estar, e por isso ele pede a compreensão de seus leitores (45f.): *non fuit hoc tanti, confesso ignoscite, docti! / vilior est operis fama salute mea*. [Perdoai a mim que confesso, sábios, não foi tão importante! / **A reputação de minha obra tem menos valor do que minha salvação.**]⁸ Esta elegia, e com ela todo o terceiro livro das *Epistulae* se encerra em um tom similar (55f.): *da veniam scriptis, quorum non gloria nobis / causa, sed utilitas officiumque fuit*. [Aprova os meus escritos, por causa dos quais não tivemos glórias, / mas utilidade e dever.]⁹

O poeta declara que desistiu da busca de fama através de sua poesia e que sua arte agora desempenha um papel puramente utilitário, tanto para si (pedido de retorno ou transferência para um lugar mais perto de Roma) quanto para os destinatários de seus poemas (declaração de homenagem e devoção a eles). Não é fácil determinar se Ovídio está sendo sincero aqui. Esta atitude pode ser atribuída à desilusão causada por sua

⁸ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

⁹ Idem.

permanência prolongada em Tomos e pela ausência de quaisquer sinais positivos de que o imperador pudesse mudar de ideia.

C) ganhando fama graças ao poeta

Ovídio abre o terceiro livro das *Epistulae ex Ponto* com uma elegia dedicada à sua fiel esposa em Roma, exortando-a a continuar buscando seu retorno do exílio e a pleiteá-lo junto à esposa do imperador. O poeta pede a ela que se prove uma esposa leal e digna, tal qual ele a retratou em seus poemas (*Pont.* 3.1.43-8): *magna tibi inposita est nostris persona libellis: / coniugis exemplum diceris esse bonae. / hanc cave degeneres, ut sint praeconia nostra / vera; vide **Famae** quod tuearis **opus**. / ut nihil ipse querar, tacito me **Fama** queretur, / quae debet fuerit ni tibi cura mei.* [Grande é o emprego a ti imposto por nossos livrinhos: / és considerada exemplo de boa esposa, / cuida para não deixares de corresponder a ela, de modo que nossos louvores sejam verdadeiros; / cuida de conservar **o trabalho da Fama**. / Embora eu mesmo nada lamente, se me calo **a Fama lamentará**, / o cuidado que tu deverias ter por mim.]¹⁰

Em essência, Ovídio escreve sobre a criação e a preservação da *fama* "reputação". Ele cria uma certa *fama* para sua esposa e seu trabalho torna-se o veículo de tal *fama*. É significativo o uso do verbo *diceris*, um *terminus technicus* mais adequado para *fama*, que se pensou ser derivada do verbo *fari* 'falar'. Em *Pont.* 2.9.3 (*fama loquax vestras si iam pervenit ad auris*) [Se a fama loquaz já chega aos vossos ouvidos]¹¹, Ovídio glosa a palavra *fama* com o modificador *loquax*, o que remete à etimologia *fama*<*fari*.

A esposa de Ovídio torna-se uma *persona* literária e um modelo para todas as esposas, uma Penélope moderna, por assim dizer. Com sua conduta e suas ações, ela deve mostrar que essa *fama* poética é indubitavelmente *vera* ("verdadeira"). Ao mesmo tempo, a *Fama* (personificada?) executou uma *opus*, que a esposa de Ovídio é obrigada a preservar. De certa forma, a *fama* também, como Ovídio, é mais uma criadora, mais uma artista. A esposa de Ovídio deve viver de acordo com essa *fama*, o bom nome que ela ganhou graças ao trabalho dele. *Fama*, a artista, defenderá o colega poeta e sua honra conjugal enquanto ele estiver afastado e calado (*tacitus*).

¹⁰ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

¹¹ Idem.

Mas e se a esposa de Ovídio falhar no cumprimento de seus deveres? Ovídio já tomou suas medidas para o caso de isso acontecer (3.1.57-66): *nec te nesciri patitur mea pagina, qua non / inferius Coa Bittide nomen habes. / quicquid ages igitur, scena spectabere magna / et pia non paucis testibus uxor eris. / crede mihi, quotiens laudaris carmine nostro, / qui legit has laudes, an mereare rogat. / utque favere reor plures virtutibus istis, / sic tua non paucae carpere facta volent. / quarum tu praesta ne livor dicere possit: / “Haec est pro miseri lenta salute viri”*. [Minha obra não permitirá que não sejas conhecida, tu que / não tens um nome inferior ao de Battis de Cós. / Então, o que quer que fizeres, serás observada num grande palco / e serás uma esposa honrada diante de muitas testemunhas. / Acredite em mim, todas as vezes em que fores elogiada em meus versos, / quem lê tais elogios, pergunta se os mereces. / E embora eu julgue que muitos aprovem essas virtudes, / assim não poucas desejarão censurar teus feitos. / Afiança que a inveja delas não possa dizer: / “Esta é insensível à salvação do pobre marido”].¹² A poesia não permite que a esposa do poeta permaneça desconhecida e anônima (*nec te nesciri patitur*, litotes). Ela lhe dá um *nomen* (um termo alternativo para fama no sentido de "reputação" e "fama") semelhante ao de Vittis de Filitas. A esposa de Ovídio se torna uma heroína literária. A poesia transforma-a em um objeto a ser observado (*spectabere*) em um grande palco por numerosos espectadores-testemunhas (*non paucis*, litotes) – como se estivesse estrelando uma peça. Tudo isso coloca maior responsabilidade sobre ela, e a *fama* que ela ganha graças à poesia de seu marido torna-se uma faca de dois gumes. Ela estará constantemente sob o escrutínio de gente invejosa que questionará se ela é realmente digna de sua reputação. Pior ainda, sua *fama* atrairá a inveja de outras mulheres, que tentarão maldizer (*carpere*) suas ações. Assim, ela deve se certificar de que seus *facta* estão em harmonia com sua *fama*.

Ovídio está ciente de que seu trabalho assegura fama perpétua para quem é ali mencionado; é por isso que ele deliberada e maliciosamente não cita o nome de um amigo infiel, a fim de lhe negar a chance de se tornar famoso (*fama*) graças à sua poesia (*Pont.* 4.3.1-4): *conquerar an taceam? Ponam sine nomine crimen / an notum qui sis omnibus esse velim? / nomine non utar, ne commendere querela, / quaeraturque tibi carmine fama meo*. [Eu me lamentarei ou me calarei? Exporei um crime sem nome / ou um conhecido se eu quiser que sejas conhecido por todos? / Não citarei o nome, para que não sejas marcado por uma acusação, / e que a fama não te persiga por causa de meus

¹² Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

versos.]¹³ Ovídio não nomeia os destinatários das cartas de *Tristia* para protegê-los do imperador. Augusto (*Tr.* 2) e Perilla (*Tr.* 3.7) são os únicos destinatários nomeados em *Tristia*. O poeta nem sequer nomeia a própria esposa. Por não nomearem seus destinatários, as cartas de Ovídio podem ter um impacto mais amplo ou parecem ser dirigidas a tipos de pessoas em geral (por exemplo, o amigo leal, o amigo infiel) e não a destinatários específicos. Ovídio muda de tática e nomeia os destinatários de suas cartas em *Epistulae ex Ponto*. Ovídio nomeia seus destinatários nas *Epistulae ex Ponto* como um meio de reunir-se com seus amigos no nível verbal e conceitual, e como uma prática consolatória; é como se seus amigos se tornassem mais presentes do que apenas em sua imaginação.

A importância da *fama* na obra de Ovídio, novamente relacionada à sua esposa, destaca-se em outra elegia, que tem peso poético especial por conta de sua posição, sendo a última elegia de toda a coleção *Tristia* (5,14). O poeta afirma com confiança que o seu trabalho é um *monumentum* que irá immortalizar tanto sua esposa, ali glorificada, quanto ele próprio. (*Tr.* 5.14.1-6): *quanta tibi dederim nostris monumenta libellis, / o mihi me coniunx carior, ipsa vides. / detrahat auctori multum fortuna licebit, / tu tamen ingenio clara ferere meo; / dumque legar, mecum pariter tua fama legetur, / nec potes in maestos omnis abire rogos.* [Que monumento te erigi em meus livrinhos, / Ó esposa a mim mais cara que eu mesmo, tu própria vês. / Poderá a fortuna muito arrebatrar ao autor, / Tu, entretanto, serás aclamada célebre pelo meu engenho, / E, enquanto for lido, junto comigo, ler-se-á teu renome, / Não podes ir toda para a triste pira fúnebre.]¹⁴. A promessa – que soa como uma certeza – de que a esposa de Ovídio se tornará *clara* (4) graças ao seu trabalho reflete um motivo bem conhecido da elegia de amor, só que agora apropriada ao amor conjugal e não ao caso de amor com uma amante elegíaca. Algumas linhas abaixo, o eco da elegia de amor soa mais alto quando Ovídio afirma que a reputação (o termo usado é '*nomen*') através de seus poemas é o melhor presente que ele poderia oferecer à sua mulher, mais precioso do que a riqueza material (*Tr.* 5.14.11-14): *non ego divitias dando tibi plura dedissem: / nil feret ad Manes divitis umbra suos. / perpetui fructum donavi nominis idque, / quo dare nil potui munere maius, habes.* [Eu não teria dado mais, dando-te riquezas: / Nada levará a sombra do rico a seus manes. / Dei-te de presente os frutos do **nome eterno** e este, / Dom maior não poderia te oferecer,

¹³ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

¹⁴ Tradução de Patrícia Prata (2007).

o tens.]¹⁵. Ele lembra sua esposa das mulheres mitológicas exemplares que se tornaram famosas pela devoção a seus maridos, como Penélope (35f.), Alceste (37), Andrômaca (37), Evadna (38) e Laodâmia (39f.), observando que, para ela, no entanto, a conquista da fama não é difícil, uma vez que pode ser alcançada mediante amor e fé, sem sofrimento ou morte (41f.): *morte nihil opus est pro me, sed amore fideque: / non ex difficili fama petenda tibi est*. [Não precisa morrer por mim, basta teu amor e fidelidade: Não deves procurar fama em provações.]¹⁶.

D) A morte da fama

A elegia 1.5 das *Epistulae ex Ponto* é uma carta em verso dirigida a Máximo, amigo de Ovídio. Ela contém queixas comuns do poeta sobre o declínio de sua arte, a má qualidade das suas obras no exílio e a dificuldade com que escreve agora (2-28); no entanto, Ovídio declara que, embora não escreva mais tão facilmente como costumava fazer, ele ainda escreve poesia porque não pode fazer outra coisa; este é seu único jeito de viver (29-52). Ovídio, por um lado, procura esquecer seus tormentos presentes através da poesia e isto é suficiente para ele (55f.: *consequor ex illis casus obliviam nostri: / hanc messem satis est si mea reddit humus*) [Através deles alcançarei os esquecimentos de nosso infortúnio: / esta colheita é suficiente se a minha terra produz.]¹⁷; por outro lado, seu amigo que vive em Roma tem razão em buscar a glória através de seus escritos, tal qual Ovídio fazia antes do exílio (57f.: *gloria vos acuat, vos, ut recitata probentur / carmina, Pieriis invigilate choris* [A glória vos anima, a vós, que os versos recitados / são reconhecidos, estai atentos aos coros da Piéria])¹⁸. Ovídio alega já não ter incentivo para escrever boa poesia por se encontrar agora entre os incivilizados Getas – assim ele diz – onde não existem juízes dignos de seu trabalho e ele pode ser o melhor dos poetas sem qualquer dificuldade. Cf. *Pont.* 4.2.35-8, em que Ovídio se queixa de que, em seu exílio, ele carece de um público culto e sofisticado; portanto, a *gloria* não age mais como um motivo, como um estímulo para ele: *excitat auditor studium laudataque virtus / crescit et inmensum gloria calcar habet. / hic mea cui recitem nisi flavis scripta Corallis / quasque alias gentes barbarus Hister habet?* [O ouvinte estimula o estudo e a virtude

¹⁵ Tradução de Patrícia Prata (2007).

¹⁶ Idem.

¹⁷ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

¹⁸ Idem.

louvada cresce / e a glória tem um imenso estímulo, / aqui a quem recitarei meus escritos a não ser aos corais amarelos / e a outros povos que o bárbaro Istro contém?]¹⁹

Simplesmente ostentar o título de "poeta" é suficiente num ambiente tão bárbaro, onde a elaboração e o zelo pela excelência poética não fazem sentido. A reputação poética é adquirida mediante competição com outros poetas, é o prêmio de uma competição contra outros artistas (*Pont.* 1.5.61-8): *cur ego sollicita poliam mea carmina cura? / an verear ne non approbet illa Getes? / forsitan audacter faciam, sed glorior Histrum / ingenio nullum maius habere meo. / hoc, ubi vivendum est, satis est, si consequor arvo, / inter inhumanos esse poeta Getas. / quo mihi diversum fama contendere in orbem? / quem fortuna dedit, Roma sit ille locus.* [Por que eu polirei meus versos com solícito cuidado? / Acaso recearei que os Getas não os aprovevem? / Talvez eu aja com audácia, mas eu me jacto por que o Istro não tem um engenho maior que o meu. / Aqui, onde devo viver, é suficiente se eu conseguir numa seara / ser poeta em meio aos desumanos Getas. / **Por que a fama se lança contra mim numa terra afastada?** / Que Roma seja o lugar que o destina me deu.]²⁰

O poeta frustrado parece ter aceitado seu duro destino. Ele não vê por que deveria tentar ganhar *fama* em Roma e ele está contente com sua reputação de poeta mais importante no país dos Getas. Sua desilusão é tão grande que ele até muda sua visão de *fama*. Finalizando sua carta, Ovídio escreve sobre o “funeral” de sua *fama* em Roma e sobre como sua *fama* fora exilada consigo (83-6): *sed neque pervenio scriptis mediocribus istuc / fama que cum domino fugit ab urbe suo, / vosque, quibus perii, tunc cum mea fama sepulta est, / nunc quoque de nostra morte tacere reor.* [Mas não chego com meus escritos medíocres nesse lugar / e a fama fugiu de sua cidade com o senhor, / e vós, para quem morri, então visto que meu renome foi enterrado, / agora penso que que vos calareis sobre minha morte também.]²¹ Esse é um notável desvio, que vai no sentido contrário à nossa familiar concepção de *fama* (e à de Ovídio) como permanente, sempre pairando e onipresente. Ovídio agora confina a fama apenas ao lugar em que ele está fisicamente presente. Sua reputação o segue em qualquer lugar que ele vá e lá permanece com ele. Como o banimento, para Ovídio, equivale à morte, sua *fama* está amarrada à morte com ele, apesar de suas declarações otimistas sobre a eternidade em outros lugares (e.g. *superstes erit, Tr.* 3.7.50).

¹⁹ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

2. Fama como notícia, boato, rumor

Para além do uso de *fama* como “reputação” e “fama”, outros usos do termo, que já aparecem na literatura mais antiga e em obras anteriores de Ovídio, são encontrados em sua poesia de exílio. É de especial importância o uso de *fama* como “notícia”, “boato”, “rumor”.

A) Destino: Tomos

O isolamento de Ovídio do mundo exterior em Tomos, nos extremos do mundo, é o tema dominante na sua poesia de exílio. Para um poeta que vivera no coração do império, ser banido foi um golpe devastador. A elegia *Tr.* 3.12 toca num ponto delicado sobre como as “notícias” chegam a Ovídio em seu local de exílio. Ovídio escreve sobre um dos poucos meios de comunicação com o mundo exterior que ainda lhe restou, os navios que raramente chegam ao porto de Tomos (*Tr.* 3.12.37-42): *rarus ab Italia tantum mare navita transit, / litora rarus in haec portibus orba venit. / sive tamen Graeca scierit, sive ille Latina / voce loqui – certe gratior huius erit – / quisquis is est, memori rumorem voce refert / et fieri famaeparsque gradusque potest.* [Raramente um navegante da Itália um mar tão vasto atravessa, / Raramente a este litoral privado de portos chega. / Se, todavia, saiba falar grego ou latim / – Esta língua certamente me será mais agradável – / Quem quer que seja, pode contar as novidades com voz memoriosa / E tornar-se uma parte e o instrumento dos boatos.]²² Diferentemente da *Fama* literária e personificada de Virgílio, voando sobre a terra e alcançando todos os seus cantos, na vida real de Ovídio, a *fama* como “notícia” chega até ele de barco e é transmitida por um marinheiro que assim se torna o agente da *fama* (*famaeparsque gradusque*, *Tr.* 3.12.44). Ou – em outras palavras – o marinheiro é, para Ovídio, a personificação da própria *Fama*, *mutatis mutandis*, claro. Sem dúvida, essa é uma divergência surpreendente da tradição literária.

As implicações para a qualidade das informações de Ovídio em Tomos são certamente enormes. A informação que ele consegue é rara (isso é enfatizado pelo duplo uso do adjetivo *rarus*, 37f.) e chega até ele apenas durante o período do ano em que a

²² Tradução de Patrícia Prata (2007).

navegação é possível, além do fato de o porto de Tomos não ser de forma alguma movimentado, muito pelo contrário (como evidenciado pelo modificador *orba*, 38). Inevitavelmente, as notícias de Roma chegam a Ovídio muito tarde, um fato que rende à sua poesia em Tomos um caráter ultrapassado e obsoleto. Cf. *Pont.* 3.4.59f. (*dum venit huc rumor properataque carmina fiunt / factaque eunt ad vos, annus abisse potest*) [Enquanto chega até aqui o rumor e os versos se apressam / e os feitos vêm até vós, um ano pode ter se passado]²³, em que Ovídio escreve que demora um ano para as notícias de Roma chegarem até ele e para a sua resposta chegar de volta a Roma. Cf. *Pont.* 4.11.9-16 (*nuntia nam luctus mihi nuper epistula uenit / lectaque cum lacrimis sunt tua damna meis. / Sed neque solari prudentem stultior ausim / uerbaque doctorum nota referre tibi, / finitumque tuum, si non ratione, dolorem / ipsa iam pridem suspicor esse mora. / Dum tua peruenit, dum littera nostra recurrens / tot maria ac terras permeat, annus abit*) [Então me chegou há pouco a carta com notícias sobre o luto / e as tuas perdas são ligas com minhas lágrimas. / Mas eu, mais tolo, nem ousaria consolar a um prudente / e te apresentam palavras conhecidas dos sábios, / o teu fim, se não a razão, e a dor / há muito suspeito serem demoradas. / Enquanto a tua carta chega, enquanto a minha volta / atravessando tantos mares e terras, um ano se passou.]²⁴, em que Ovídio escreve uma carta para seu amigo Galo sobre a morte de sua esposa, embora o objetivo da carta não seja consolar Galo, uma vez que um ano inteiro já havia se passado por causa da distância e da lentidão da correspondência.

Infelizmente, para Ovídio, a pouca frequência e o atraso da chegada da *fama* em Tomos não é seu único problema. Ainda pior, a qualidade da informação que ele recebe depende grandemente do caminho pelo qual a informação é transmitida:

i) Ovídio é apenas um receptor passivo das notícias e não pode verificá-las e confirmá-las. A quantidade e a qualidade da informação que ele recebe depende da habilidade de um marinheiro aleatório lembrar e entregar qualquer notícia que por acaso ele saiba. A *fama* é inteiramente dependente da memória do marinheiro (*memori voce*); ela está, portanto, sujeita a várias restrições.

ii) A natureza oral de *fama* (*vox x2, loqui*, 40f.) aumenta as dificuldades de Ovídio. O poeta exilado não recebe nada escrito de Roma, mas apenas rumores; não esqueçamos, *scripta manent, verba volant*. Para complicar mais as coisas, a *fama* que

²³ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

²⁴ Idem.

chega a Ovídio não é sempre em latim. Por vezes, ela vem de marinheiros falantes do grego e precisa ser traduzida para o latim, que não é exatamente algo de que Ovídio goste, e que, naturalmente, prejudica a precisão das informações. Inevitavelmente, algo sempre é perdido na tradução.

iii) A qualidade e a quantidade de *fama* que chega a Ovídio depende fortemente do marinheiro e das escolhas que ele faz no que diz respeito à informação que ele transmite. Tudo está sujeito ao que ele sabe, ao que ele considera importante e digno de ser transmitido, e a qual visão ele tem sobre os eventos que relata a Ovídio.

A comunicação problemática de Ovídio em Tomos contribui significativamente para a formação de seu retrato como um poeta exilado: ele está isolado, alienado de Roma e da vida da capital, mal informado, talvez até erroneamente informado, certamente tardiamente informado, muito longe do centro do mundo, lutando para coletar partes de notícias e boatos que ele não pode nem mesmo confirmar.

B) Nas asas da *Fama*

Contudo, apesar desta descrição realista da maneira como as notícias de Roma alcançam o poeta em Tomos, há também um alternativo, ainda que surreal, meio de comunicação. Na elegia *Pont.* 4.4, Ovídio está andando na praia de Tomos quando de repente ouve o som de asas atrás de si (11-18): *nam mihi cum fulva solus spatiarer harena, / visa est a tergo penna dedisse sonum. / Respicio nec erat corpus quod cernere possem, / verba tamen sunt haec aure recepta mea: / “En ego laetarum venio tibi nuntia rerum, / Fama per immensas aere lapsa vias: / consule Pompeio, quo non tibi carior alter, / candidus et felix proximus annus erit!”* [Pois enquanto eu passeava sozinho pela areia amarela, / pareceu que um som de asas ocorreu atrás de mim. / Olhei para trás e não havia sombra que pudesse divisar, / contudo, estas palavras foram acolhidas por meus ouvidos: / “Eis que eu venho a ti com notícias de coisas alegres, / a Fama tendo corrido por longos caminhos no ar: durante o consulado de Pompeu, em que nenhum outro é mais caro a ti, / o próximo ano será alegre e feliz!”]²⁵

Este é o primeiro e único momento em que nós realmente ouvimos *Fama* falar na poesia de exílio de Ovídio. Dotada de asas, personificada, porém invisível, *Fama* primeiro se apresenta e declara a razão de sua visita e o caminho que ela percorreu

²⁵ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

(voando pelos ares). Ela então anuncia a Ovídio o consulado de seu amigo, Sexto Pompeu. O poeta está sozinho na praia, no limite entre a terra e o mar; este é o espaço próprio para as notícias chegarem até ele, como em *Tr.* 3.12, em que o marinheiro lhe traz as notícias do resto do mundo. O verbo *visa est* mina a realidade desse encontro, que é construído como um sonho. Tudo isso de fato aconteceu ou foi apenas a imaginação de Ovídio?

Ovídio pode apenas ouvir o som das asas da *Fama*, ele não consegue vê-la [A ausência do corpo da *Fama* é remanescente de Eco na história de Narciso (*Ov. Met.* 3.339-510), e de Aura na história de Céfalo e Prócris (*Ov. Met.* 7.661-865)]. Na verdade, não apenas ele é incapaz de ver *Fama*, mas ele é também incapaz de ver as coisas que *Fama* lhe conta. Ovídio está fisicamente ausente de Roma e pode apenas imaginar as celebrações que lá acontecem. Esse é o bem estabelecido *topos* da “visão mental” frequente em sua poesia de exílio. Nas palavras de Philip Hardie, “Fama é visão perfeita... figura o poder das palavras do orador ou poeta em conjurar imagens vívidas e visuais, *enargeia*”. Nas palavras de Ovídio, em sua elegia ao triunfo de Tibério sobre a Germânia em 13 d.C., *fama* age como seus olhos (*Pont.* 3.4.19f.): *nos ea vix avidam vulgo captata per aurem / scripsimus, atque oculi fama fuere mei*. [Escrevi aquelas coisas que com dificuldade foram captadas por toda parte / por um ouvido ávido, e a fama foi os meus olhos.]²⁶ Ovídio alega que seu poema tem especial valor, porque foi escrito baseado em boatos, rumores e descrições de outrem (*Pont.* 3.4.15-28). Ele não viu nada com seus próprios olhos, apenas ouviu relatos de *fama*.

Na elegia *Pont.* 4.4, *Fama* é remanescente de sua versão virgiliana: ela é horripilante, inumana, sem corpo e dotada de asas; entretanto, ela não assusta Ovídio, porque ela está trazendo boas notícias de Roma. Além disso, como Hardie aponta, “para um poeta, conhecer *Fama* é conhecer uma duplicata aproximada de si mesmo, quer a *Fama* seja vista como fonte da poesia ou como a própria poesia em si, em seu poder de impressionar o público e de se propagar”. *Fama* é uma presença ausente, exatamente como Ovídio se retrata em sua poesia de exílio, e exatamente como *Fama* é retratada na descrição de Ovídio sobre a morada desta nas *Metamorfoses*.

Para concluir: *fama* continua a ser um tema primordial em pauta na poesia de exílio de Ovídio, seja como “fama literária”, ou como “reputação, bom nome”, ou “notícia, boato, rumor”. Por um lado, Ovídio continua a se orgulhar de suas conquistas

²⁶ Tradução de Ana Thereza B. Vieira.

poéticas e da *fama* que ele ganhou graças ao seu trabalho; ele declara que sua *fama* é eterna e que é independente de sua presença física. Por outro lado, ele possui certas reservas em relação à qualidade de sua poesia, que ele agora escreve apenas para buscar consolo em suas adversidades e não como um meio de receber glória. Ocasionalmente, ele fica consternado com a sua atual situação e teme que sua reputação tenha morrido com seu exílio. Ele também se preocupa com a frequência e a qualidade da informação que chega até ele em Tomos.

A visão multifacetada de Ovídio sobre *fama* é apenas natural, dadas as condições de sua vida e sua frágil situação psicológica em Tomos. *Fama* é crucial para ele, ainda mais agora que se encontra isolado em um ambiente inculto – pelo menos é assim que o poeta o descreve –, distante da capital cosmopolita. Para o poeta exilado, *fama* é o seu oxigênio, seja na forma de sua reputação literária, que ele espera que seja eterna, ou na forma de seu único meio de comunicação com Roma. O poeta está fisicamente ausente da capital, e ainda assim sua *fama* é onipresente.

Bibliografia

- CASALI, S. “*Quaerenti plura legendum*: On the necessity of ‘reading more’, IN: *Ovid’s Exile Poetry*”. *Ramus* 26 (1), 1997, pp. 80-112.
- CLAASSEN, J.-M. “Exile, Death and Immortality: Voices from the Grave”, IN: *Latomus* 55, 1996, pp. 571-590.
- _____. *Displaced Persons: the literature of exile: from Cicero to Boethius*. London: Duckworth, 1999.
- _____. *Ovid revisited. The poet in exile*. London: Duckworth, 2008.
- GAERTNER, J. F. *Ovid Epistulae ex Ponto, Book I*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- _____. (ed.) *Writing exile. The discourse of displacement in Greco-Roman antiquity and beyond*. Leiden & Boston: Brill, 2007.
- _____. “Ovid and the ‘poetics of exile’: how exilic is Ovid’s exile poetry?”. IN: _____ (ed.) *Writing exile. The discourse of displacement in Greco-Roman antiquity and beyond*. Leiden & Boston: Brill, 2007, pp. 155-72.
- GALASSO, L. “*Epistulae ex Ponto*”, IN: KNOX, P. E. (ed.). *A Companion to Ovid*. MA and Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 194-206.

HARDIE, P. *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*. Cambridge, 2012.

HELZLE, M. “Ovid’s Poetics of Exile”, IN: *ICS* 13, 1988, pp. 73-83.

HINDS, S. E. “*Booking the Return Trip: Ovid and Tristia 1*”, IN: *PCPhS* 31, 1985, pp. 13-32.

LUCK, G. “Notes on the language and text of Ovid’s *Tristia*”., IN: *HSPh* 65, 1961, pp. 243-61.

Recebido em Maio de 2016
Aprovado em Maio de 2016





What is so ‘classical’ about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects

Anastasia Bakogianni

Abstract:

This paper delivered at the University of Rio on 3rd June 2015 seeks to explore different approaches to the most fundamental questions in classical reception studies. What is classical reception? And more particularly what is so ‘classical’ about classical reception? It discusses current trends in theory and methodology via an analysis of two cinematic receptions of the ancient story of Electra; one that proclaims its debt to a classical text while the other masks its classical connections.

Key-words: classical reception; Electra; Cacoyannis; Angelopoulos

Resumo: Este trabalho apresentado na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 3 de junho de 2015 busca explorar as diferentes abordagens sobre as questões mais fundamentais dos estudos de recepção dos clássicos. O que é a recepção dos clássicos? E, mais especificamente, o que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? O trabalho discute tendências correntes na teoria e metodologia através de uma análise de duas recepções cinematográficas da história antiga de Electra: uma que proclama sua dívida ao texto clássico, enquanto que a outra mascara suas conexões clássicas.

Palavras-chave: recepção dos clássicos; Electra; Cacoyannis; Angelopoulos.

What is classical reception? This is a question that has preoccupied me in the last couple of years as I chaired the team that co-authored a new online MA in Classical Studies at the Open University¹. My colleague Paula James and I were given the remit to write the section of the new module devoted to classical reception. As always I believe that it is in trying to explain to students what classical reception is that one realizes how hard it actually is to answer this important question.

In the Oxford English Dictionary the term reception is defined as ‘the acceptance of ideas or impressions into the mind’². Its root is given as the Greek word αἴσθησις (perception) and the Latin verbs ‘recipero’ (to recover/regain) and ‘recipio’ (to recover), the latter being the one that linguistically generated our modern term of ‘reception’. So even on the conceptual level reception is closely linked to classical antiquity. In thinking about where we stand and where we are heading is often useful to consider how it all began. Reception studies draw on reader-response theories that originated in Germany in the 1960s, particularly the work of scholars like Hans Robert Jauss (1982), Wolfgang Iser (1978), and later Hans-Georg Gadamer (1960, 2nd edn. 1965). Reader-response criticism focuses on the pivotal role played by the reader in the formulation of meaning. Each reader receives a text in his/her own unique way, depending on his or her education, life experience, and agenda.

Reception theory rejects the existence of the one, original, objective and fixed text that has to be examined as a pure art form as new criticism and many postmodern theorists would argue. In reception we speak rather in terms of text‘s’, plural because each time a text is read it is being received and interpreted in a new way. This has proven to be of particular value for the study of classics, where the texts and the material culture of the ancient world survive only in fragmentary form. Classical texts are often incomplete, disputed, recovered from a variety of sources, and re-interpreted by each generation of classical scholars. Classical reception focuses on the way in which the classical world is received in subsequent centuries and in particular on those aspects of the classical sources that are altered, marginalized, or neglected. The difference between reception and the study of the classical tradition is that reception

¹ For more details see: <http://www.openuniversity.edu/courses/postgraduate/modules/a863> (accessed 26/5/2016).

² *The Oxford English Dictionary* (1989, 2nd edn.), quoted in Kurtz (2004: 31). For a definition of ‘reception’ with particular application to the discipline of Classics, see *The Oxford Classical Dictionary* (2012: 1256-57).

offers more of an all-inclusive model of the study of this phenomenon and one that does not offer a canonical reading of the classical model to the detriment of its reception. Reception is about our dialogue with the classical past, whatever form that takes, and as a two-way conversation rather than as a monologue prioritizing one or the other.

But I think that the more pertinent question to pose is what is so ‘classical’ about classical reception, because there are many other forms of ‘reception’ out there. In fact the other members of the writing team insisted that I explain reception with reference to a non-classical example. And I could see their point if one was thinking about students who are wholly unfamiliar with the concept of reception. In the end I chose to point them in the direction of the film *West Side Story*, a popular reception of Shakespeare’s *Romeo and Juliet*. I could also not resist a reference to the more recent film of the same title starring Leonardo di Caprio (*Romeo + Juliet*, 1996), which interestingly largely retained the Shakespearean text while making it sound like the slang used by American gangs; in my view, one of the most successful cinematic receptions of this Shakespearean tragedy.

In contrast to this general example, I offered my students three scholarly examples of attempts to define classical reception. The first ‘definition’ appears in Lorna Hardwick and Christopher Stray’s introduction to their edited collection *A Companion to Classical Receptions*:

By ‘receptions’ we mean the way in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imagined and represented (2008: 1).

The definition makes a point of referring to the reception of both ancient Greece and Rome. But there is an implied emphasis here on the textual aspects of reception revealed in the use of the terms ‘translated’ and ‘rewritten’, which is born out in the selection of articles that make up this collection³.

My second example comes from Charles Martindale’s introduction to *Classics and the Uses of Reception*. This ‘definition’ makes explicit reference to the cross-disciplinarity of classical reception:

³ Although there are a number of notable exceptions, including two important chapters on screen receptions by McDonald and Paul.

Reception within classics encompasses all work concerned with postclassical material, much of which in other humanities departments might well be described under different rubrics: for example, history of scholarship, history of the book, film and media studies, performance history, translation studies, reader-response and personal voice criticism, postcolonial studies, medieval and Neo-Latin and much else besides... (2006: 5).

Martindale names many of the research areas that have risen in prominence within classical reception studies in recent years, while also reflecting some of his own interests, particularly in questions of theory, methodology and Latin poetry. It is worth noting that Martindale writes that reception is concerned with ‘postclassical material’, whereas other reception theorists argue that reception begins in antiquity, which is also my own view (e.g. Euripides’ *Electra* as a reception of Aeschylus’ *Oresteia*).

The third ‘definition’ by Ahuvia Kahane focuses specifically on Greek tragedy, which was of particular interests for the students that wish to study the reception block:

Reception studies subsume many geographic, temporal, national, political, ethnic, and gendered categories. They cover performance, interpretation, appropriation, and the reappropriation and reuse of Greek tragedy at *all* times (2014: 844).

Kahane argues for an inclusive approach both in terms of geographical, racial, political, and gender differences as well as of medium and chronology. The author has strong research interests in reception, part of the reason why he was invited to write an entry entitled ‘Methodological Approaches to Greek Tragedy’ for *The Encyclopedia of Greek Tragedy* (2014: 839-49). In his discussion Kahane emphasizes the diversity of approaches and material that classical reception encompasses and their importance in helping us to demonstrate the relevance of the classical past today.

It is also worth noting that Martindale’s ‘definition’ emphasizes the multi-disciplinarity of reception, while Kahane’s stresses different categories (geography, race, gender etc.). This is just one example of the diversity of approaches that classical reception encompasses. The point of this exercise is to demonstrate to students that scholarly contributions to the reception debate, as indeed in other fields of scholarship, are often not presented as definitive. They are designed to lead to further discussion and to help shape the form that future research in the field might

take. Ultimately, I was very careful to point out to our students that we simply cannot offer them a definitive answer to the question of ‘What is classical reception?’. It is the journey towards arriving at a definition that is what matters and it is up to each one of them to choose the one that best helps them understand the concept and fits in more readily with their own research interests.

What is so classical about classical reception remains a fundamental question. All of us working in the field should keep asking it of ourselves, and of our work. After all one of the main advantages of this theoretical and methodological approach is that it encourages us to be self-reflective, to question what it is that we are trying to accomplish and the process by which we arrive at our conclusions. Reception invites us to reveal our personal agenda and how it acts as a lens through which our understanding of the Graeco-Roman classics and the history of their reception is filtered and at times distorted. For example, I will freely admit that there a bias towards a performative paradigm in my work in the wider sense of ‘performance’, defined by Edith Hall as ‘an aesthetic phenomenon in which humans have realized an archetypal text, narrative or idea by acting, puppet manipulation, dance, recital or song’ (2010: 10). One of the key ways in which audiences have responded to ancient narratives and in particular to dramatic texts from classical antiquity is through live performance. I would argue that this approach, backed up by rigorous textual analysis and an investigation of the key role, played by the audience in performance, opens up some exciting possibilities for the future.

What is so classical about classical reception is also a timely question to be asking at this precise moment, as reception studies are currently entering a new and exciting phase. Lorna Hardwick’s seminal textbook *Reception Studies* (2003) is already over a decade old. In the intervening years the discussion has been ongoing, but I see this as a sign of the health of the discipline. There is a climate of self-examination and re-evaluation among classical reception scholars. We are not yet set in our ways; we have not adopted canonical positions. After all the agency of the reader is stressed in reception studies. To give you a concrete example, the eminent classical reception theorist Charles Martindale returned twenty years later to his groundbreaking monograph *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception* (1993) in a special issue of the *Classical Receptions Journal* (2013). In the article he argues that ‘reception is figured dialogically, as a two-way process of

understanding, backwards and forwards, which illuminates antiquity as much as modernity’ (2013: 169). He concludes with another key statement and a call to arms:

... no work of art has its meaning wholly determined by its point of origin, which is one reason why we need reception. The second is that we must go to the past if we are to make new the present, which is why the past is as important as the present (2013: 181).

I think one of the most exciting directions in which the discussion on theory is headed is that we are beginning to question the most fundamental relationship in classical reception studies that between source text A and reception text B. Previously we have focused on examining cases where a contemporary reception lays claim to specific ancient text(s) or artifacts as models. Where traditional text-based criticism might simply fact-check to see whether there is a real correspondence and how close or ‘faithful’ the reception text manages to be, promoted by adaptation studies perhaps we should ask: are there different kinds of ‘indirect’ adaptations, and how are these to be identified and interpreted? Is intention required, and if so, whose intention and when? Is this not complicated by the conditions of production specific to the reception and its medium?

What about the troubled question of fidelity or authenticity? Post-classical artists laying claim to a source text often have idiosyncratic, fuzzy, or impure notions of that text, whereas fidelity posits objective texts A and B that can be scientifically and quantitatively measured against each other. Instead, we should work towards complicating the notion of a pure source text and dissolving hard boundaries between text, reception, tradition, and interpretive communities⁴. And what about cases where the ‘source text’ is no longer so sharply defined and where receptions seem to claim descent from diffuse notions (e.g. Greek tragedy, ancient Rome, or classical myth) rather than specific source texts. My conclusion is that we must challenge the hierarchical relationship A → B implicit in traditional theories of reception. Such Platonic hierarchies posit an endlessly rich, self-contained, and self-identical ‘original’ text which is reflected, strongly or weakly, in later derivative works. In place of these we could adopt post-structural alternatives, options such as juxtaposition (wherein texts coexist side-by-side, on the same plane, rather than in

⁴ My understanding of these issues has been greatly enriched through discussions with Ricardo Apostol of Case Western University.

relationships of priority or dominance, at least in the reader’s mind) or simulacra (Baudrillard’s denial of originality and authenticity in favor of a system wherein everything is equally imitative). I would argue that we should engage with concepts from the discipline of comparative literature, about what the act of comparison actually entails if we wish to do more than simply follow lines of artistic influence. We must problematize notions of historicist influence and the need to discover underlying universal structures in order to ground comparisons between ancient and modern works.

It is also worth noting that we are currently expanding our classical reception research interests ever outwards. A pertinent example of this trend, are two books that might be of particular interest to you as they focus on the reception of Greece and Rome in Latin America:

. K. Boshier, F. Macintosh, J. McConnell and P. Rankine (2014) (eds), *Oxford Handbook to Greek Drama in the Americas*, Oxford: Oxford University Press.

. R. Andújar and K. P. Nikoloutsos, *Greeks and Romans on the Contemporary Latin American Stage*, Classical Presences, Oxford: Oxford University Press (forthcoming).

Collaboration in Classical Reception Studies

Talking with my mentor Lorna Hardwick last June at the *Greeks and Romans on the Latin American Stage* conference, co-organised by Rosa Andújar and Konstantinos Nikoloutsos at UCL (the starting point for the second volume mentioned above). We both agreed on an important aspect of conducting research in classical reception today, namely the need for collaboration. As the profuse acknowledgements that preceded the papers delivered at the conference demonstrated none of us can or indeed should work in isolation. Reception involves so many different perspectives that no single person can ever hope to master it all. That means that we must work together in order to produce research that maintains its integrity and is truly inclusive and cross-disciplinary.

As my case study for illustrating my current theoretical and methodological thinking on the subject of what is so ‘classical’ about classical reception I have

chosen to investigate a masked cinematic reception of the ancient story of Electra: Theo Angelopoulos’ *O Thiasos* (1975). This indirect reception is compared to one that is more closely based on an ancient source text: Michael Cacoyannis’ *Electra* (1962), modeled on Euripides’ eponymous tragedy. My approach reflects my view that theory should reflect practice and not the other way round. I don’t believe in trying to squeeze a case study into the straightjacket of a theory, rather theory and methodology should arise out of practical considerations that face us in the study of a particular case of reception. Let me first, though conclude this section of my talk, by paraphrasing James Porter who wrote that reception is ‘all there is’ (Porter 2008: 469). I would argue instead that reception is ‘everything’: when we study the classics we become part of the ongoing process of their reception.

Theo Angelopoulos’ *O Thiasos* (1975) vs. Michael Cacoyannis’ *Electra* (1962): Two contrasting approaches to the cinematic reception of the ancient story of Electra

Before we begin our investigation of Angelopoulos’ *Thiasos* it might be useful for you to cast your mind back to another Modern Greek cinematic reception of Electra’s story, Michael Cacoyannis’ *Electra* (1962)⁵. In contrast to Angelopoulos’ film, Cacoyannis’ *Electra* expressly proclaims its connections to an ancient source text, namely Euripides’ drama *Electra* (c. 422-413 BCE). It is unarguably a much more direct reception of the ancient tragedian’s dramatic text. Nonetheless Cacoyannis’ film remains a creative adaptation of the ancient material it is based on and not a slavish imitation. It is also a landmark Modern Greek film that has shaped my own approach to the study of the tragic heroine Electra. A characteristic scene that showcases both the debt that Cacoyannis owes to Euripides’ tragedy, but also of the radical changes he introduced to his source text is the point in the film where Electra is attacked by Aegisthus at the tomb of her father, King Agamemnon.

In Cacoyannis’ reception the chorus leads Electra to her father’s burial site, represented by a simple slab on the ground (see figure 1). Electra makes an offering of branches, but her devotions are disturbed by the appearance of Aegisthus and his

⁵ A showing of Cacoyannis’ *Electra* with a commentary by Beatriz de Paoli (Letras Clássicas – UFRJ) was organized a week before this talk was delivered. On Cacoyannis’ *Electra* see: Bakogianni (2011: 153-94).

soldiers. He strikes Electra and taunts her when she predicts that Orestes will return. When Electra is thrown to the ground Cacoyannis reveals her pain by using the camera in a series of rapidly whirling movements that give the viewer a sense of vertigo. Interposing scenes of the sky and the men on horses riding full tilt at the heroine and the chorus encourages the viewers to sympathise with Electra as the victim of Aegisthus’ cruelty.



Figure 1: Electra mourning at the tomb of Agamemnon
Copyright © The Michael Cacoyannis Foundation

The defilement of Agamemnon’s grave is only suggested in Euripides’ source text:

This infamous man, so they say, leaps onto the grave,
attacks with stones our father’s stony monument
and he dares to raise this question:
‘Where is your son Orestes?’ (*Electra* 327-30)

The heroine mentions it to the messenger supposedly sent by her brother not realising that she is in fact speaking to Orestes. The story of the defilement might therefore not be altogether correct, but meant to rouse Orestes’ anger, so that he will return and prove his courage by avenging this insult. In Sophocles’ *Electra* (444-46) the heroine refers to the dishonourable killing of her father and the mutilation of his body. But it is Chrysothemis who visits him tomb and takes Electra’s offerings to it. Cacoyannis’ decision to add the scene at the tomb manipulates the audience into seeing Electra as an innocent victim heroically resisting a tyrant. Her later actions in the film, her active participation in the planning and execution of the murders of Aegisthus and Clytemnestra, are more excusable in light of her ill treatment. We can therefore argue that Cacoyannis borrows what he needs from all four of the surviving

Greek tragedies, which feature Electra and uses them in the service of his own personal vision of the tragic heroine.

By filming the scene at the grave Cacoyannis presents us with a sympathetic picture of Electra, while Aegisthus is cast in the role of villain. He and his soldiers appear suddenly and use their horses to intimidate Electra and the chorus. The soldiers also seize Electra and restrain her while Aegisthus contemptuously scatters her offerings to her father’s tomb. When Electra reminds him that Orestes will one day return he slaps her (figure 2). For the audience these scenes emphasise the victimization of the heroine by a corrupt and tyrannical ruler. Cacoyannis’ decision to have Aegisthus physically attack Electra breaks the ancient performance conventions of the genre, but it does serve to increase sympathy for his heroine.



Figure 2: Aegisthus harasses Electra
Copyright © The Michael Cacoyannis Foundation

This scene is illustrative of Cacoyannis’ creative process in terms of his transplantation of Euripides’ tragedy into the modern medium of cinema. It is also one of the director’s additions to his ancient model, inserted as a means of emphasizing the villainy of Aegisthus. Electra visits the tomb of her father in Aeschylus’ *Choephoroi* (458 BCE), but not in any of the other ancient dramas in which Electra features, namely Euripides and Sophocles’ *Electra* plays and the former’s *Orestes* (408 BCE).

Cacoyannis, in choosing to add this scene of his heroine’s visit to the simple grave of Agamemnon located deep in the countryside, is tapping into one of Electra’s

most popular strands of reception; her portrayal as a mourner (Bakogianni 2011: 195). Electra’s visit to Agamemnon’s tomb where she meets her brother Orestes was depicted in ancient Greek art. An example can be seen on this Athenian white-ground *lekythos* (figure 3) dated to 460-440 BCE⁶. It is precisely these two seminal moments in the story of Electra that inspired later artists. For example, John Flaxman’s three drawings of Electra, one depicting her as leading a procession of mourners to her father’s tomb (1795) and two of her meeting with her brother (1795 and unfinished drawing)⁷. There is also Lord Frederic Leighton’s *Electra at the tomb of Agamemnon* (1869, Ferens Art Gallery in Hull, UK) highlighting the intensity of heroine’s mourning, and Sir William Richmond Blake’s *Electra at the tomb of Agamemnon* (1874, owned by the Art Gallery of Ontario in Canada) depicting Electra mourning her father together with her attendants and Orestes⁸. Electra’s portrayal in the visual arts thus cemented her reputation as the mourner *par excellence* of Greek tragedy. Cacoyannis wanted to tap into this vein of Electra’s reception in order to make his heroine more sympathetic to his audience. Even some of the framing and the composition of the scene of Electra’s visit to her father’s tomb in Cacoyannis are reminiscent of Electra’s portrayal in the visual arts.



Figure 3: The meeting of Electra and Orestes at the tomb of Agamemnon
Copyright © The Trustees of the British Museum

⁶ For more information see Bakogianni (2011: 22).

⁷ For more information see Bakogianni (2009: 28-34).

⁸ For more information see Bakogianni (2011: 119-51).

In marked contrast to Cacoyannis’ reception, Theo Angelopoulos did not set out to create a cinematic version of any of the three ancient tragedians’ dramas. His film *The Travelling Players* (1975) instead follows a troupe of actors, the *thiasos* of the title. The film’s premise is thus inherently meta-theatrical. The actors’ personal lives and dramas play out against the historical events that shook the modern state of Greece in the years between 1939-52. During this turbulent period Greece was attacked and occupied by the Nazis (1941-44), was bitterly divided by a civil war (1946-49), and suffered from economic problems made worse by bitter political rivalries. Theo Angelopoulos’s reception of ancient Greece in his films is characterized by his desire to submerge it into his storylines rather than to directly adapt it. He appropriated plotlines, characters, and motifs from Greek myth, epic, and tragedy and transplanted them into a modern *mise-en-scène* to enhance the impact of the creative new work. Angelopoulos’ borrowing elicits a multi-layered response from knowledgeable members of the audience, familiar with the classical models. It deepens their encounter with both source and filmic reception, but always in the service of the new work. In *Thiasos* the very structure of the story is reimagined as a Greek tragedy, which is the dominant classical pattern in this trilogy about inescapable ‘moira’ (fate/destiny), playing off the modern understanding of ‘tragedy’ as ending in catastrophe. The director invites his audience to view twentieth-century Modern Greek history itself as an ancient tragedy. This enables him to explore the Modern Greek belief in the idea of an unbroken ‘continuity’ between ancient and modern Greece and to comment on the burden of the past on Modern Greek artists.

Angelopoulos’ reception of the classical past is always indirect. Its presence felt in terms of themes and moving vignettes; like shadows that drift across the film rather than direct adaptations of classical stories or characters. Angelopoulos recasts important historical events in mythical terms thus providing the necessary critical distance that allows his audiences to engage with these traumatic moments in Modern Greek history. The director’s selective and fragmented dialogue with the past exemplifies the key role that ancient Greece has played in art cinema and the contribution of Modern Greek directors to this alternative approach to filming that challenges the dominant Hollywood medium.

In Angelopoulos’ *Thiasos* the brother of the protagonist is called Orestes, although none of the other members of the family are referred to by their ancient

names. His name alone, however, establishes a connection with the classical story without over-emphasizing it by the addition of the other names. The presence of a second sister in the film suggests that Angelopoulos might be referencing Sophocles because Chrysothemis only appears in his drama. The epic tone of his film, however, is more reminiscent of Aeschylus’ famous trilogy, while the inherent irony and his realistic portrayal of the motivation of his characters echo Euripides. But Angelopoulos’ Orestes dies near the end of the film. He is executed for refusing to disavow his communist beliefs. His sister is summoned to collect his dead body from the prison where he was held. This modern version of Electra thus mourns both her father and her brother. In an interesting meta-theatrical gesture she leads a round of applause at his funeral. Despite his many years as a rebel fighter ultimately the troupe remembers him best as the actor who played the young lover in the Greek romantic melodrama *Golfo*.

Electra’s love for her brother is undiminished in Angelopoulos’ film. She never betrays him even when she is interrogated while being raped by a group of right-wing secret policemen. Unlike Cacoyannis, however, Angelopoulos distances the viewer from Electra’s abuse at the hands of the police. Any empathy that the audience might have felt for her is immediately dispelled by the commencement of her monologue. This device that Angelopoulos uses at two more key moments in his film is designed to embed the personal dramas of the actors into the wider historical and political Modern Greek context. The rape scene is intercut with Electra’s monologue, where she faces the camera (see figure 4) and recounts the events that led to the battle of Athens in December of 1944 when demonstrators clashed with British forces on the streets of the capital. Angelopoulos thus utilizes Brecht’s ‘*Verfremdungseffekt*’ (the deliberate alienation of the spectator) to remind his audience that what they are watching is an artificial artistic product and not real life.



Figure 4: Screenshot from Electra’s monologue in Angelopoulos’ *O Thiasos* (1975)

The one scene in the film where the classical story is most strongly evoked is the double-murder of the mother and her paramour. In the film Orestes, returns briefly and is guided by Electra to the theatre, where the acting troupe is once again performing *Golfo*. His reasons for wanting vengeance, however, are not solely personal. His mother’s lover betrayed Orestes and his father to the Germans. The father was executed by a German firing squad and Electra was nearly expelled from the troupe. Orestes joins the communist resistance fighting the Nazis. Personal motivations are thus overlaid in Angelopoulos’ film by political considerations. This modern Orestes walks on stage and shoots his mother’s paramour in the back as he attempts to escape. He then murders his own mother before the eyes of the audience, who applaud his actions thinking they are part of the ‘performance’ (figure 5)⁹.



⁹ In Greek tragedy violence is usually confined to the off-stage space and then reported by a messenger. Both Angelopoulos and Cacoyannis break this rule. Michelakis argues against ‘Showing what should not be seen’ [sic] (Michelakis 2013: 24) in his discussion of *The Legend of Oedipus* (1912).

Figure 5: The corpses of the mother and her paramour onstage¹⁰

What is particularly interesting about this scene is the confusion of the audience, who think that what they are watching is a play instead of reality. And yet the internal audience watching the play is also being watched by the external audience of Angelopoulos’ film, thus creating a two-tiered game of spectatorship. The audience’s applause at this point in the film is echoed later on at the funeral. Both are occasions when the theatre audience and the actors’ reactions seem inappropriate to the occasion. Angelopoulos thus imbues the act of viewing with discomfort and a sense of alienation. The line between reality and fiction is deliberately blurred in Angelopoulos’ movie, drawing attention to the artificiality of the medium of cinema and problematizing the role played by the viewer.

Angelopoulos’ *Thiasos* compounds this confusion by not offering its audience a realistic, linear narrative. Instead the viewer is presented with a surrealistic chronological puzzle that he/she has to put together in order to interpret the action and to form an opinion about the ‘meaning’ of the film. Cacoyannis’ *Electra*, on the other hand, offers its audience a fully realized cinematic reception of Euripides’ play. In several interviews Cacoyannis talked about the special relationship he felt he enjoyed with Euripides. For him Euripides was the most modern of the three ancient tragedians¹¹. Angelopoulos, on the other hand, wanted to exorcise the mythical past. He was convinced that this was a necessary step for the modern state to take to free itself from the burden of the past. Cacoyannis wanted to utilize the popularity of the medium of cinema to bring Greek tragedy to the masses. Angelopoulos was more interested in the problems facing the modern state and its turbulent state in the twentieth century, and yet tantalizing shadows of classical myths and dramas serve to darken even further many of his films.

Angelopoulos’ *Thiasos* offers his audience a bleak picture of Greece, snowy and sunless. This is as far from the postcard view of Greece as a land of sun, beaches, and ancient ruins as you can get. Much of the action of the film in fact takes place in winter with rain and even snow falling. The acting troupe travels through poor

¹⁰ <https://magnoliaforever.wordpress.com/2012/07/10/the-travelling-players-1975/> (accessed 26/5/2016).

¹¹ ‘And I feel that in terms of what we are going through today, all of the relevant messages are to be found in his work.’ (Cacoyannis, 1984: 214).

villages and small cities in search of work. They perform in local tavernas, and small theatres. There is certainly no grandeur and no classical ruins in *Thiasos*, unlike the prologue of Cacoyannis’ *Electra* set in the ruins of Mycenae. The length of the film, nearly four hours, and its slow pace encourage a contemplative reading of Angelopoulos’ cinematic text. The device of the play within a play recurs throughout the movie constantly reminding the audience of the artificiality of the very act of watching a film. Another case in point is this scene where the actors create an impromptu performance for a group of British soldiers they encounter on a beach. This serves as yet another visual reminder to the viewer of the theatricality of the film and draws attention to the fact that we are watching a performance.

One could argue that Angelopoulos’ protagonists resemble mythical archetypes swept up in the maelstrom of Modern Greek history rather than fully embodied characters. *Thiasos*, like many of Angelopoulos’ films, problematize modern Greece’s relationship with the classical past, and even with the very act of watching a film itself. Angelopoulos’ ‘fuzzy’ (Hardwick 2011: 56-57) connections with the classical past and his highly selective appropriation of classical myth and drama offers us precisely the type of ‘indirect’ receptions that are most useful for those hoping to re-visit the problem of what is so ‘classical’ about classical reception. The problems faced by scholars wishing to engage closely with such masked receptions leads to important theoretical and methodological choices. Who ultimately determines that there is a connection to a classical source(s), is it classical scholars? Is it the movie critics, or the movie’s audience(s)? Or is it a combination of the above? And finally does that even matter? Once a connection is made, another link is forged in the chain of receptions that ties us to the classical past and its rich culture.

Bibliography

BAKOIANNI, A. *Electra Ancient & Modern: Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*. London: Institute of Classical Studies, 2011.

_____. “The Taming of a Tragic Heroine: Electra in Eighteenth-Century Art”. In: *International Journal of the Classical Tradition* 16.1 (March), 2009, pp. 19-57.

- CACOYANNIS, M. “Discussion: Ancient Drama and the Film”. In: *Symposium International à Delphes 18-22 Août 1981, le Théâtre Antique de nos Jours*. Athens: Centre Culturel Européen de Delphes Athènes, 1984, pp. 211-28.
- GADAMER, H-G. *Truth and Method*. New York: Continuum, 1960, 2. ed. 1965.
- HALL, E. “Towards a Theory of Performance Reception”. In: HALL, E. and HARROP, S. (eds.) *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Duckworth, 2010, pp. 10-28.
- HARDWICK, L. “From the Classical Tradition to Reception Studies”, In: *Reception Studies, Greece & Rome*, New Surveys in the Classics no. 33. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 1-11.
- _____. “Fuzzy Connections: Classical Texts and Modern Poetry in English”, In: PARKER, J. and MATHEWS, T. (eds.). *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp 39-60.
- HARDWICK, L. and STRAY, C. “Introduction: Making Connections”. In: *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 1-9.
- HORNBLOWER, S. and SPAWFORTH, A. (eds.) *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 4. ed., pp. 1256-57.
- ISER, W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAUSS, H. R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Trans. T. Bahti. Minneapolis, WI: University of Minnesota Press, 1982.
- KAHANE, A. “Methodological Approaches to Greek Tragedy”, In: ROISMAN, H. (ed.) *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2014, pp. 839-49.
- KURTZ, D. “An Introduction to the Reception of Classical Art”. In: KURTZ, D. (ed), *Reception of Classical Art: An Introduction*, Studies in Classical Archaeology III. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 31-45.
- MARTINDALE, C. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. “Introduction: Thinking Through Reception”, In: MARTINDALE, C. and THOMAS, R. F. (eds.). *Classics and the Uses of Reception*, 2006, pp. 1-13.
- _____. “Reception – a New Humanism? Receptivity, Pedagogy, the Transhistorical”. *Classical Receptions Journal* 5.2, 2013, pp. 169-83.
- MCDONALD, M. “A New Hope: Film as a Teaching Tool for Classics”, In: HARDWICK, L. and STRAY, C. (eds.). *A Companion to Classical Receptions*. Oxford and Malden. MA: Blackwell Publishing, 2008, pp. 327-41.

- MICHELAKIS, P. *Greek Tragedy on Screen*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- PAUL, J. “Working with Film: Theories and Methodologies”, In: HARDWICK, L. and STRAY, C. (eds). *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 303-14.
- PORTER, J. I. “Reception Studies: Future Prospects”, In: HARDWICK, L. and STRAY, C. (eds). *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA, and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 469-81.

Recebido em Maio de 2016
Aceito em Junho de 2016





O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras¹

Anastasia Bakogianni

Resumo: Este trabalho apresentado na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 3 de junho de 2015 busca explorar as diferentes abordagens sobre as questões mais fundamentais dos estudos de recepção dos clássicos. O que é a recepção dos clássicos? E, mais especificamente, o que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? O trabalho discute tendências correntes na teoria e metodologia através de uma análise de duas recepções cinematográficas da história antiga de Electra: uma que proclama sua dívida ao texto clássico, enquanto que a outra mascara suas conexões clássicas.

Palavras-chave: recepção dos clássicos; Electra; Cacoyannis; Angelopoulos.

Abstract: This paper delivered at the University of Rio on 3rd June 2015 seeks to explore different approaches to the most fundamental questions in classical reception studies. What is classical reception? And more particularly what is so ‘classical’ about classical reception? It discusses current trends in theory and methodology via an analysis of two cinematic receptions of the ancient story of Electra; one that proclaims its debt to a classical text while the other masks its classical connections.

Keywords: classical reception; Electra; Cacoyannis; Angelopoulos.

¹ Palestra originalmente intitulada “What is so classical about Classical Receptions: Theories, methodologies and future prospects”, proferida pela Profa. Dra. Anastasia Bakogianni, em 3 de junho de 2015, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em evento promovido pelo Programa de Estudos em Representações da Antiguidade (PROAERA-UFRJ) e pelo Laboratório Ousia (OUSIA-UFRJ). Tradução de Ana Thereza B. Vieira, Artur Bezerra, Marina Albuquerque e Vanessa do Carmo Abreu.

Agradecimentos da autora: Esta fala e sua versão publicada não teriam sido possíveis sem a ajuda e o apoio de Henrique F. Cairus, Tatiana Ribeiro e Beatriz de Paoli (UFRJ).

O que é a recepção dos clássicos? Esta é uma questão que tem me intrigado nos últimos anos, enquanto presidi a equipe coautora de um novo curso online de Mestrado em Estudos Clássicos, na Open University². À minha colega Paula James e a mim foi dada a missão de escrever a sessão do novo módulo dedicado à recepção dos clássicos. Como sempre, eu acredito que é tentando explicar aos estudantes o que é recepção dos clássicos que se percebe como é, na verdade, difícil responder a essa importante questão.

No *Oxford English Dictionary*, o termo recepção é definido como “a aceitação de ideias ou impressões na mente”³. Sua raiz é dada como a da palavra grega ἀΐθησις (percepção) e a dos verbos em latim *recipero* (recuperar/ recobrar) e *recipio* (recuperar), sendo esta última a forma que linguisticamente originou nosso termo moderno de ‘recepção’. Portanto, mesmo no nível conceitual, a recepção está intimamente ligada à Antiguidade Clássica. Ao pensar sobre onde estamos e para onde nos encaminhamos, é muito útil considerar como tudo começou. Estudos de recepção se valeram de teorias em estética da recepção, originadas na Alemanha nos anos 1960, especialmente do trabalho de estudiosos como Hans Robert Jauss (1982), Wolfgang Iser (1978) e, mais tarde, Hans-Georg Gadamer (1960, e a 2ª ed. de 1965). A crítica da estética da recepção concentra-se no protagonismo desempenhado pelo leitor na formulação de significado. Cada leitor ‘recebe’ um texto de maneira única, dependendo de sua educação, experiências de vida e interesses pessoais.

A teoria da recepção rejeita a existência de um texto único, original, objetivo e fixo que tem de ser examinado como uma forma de arte pura, como argumentariam o neocriticismo e muitos teóricos pós-modernos. Em vez disso, na recepção, nós falamos em ‘textos’, no plural, porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira. Isso tem se mostrado ser de especial valor para o estudo dos clássicos, em que os textos e a cultura material do mundo antigo sobrevivem apenas de forma fragmentária. Textos clássicos são em geral incompletos, controversos, recuperados de uma variedade de fontes e reinterpretados por cada geração de estudiosos de Clássicas. A recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados. A diferença entre a recepção e o estudo

² Para maiores detalhes ver: <http://www.openuniversity.edu/courses/postgraduate/modules/a863> (acessado em 26/05/2016).

³ O *Oxford English Dictionary* (1989, 2ª ed.), transcrito por Kurtz (2004, p. 31). Para uma definição de “recepção” num emprego particular da disciplina dos Clássicos, ver *The Oxford Classical Dictionary* (2012, pp. 1256-57).

da tradição clássica é que a recepção oferece um modelo mais completo do estudo desse fenômeno, um que não prioriza uma leitura canônica do modelo clássico em detrimento de sua recepção. A recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado.

Acho, porém, que a questão mais pertinente a se colocar é o que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos, porque há muitas outras formas de ‘recepção’ por aí. De fato, os outros redatores insistiram que eu explicasse a recepção fazendo referência a um exemplo não clássico. Pude entender o ponto de vista deles, pois estavam pensando nos estudantes que eram totalmente alheios ao conceito de recepção. Por fim, eu decidi indicar-lhes o filme *West Side Story*, uma recepção popular de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Também não resisti a uma referência ao filme mais recente, de mesmo título, estrelado por Leonardo di Caprio (*Romeu + Julieta*, 1966), que curiosamente manteve em grande parte o texto shakespeariano, ao mesmo tempo em que soa como o dialeto⁴ usado por gangues americanas; em minha opinião, uma das recepções cinematográficas de maior sucesso dessa tragédia shakespeariana.

Em contraste a esse exemplo geral, eu ofereci aos meus alunos três exemplos eruditos de tentativas de definir a recepção dos clássicos. A primeira ‘definição’ aparece na introdução de Lorna Hardwick e Christopher Stray de sua coleção editada *A Companion to Classical Receptions*:

Por ‘recepções’ entendemos a maneira em que o material grego e romano foi transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado (2008, p. 1).

A definição toma como ponto de referência a recepção da Grécia e da Roma antigas. Mas há aqui uma ênfase implícita nos aspectos textuais da recepção, que se revela no uso dos termos “traduzido” e “reescrito”, que se comprova através da seleção de artigos que compõem esta coletânea⁵

Meu segundo exemplo vem da introdução de Charles Martindale a *Classics and the Uses of Reception*. Esta ‘definição’ faz referência explícita à interdisciplinaridade da recepção dos clássicos:

⁴ Usado, aqui, no sentido linguístico de variação, como se diz do dialeto carioca, mineiro etc. No original, *slang* (N.T.).

⁵ Apesar de haver um número notável de exceções, incluindo dois importantes capítulos sobre recepção cinematográfica de McDonald e Paul.

Recepção nos clássicos abrange todo trabalho referente ao material pós-clássico e grande parte dele em outros departamentos de humanidades podem ser descritos sob diferentes rubricas: por exemplo, história da erudição, história do livro, estudos filmicos e midiáticos, história da performance, estudos de tradução, crítica da estética da recepção, estudos pós-coloniais, latim medieval e novilatino e muito mais além disso... (2006, p. 5).

Martindale nomeia muitas das áreas de pesquisa que ganharam proeminência nos estudos de recepção dos clássicos nos últimos anos, enquanto também reflete alguns dos de seus próprios interesses, particularmente em questões de teoria, metodologia e poesia latina. É digno de nota que Martindale escreve que a recepção está preocupada com um “material pós-clássico”, enquanto outros teóricos da recepção argumentam que a recepção começa na Antiguidade, que é também a minha opinião (por exemplo, *Electra*, de Eurípides, como recepção da *Oresteia*, de Ésquilo).

A terceira ‘definição’ de Ahuvia Kahane tem como foco, especificamente, a tragédia grega, que despertou um interesse particular nos alunos que desejavam estudar o bloco sobre a recepção:

Estudos de recepção assumem várias categorias geográficas, temporais, nacionais, políticas, étnicas e de gênero. Elas abrangem performance, interpretação, apropriação e a reapropriação e a reutilização da tragédia grega em *todos* os tempos (2014, p. 844).

Kahane defende uma abordagem inclusiva tanto em termos de diferenças geográficas, raciais, políticas e de gênero quanto de meio e cronologia. O autor possui grande interesse na pesquisa em recepção, razão pela qual foi convidado a escrever um verbete intitulado “Methodological Approaches to Greek Tragedy”, para *The Encyclopedia of Greek Tragedy* (2014, pp. 839-49). Em sua discussão, Kahane enfatiza a diversidade de abordagens e de material que a recepção dos clássicos envolve e a sua importância em nos ajudar a demonstrar a relevância do passado clássico hoje.

É também digno de nota que a ‘definição’ de Martindale enfatiza a multidisciplinaridade da recepção, enquanto a de Kahane realça diferentes categorias (geografia, raça, gênero etc.). Este é apenas um exemplo da diversidade de abordagens que a recepção dos clássicos envolve. O objetivo deste exercício é demonstrar aos estudantes que as contribuições acadêmicas para o debate em recepção, como em outras áreas da academia, não são frequentemente apresentadas como definitivas. Elas são destinadas a levar as discussões adiante e a ajudar a moldar a forma que futuras pesquisas

na área podem tomar. Em última análise, eu fui muito cuidadosa ao apontar aos nossos alunos que nós simplesmente não podemos oferecer-lhes uma resposta definitiva à pergunta sobre “O que é a recepção dos clássicos?”. O percurso feito para se tentar chegar a uma definição é o que importa, e cabe a cada um deles escolher aquela que melhor os ajuda a entender o conceito e que se encaixa mais facilmente em seus próprios interesses de pesquisa.

O que há de tão clássico na recepção dos clássicos continua a ser uma questão fundamental. Todos nós que trabalhamos na área devemos continuar perguntando isso a nós mesmos e ao nosso trabalho. Afinal, uma das principais vantagens dessa abordagem teórica e metodológica é que ela nos encoraja a ser autorreflexivos, a questionar o que estamos tentando realizar e o processo pelo qual chegamos às nossas conclusões. A recepção nos convida a revelar nossos interesses pessoais e como estes agem como uma lente, através da qual a nossa compreensão dos clássicos greco-romanos e a história da sua recepção é filtrada e, às vezes, distorcida. Por exemplo, eu vou espontaneamente admitir que existe uma propensão a um paradigma performático no meu trabalho, no sentido mais amplo de ‘performance’, definido por Edith Hall como “um fenômeno estético no qual os seres humanos conceberam um texto arquetípico, uma narrativa ou uma ideia por meio de atuação, marionetes, dança, recital ou música” (2010, p. 10). Uma das principais maneiras de o público reagir às narrativas antigas e, em particular, aos textos dramáticos da Antiguidade Clássica, é através da performance ao vivo. Eu diria que esta abordagem, apoiada por uma análise textual rigorosa e uma investigação sobre o papel principal desempenhado pelo público na performance, abre algumas possibilidades interessantes para o futuro.

O que há de tão clássico na recepção dos clássicos é também uma pergunta oportuna de se fazer neste momento preciso, uma vez que os estudos de recepção estão atualmente entrando em uma nova e instigante fase. *Reception Studies* (2003), livro basilar de Lorna Hardwick, foi lançado há mais de uma década. Nos anos seguintes, a discussão esteve em curso, mas eu vejo isso como um sinal de vigor da disciplina. Há um clima de autoexame e reavaliação entre os estudiosos de recepção dos clássicos. Ainda não estamos firmes nos nossos caminhos; não adotamos posições canônicas. Afinal, o papel ativo do leitor é valorizado em estudos de recepção. Para lhes dar um exemplo concreto, o eminente teórico da recepção dos clássicos Charles Martindale retornou depois de vinte anos à sua monografia inovadora *Redeeming the Text: Latin Poetry and*

the Hermeneutics of Reception (1993), em uma edição especial do *Classical Receptions Journal* (2013). No artigo, ele argumenta que “a recepção é configurada dialogicamente, como um processo de duas vias de entendimento, para trás e para a frente, que ilumina tanto a Antiguidade quanto a Modernidade” (2013, p. 169). Ele conclui com outra declaração-chave e uma conclamação:

... nenhuma obra de arte tem o seu significado inteiramente determinado pelo seu ponto de origem, o que é uma das razões pelas quais precisamos da recepção. A segunda é que temos de ir para o passado se quisermos fazer do presente algo novo, razão pela qual o passado é tão importante quanto o presente. (2013, p. 181)

Acho que uma das direções mais interessantes para onde a discussão sobre a teoria tem avançado é a de que estamos começando a questionar a relação mais fundamental em estudos de recepção dos clássicos: a relação entre texto-fonte A e texto de recepção B. Anteriormente, tínhamos nos concentrado em examinar os casos em que a recepção contemporânea reivindicava texto(s) antigo(s) específico(s) ou artefatos como modelos. Enquanto a crítica tradicional baseada no texto, promovida por estudos de adaptação, pode simplesmente verificar os fatos para ver se há uma correspondência real e quão próximo ou “fiel” o texto de recepção consegue ser, promovido por estudos de adaptações talvez devêssemos perguntar: existem diferentes tipos de adaptações “indiretas”, e como estas podem ser identificadas e interpretadas? É necessário um objetivo e, se assim for, objetivo de quem e quando? Isso não se complica pelas condições de produção específica para a recepção e seu meio?

E quanto à questão conturbada sobre fidelidade ou autenticidade? Artistas pós-clássicos que reivindicam um texto-fonte têm, muitas vezes, noções idiossincráticas, distorcidas ou impuras desse texto, enquanto que a fidelidade postula textos A e B objetivos que podem ser cientificamente e quantitativamente medidos uns contra os outros. Em vez disso, devemos trabalhar no sentido de complicar a noção de um texto-fonte puro e dissolver os limites rígidos entre texto, recepção, tradição e comunidades interpretativas⁶. E o que dizer de casos em que o “texto-fonte” já não é tão bem definido e em que as recepções parecem alegar descender de noções difusas (por exemplo, tragédia grega, Roma antiga, ou mito clássico) ao invés de textos-fontes específicos. A minha conclusão é a de que devemos desafiar a relação hierárquica A → B implícita nas teorias

⁶ Meu entendimento sobre essas questões foi grandemente enriquecido através de discussões com Ricardo Apostol da Case Western University.

tradicionais de recepção. Tais hierarquias platônicas postulam um texto “original” infinitamente rico, autossuficiente e idêntico a si mesmo, que se reflete, forte ou fracamente, em trabalhos posteriormente derivados. Em vez disso, poderíamos adotar alternativas pós-estruturalistas, opções como a justaposição (em que textos coexistem lado a lado, no mesmo plano, e não em relações de prioridade ou dominância, pelo menos na mente do leitor) ou simulacros (negação de originalidade e autenticidade de Baudrillard em favor de um sistema em que tudo é igualmente imitativo). Eu diria que devemos dialogar com os conceitos da disciplina de literatura comparada, sobre o que o ato da comparação realmente implica se nós desejarmos mais do que simplesmente seguir linhas de influência artística. Temos de problematizar noções de influência historicista e a necessidade de descobrir as estruturas universais subjacentes, a fim de fundamentar as comparações entre obras antigas e modernas.

Também é importante notar que nós estamos atualmente ampliando nossos interesses em pesquisa de recepção dos clássicos cada vez mais. Um exemplo pertinente a essa tendência são dois livros que podem interessar-lhes especialmente, uma vez que eles têm como foco a recepção de Grécia e Roma na América Latina:

- . K. Boshier, F. Macintosh, J. McConnell e P. Rankine (2014) (eds.). *Oxford Handbook to Greek Drama in the Americas*. Oxford: Oxford University Press.
- . R. Andújar e K. P. Nikoloutsos. *Greek and Romans on the Contemporary Latin American Stage*, Classical Presences. Oxford: Oxford University Press (no prelo).

Colaboração em estudos de recepção dos clássicos

Conversando com minha orientadora Lorna Hardwick, em junho do ano passado, no Congresso *Greeks and Romans on the Latin American Stage*, co-organizado por Rosa Andújar e Konstantinos Nikoloutsos na UCL (o ponto de partida para o segundo volume mencionado acima), nós duas concordamos em um aspecto importante para a realização de pesquisas em recepção dos clássicos nos dias de hoje; nomeadamente, a necessidade de colaboração. Como os abundantes agradecimentos que precederam os artigos apresentados no Congresso demonstraram, nenhum de nós pode ou, na verdade, deve trabalhar de forma isolada. Recepção envolve tantas perspectivas diferentes que nenhuma pessoa pode esperar ter total domínio. Isso significa que temos de trabalhar juntos a fim de produzir pesquisas que mantenham a integridade e que sejam verdadeiramente

inclusivas e interdisciplinares.

Como meu estudo de caso para ilustrar o meu pensamento teórico e metodológico atual sobre o que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos, eu escolhi investigar uma recepção cinematográfica mascarada da antiga história de Electra: *O Thiasos* (1975), de Theo Angelopoulos. Esta recepção indireta se compara a outra que está mais intimamente baseada num texto-fonte antigo: *Electra* (1962), de Michael Cacoyannis, moldada sobre a tragédia epônima de Eurípedes. Minha abordagem reflete minha opinião de que a teoria deve refletir a prática e não o contrário. Eu não acredito em tentar espremer um estudo de caso na camisa de força de uma teoria; em vez disso, a teoria e a metodologia devem surgir de considerações práticas que enfrentamos no estudo de um caso particular de recepção. Deixem-me, em primeiro lugar, concluir esta parte da minha fala, parafraseando James Porter, que escreveu que a recepção é “tudo o que existe” (2008, p. 469). Eu diria, em vez disso, que a recepção é “tudo”: quando estudamos os clássicos, nós nos tornamos parte do processo contínuo de sua recepção.

***O Thiasos* (1975), de Theo Angelopoulos vs. *Electra* (1962), de Michael Cacoyannis:
duas abordagens da recepção cinematográfica da antiga história de Electra**

Antes de começarmos nosso estudo do filme *O Thiasos*, de Angelopoulos, pode ser útil que tenham em mente outra recepção cinematográfica grega moderna da história de Electra, a *Electra* (1962), de Michael Cacoyannis⁷. Contrastando com o filme de Angelopoulos, a *Electra* de Cacoyannis expressivamente proclama suas conexões com um texto-fonte antigo, nomeadamente a tragédia *Electra* (c. 422-413 a.C.), de Eurípedes. Esta é inquestionavelmente uma recepção muito mais direta do antigo texto dramático da tragédia. Apesar disso, o filme de Cacoyannis continua sendo uma adaptação criativa do antigo material em que se baseia, e não uma imitação ordinária. Este é também um filme grego moderno referencial, que moldou minha própria abordagem referente ao estudo da heroína trágica Electra. Uma cena característica que mostra tanto a dívida que tem Cacoyannis com a tragédia de Eurípedes, quanto algumas das mudanças radicais que ele introduziu em seu texto-fonte é a cena em que Electra é intimidada por Egisto no túmulo de seu pai, o rei Agamêmnon.

⁷ Uma apresentação da *Electra*, de Cacoyannis, com comentários de Beatriz de Paoli (Letras Clássicas – UFRJ) foi organizada na semana anterior a esta apresentação. Para a *Electra* de Cacoyannis ver: Bakogianni (2011, pp. 153-94).

Na recepção de Cacoyannis, o coro leva Electra ao local de sepultamento de seu pai, representado por um túmulo simplório no chão (ver figura 1). Electra faz uma oferenda de ramos, mas suas preces são perturbadas pela aparição de Egisto e seus soldados. Ele bate em Electra e zomba dela, quando ela prevê que Orestes voltará. Quando Electra está jogada no chão, Cacoyannis revela seu sofrimento usando a câmera numa série de movimentos giratórios rápidos que dão ao espectador uma sensação de vertigem. Cenas interpostas do céu e de homens a cavalo correndo a toda a brida em direção à heroína e ao coro encoraja os espectadores a simpatizarem com Electra como vítima da crueldade de Egisto.



Figura 1: Electra pranteando no túmulo de Agamêmnon.
Copyright © The Michael Cacoyannis Foundation

A profanação do túmulo de Agamêmnon é apenas sugerida no texto-fonte de Eurípidés:

O renomado, como dizem, dança na tumba
e com pedras lapida o pétreo túmulo do pai,
e tem a ousadia de nos dizer isso:
“Onde está Orestes, o filho?”⁸

(*Electra* 327-30)

A heroína menciona isso ao mensageiro supostamente enviado por seu irmão, sem perceber que está, na verdade, falando com Orestes. A história da profanação pode não estar totalmente correta, mas pretendia despertar a fúria de Orestes, a ponto de ele voltar e provar sua coragem, vingando esse insulto. Na *Electra* de Sófocles (444-46 a.C.), a heroína refere-se à morte desonrosa do seu pai e à mutilação de seu corpo. É Crisótemis, porém, quem visita o túmulo e leva até ele as oferendas de Electra. A decisão de Cacoyannis de adicionar a cena no túmulo manipula o público a ver Electra como uma vítima inocente resistindo heroicamente a um tirano. Suas ações posteriores no filme, sua

⁸ Tradução de Beatriz de Paoli.

participação ativa no planejamento e na execução dos assassinatos de Egisto e Clitemnestra, são mais perdoáveis, à luz de seus maus tratos. Podemos, portanto, argumentar que Cacoyannis toma o que precisa das quatro tragédias gregas sobreviventes que apresentam Electra, e as usa a serviço de sua própria visão pessoal da heroína trágica.

Ao filmar a cena no túmulo, Cacoyannis nos apresenta uma pintura compassiva de Electra, enquanto Egisto é planeado no papel de um vilão. Ele e seus soldados aparecem de repente e utilizam seus cavalos para intimidar Electra e o coro. Os soldados ainda agarram Electra e a detêm enquanto Egisto desdenhosamente espalha as oferendas dela sobre o túmulo do pai. Quando Electra lhe recorda que Orestes um dia voltará, ele a esbofeteia (figura 2). Para o público, estas cenas enfatizam a vitimização da heroína por um governante corrupto e tirânico. A decisão de Cacoyannis em manter Egisto fisicamente atacando Electra transgride as antigas convenções performáticas do gênero, mas isso serve para intensificar a simpatia por sua heroína.



Figura 2: Egisto hostiliza Electra
Copyright © The Michael Cacoyannis Foundation

Esta cena ilustra o processo criativo de Cacoyannis na sua transposição da tragédia de Eurípides para a mídia moderna do cinema, e é também um dos acréscimos do diretor ao modelo antigo, inserido como um meio de enfatizar a vilania de Egisto. Electra visita o túmulo de seu pai nas *Coéforas* (458 a.C.), de Ésquilo, mas não o faz em nenhum dos outros dramas antigos em que Electra aparece; ou seja, nas peças *Electra*, de Eurípides e de Sófocles, e no antigo *Orestes* (408 a.C.).

Cacoyannis, ao optar por adicionar esta cena da visita de sua heroína ao túmulo

simplório de Agamêmnon localizado no campo longínquo, toca em uma das vertentes mais populares da recepção de Electra: sua representação como uma mulher enlutada (Bakogianni 2011, p. 195). A visita de Electra ao túmulo de Agamêmnon onde ela se encontra com seu irmão Orestes foi representada na antiga arte grega. Um exemplo pode ser visto neste *lékythos* ateniense com pintura em fundo branco (figura 3), datado de 460-440 a.C.⁹ São precisamente estes dois momentos seminais da história de Electra que inspiraram artistas posteriores. Por exemplo, os três desenhos de Electra, de John Flaxman, um com ela liderando uma procissão de carpideiras para o túmulo de seu pai (1795) e dois de seu encontro com o irmão (1795 e um desenho inacabado)¹⁰. Há também a *Electra at the tomb of Agamemnon* (1869, da Galeria de Arte Ferens em Hull, UK) destacando a intensidade do luto da heroína, e a *Electra at the tomb of Agamemnon* (1874, propriedade da Galeria de Arte de Ontário, no Canadá) de Sir William Richmond Blake, pintando Electra lamentando a morte de seu pai junto com seus servos e Orestes¹¹. A representação de Electra nas artes visuais cimentou assim a sua reputação de mulher enlutada *por excelência* da tragédia grega. Cacoyannis queria explorar essa veia da recepção de Electra, a fim de tornar sua heroína mais compassiva para seus espectadores. Mesmo alguns dos enquadramentos e a composição da cena da visita de Electra ao túmulo de seu pai em Cacoyannis são reminiscências da representação de Electra nas artes visuais.



Figura 3: O encontro de Electra e Orestes no túmulo de Agamêmnon
Copyright © Depositários do British Museum

⁹ Para maiores informações ver Bakogianni (2011, p. 22).

¹⁰ Para maiores informações ver Bakogianni (2009, pp. 28-34).

¹¹ Para maiores informações ver Bakogianni (2011, pp. 119-51).

Contrastando com a recepção de Cacoyannis, Theo Angelopoulos não se propôs a criar uma versão cinematográfica de qualquer um dos três dramas trágicos antigos. Seu filme *The Travelling Players* (1975), em vez disso, segue uma trupe de atores, o *thiasos* do título. A premissa do filme é, portanto, inerentemente meta-teatral. As vidas e os dramas pessoais dos atores desenvolvem-se tendo como pano de fundo os acontecimentos históricos que abalaram o Estado moderno da Grécia nos anos entre 1939-1952. Durante esse período turbulento, a Grécia foi atacada e ocupada pelos nazistas (1941-1944), amargamente dividida por uma guerra civil (1946-1949) e sofreu com problemas econômicos agravados por amargas rivalidades políticas. Nos filmes de Theo Angelopoulos, a recepção da Grécia antiga é caracterizada pelo seu desejo de submergi-la em seus argumentos, em vez de adaptá-la diretamente. Ele se apropriou de enredos, personagens e temas do mito, da épica e da tragédia grega, transpondo-os para uma *mise-en-scène* moderna, a fim de aumentar o impacto da nova obra criativa. As apropriações de Angelopoulos provocam uma resposta multidimensional de espectadores familiarizados com os modelos clássicos. Isso aprofunda seu encontro tanto com a fonte quanto com a recepção cinematográfica, mas sempre a serviço da nova obra. Em *Thiasos*, a própria estrutura da história é reinventada como uma tragédia grega, que é o padrão clássico dominante nessa trilogia sobre a inescapável *moira* (sina, destino), demonstrando, assim, o entendimento moderno de “tragédia”, isto é, que termina em catástrofe. O diretor convida o público a ver a própria história grega moderna do século XX como uma tragédia antiga. Isso lhe permite explorar a crença grega moderna na ideia de uma “continuidade” ininterrupta entre a Grécia antiga e a moderna, e comentar o peso do passado sobre os artistas gregos modernos.

A recepção do passado clássico em Angelopoulos é sempre indireta. Sua presença é sentida em termos de temas e cenas comoventes, como sombras que deslizam ao longo do filme, em vez de adaptações diretas de histórias clássicas ou personagens. Angelopoulos reformula eventos históricos importantes em termos míticos, proporcionando assim o necessário distanciamento crítico que permite que seu público se envolva com esses momentos traumáticos da história da Grécia moderna. O diálogo seletivo e fragmentado do diretor com o passado exemplifica o papel fundamental que a Grécia antiga desempenhou na arte do cinema e a contribuição de diretores gregos modernos para essa abordagem cinematográfica alternativa, que desafia o meio Hollywoodiano dominante.

Em *O Thiasos*, de Angelopoulos, o irmão da protagonista chama-se Orestes, apesar de nenhum dos outros membros da família serem referidos pelos seus nomes antigos. Só o seu nome, no entanto, estabelece uma conexão com a história clássica, sem enfatizá-la demais mediante a adição de outros nomes. A presença de uma segunda irmã no filme sugere que Angelopoulos talvez esteja fazendo referência a Sófocles, porque Crisótemis só aparece no drama desse tragediógrafo. O tom épico do filme, no entanto, é mais uma reminiscência da famosa trilogia de Ésquilo, enquanto a inerente ironia e o retrato realista da motivação de seus personagens ecoam Eurípedes. O Orestes de Angelopoulos, no entanto, morre próximo ao fim do filme. Ele é executado por se recusar a negar suas crenças comunistas. Sua irmã é convocada para recolher o seu cadáver da prisão onde foi mantido. Essa versão moderna de Electra chora, assim, seu pai e seu irmão. Em um interessante gesto meta-teatral, ela lidera uma salva de palmas em seu funeral. Apesar de seus muitos anos como um combatente rebelde, por fim a trupe de atores se lembra melhor dele como o ator que interpretou o jovem amante no melodrama romântico grego *Golfo*.

O amor de Electra por seu irmão não é diminuído no filme de Angelopoulos. Ela nunca o trai, mesmo quando interrogada enquanto é estuprada por um grupo de agentes secretos de extrema direita. Ao contrário de Cacoyannis, no entanto, Angelopoulos distancia o espectador do abuso de Electra pelas mãos da polícia. Qualquer empatia que o público possa ter sentido por ela é imediatamente dissipada pelo início de seu monólogo. Esse artifício que Angelopoulos usa em mais dois outros momentos importantes de seu filme é pensado para incorporar os dramas pessoais dos atores ao contexto histórico e político mais amplo da Grécia moderna. A cena de estupro é intercalada com o monólogo de Electra, em que ela encara a câmera (ver figura 4) e narra os acontecimentos que levaram à batalha de Atenas, em dezembro de 1944, quando manifestantes entraram em confronto com as forças britânicas nas ruas da capital. Angelopoulos utiliza, assim, a *Verfremdungseffekt* (a alienação deliberada do espectador) de Brecht para lembrar a seus espectadores que eles estão assistindo a um produto artístico artificial e não à vida real.



Figura 4: A cena do monólogo de Electra no filme *O Thiasos* de Angelopoulos (1975)

A única cena do filme em que a história clássica é mais fortemente evocada é o duplo assassinato da mãe e de seu amante. No filme, Orestes retorna brevemente e é guiado por Electra ao teatro, onde a trupe de atores está mais uma vez encenando o *Golfo*. As razões de Orestes para querer vingança, entretanto, não são unicamente pessoais. O amante de sua mãe entregou Orestes e seu pai para os alemães. O pai foi executado por um pelotão de fuzilamento alemão e Electra quase foi expulsa da trupe. Orestes se junta à resistência comunista lutando contra os nazistas. Motivações pessoais são, assim, recobertas, no filme de Angelopoulos, por considerações políticas. Este Orestes moderno anda pelo palco e mata o amante de sua mãe nas coxias, quando ele tenta escapar. E, então, mata a própria mãe aos olhos do público, que aplaude suas ações pensando que fazem parte da ‘performance’ (figura 5)¹².



Figura 5: Os corpos da mãe e de seu amante no palco¹³

¹² Na tragédia grega, a violência frequentemente se confina ao espaço fora do palco e é, então, narrada por um mensageiro. Tanto Angelopoulos quanto Cacoyannis quebram essa regra. Michelakis discute sobre “Showing what should not be seen” [sic] (Michelakis, 2013, p. 24) na discussão sobre *A lenda de Edipo* (1912).

¹³ <https://magnoliaforever.wordpress.com/2012/07/10/the-travelling-players-1975> (acessado em 26/5/2016).

O que é particularmente interessante nessa cena é a confusão do público, que pensa que está vendo uma peça em vez da realidade. E, ainda, o público interno assistindo à peça também está sendo observado pelo público externo do filme de Angelopoulos, criando assim um jogo de dois níveis de espectadores. Os aplausos da plateia nesse momento do filme ecoam mais tarde no funeral. Ambas são ocasiões em que o público do teatro e a reação dos atores parecem inadequadas para a ocasião. Angelopoulos, assim, impregna o ato de ver com desconforto e sentimento de alienação. A linha entre a realidade e a ficção é deliberadamente borrada no filme de Angelopoulos, chamando a atenção para a artificialidade do meio cinematográfico e problematizando o papel desempenhado pelo espectador.

Angelopoulos, em *O Thiasos*, acentua essa confusão por não oferecer ao público uma narrativa realista e linear. Em vez disso, apresenta ao espectador um quebra-cabeça cronológico surrealista que ele tem de montar a fim de interpretar a ação e formar uma opinião sobre o ‘significado’ do filme. Cacoyannis, em *Electra*, por outro lado, oferece a seu público uma perceptível recepção cinematográfica da peça de Eurípides. Em várias entrevistas, Cacoyannis falou sobre a relação especial de que ele sentia desfrutar com Eurípides. Para ele, Eurípides era o mais moderno dos três tragediógrafos antigos¹⁴. Angelopoulos, por outro lado, quis “exorcizar” o passado mítico. Ele estava convencido de que esse era um passo necessário para o Estado moderno libertar-se do peso do passado. Cacoyannis queria utilizar a popularidade do meio cinematográfico para trazer a tragédia grega para as massas. Angelopoulos estava mais interessado nos problemas enfrentados pelo Estado moderno e sua turbulência no século XX, e, ainda assim, sombras tentadoras de mitos clássicos e dramas servem para escurecer ainda mais muitos de seus filmes.

Angelopoulos, em *O Thiasos*, oferece ao público um quadro desolador da Grécia, com neve e sem sol. Esse é o retrato mais distante do cartão postal da Grécia como uma terra ensolarada de praias e ruínas antigas que se poderia obter. Grande parte da ação do filme acontece, de fato, no inverno, com chuva e até neve caindo. A trupe de atores viaja através de aldeias pobres e pequenas cidades em busca de trabalho. Eles encenam em tabernas locais e pequenos teatros. Não há, certamente, grandeza nem ruínas clássicas em *O Thiasos*, diferente do prólogo da *Electra* de Cacoyannis, ambientada nas ruínas de

¹⁴ “E eu sinto que em termos do que estamos examinando hoje, todas as mensagens relevantes devem ser encontradas em seu trabalho” (Cacoyannis, 1984, p. 214).

Mecenas. A duração do filme, de quase quatro horas, e seu ritmo lento incentivam uma leitura contemplativa do texto cinematográfico de Angelopoulos. O artifício da peça dentro de uma peça se repete ao longo do filme, constantemente lembrando o público da artificialidade do próprio ato de assistir a um filme. Outro exemplo é a cena em que os atores criam uma performance improvisada para um grupo de soldados britânicos que eles encontram em uma praia. Isso serve como mais um lembrete visual, para o espectador, da teatralidade do filme, e chama a atenção para o fato de que nós estamos assistindo a uma performance.

Alguém poderia argumentar que os protagonistas de Angelopoulos parecem arquétipos míticos jogados no turbilhão da história da Grécia moderna, em vez de personagens totalmente incorporados. *O Thiasos*, como muitos dos filmes de Angelopoulos, problematiza a relação da Grécia moderna com o passado clássico e até mesmo com o próprio ato de assistir a um filme. Angelopoulos torna difusas (Hardwick, 2011, pp. 56-57) as conexões com o passado clássico, e sua apropriação altamente seletiva de mito clássico e drama nos oferece precisamente o tipo de recepções ‘indiretas’ que são mais úteis para aqueles que desejam revisitar o problema sobre o que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos. Os problemas enfrentados por estudiosos que desejam se envolver mais com tais recepções disfarçadas levam a importantes escolhas teóricas e metodológicas. Quem, afinal, determina que há um vínculo com a(s) fonte(s) clássica(s) são os estudiosos clássicos? São os críticos de cinema, ou o(s) público(s) dos filmes? Ou é uma combinação de tudo? E, por fim, isso realmente importa? Uma vez que uma conexão é feita, outro elo é forjado na corrente das recepções que nos amarra ao passado clássico e à sua rica cultura.

Bibliografia

BAKOIANNI, A. *Electra Ancient & Modern: Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*. London: Institute of Classical Studies, 2011.

_____. “The Taming of a Tragic Heroine: Electra in Eighteenth-Century Art”.
In: *International Journal of the Classical Tradition* 16.1 (March), 2009, pp. 19-57.

CACOYANNIS, M. “Discussion: Ancient Drama and the Film”. In: *Symposium International à Delphes 18-22 Août 1981, le Théâtre Antique de nos Jours*. Athens: Centre Culturel Européen de Delphes Athènes, 1984, pp. 211-28.

- GADAMER, H-G. *Truth and Method*. New York: Continuum, 1960, 2. ed. 1965.
- HALL, E. “Towards a Theory of Performance Reception”. In: HALL, E. and HARROP, S. (eds.) *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Duckworth, 2010, pp. 10-28.
- HARDWICK, L. “From the Classical Tradition to Reception Studies”, In: *Reception Studies, Greece & Rome*, New Surveys in the Classics no. 33. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 1-11.
- _____. “Fuzzy Connections: Classical Texts and Modern Poetry in English”, In: PARKER, J. and MATHEWS, T. (eds.). *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp 39-60.
- HARDWICK, L. and STRAY, C. “Introduction: Making Connections”. In: *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 1-9.
- HORNBLOWER, S. and SPAWFORTH, A. (eds.) *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 4. ed., pp. 1256-57.
- ISER, W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAUSS, H. R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Trans. T. Bahti. Minneapolis, WI: University of Minnesota Press, 1982.
- KAHANE, A. “Methodological Approaches to Greek Tragedy”, In: ROISMAN, H. (ed.) *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2014, pp. 839-49.
- KURTZ, D. “An Introduction to the Reception of Classical Art”. In: KURTZ, D. (ed), *Reception of Classical Art: An Introduction*, Studies in Classical Archaeology III. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 31-45.
- MARTINDALE, C. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. “Introduction: Thinking Through Reception”, In: MARTINDALE, C. and THOMAS, R. F. (eds.). *Classics and the Uses of Reception*, 2006, pp. 1-13.
- _____. “Reception – a New Humanism? Receptivity, Pedagogy, the Transhistorical”. *Classical Receptions Journal* 5.2, 2013, pp. 169-83.
- MCDONALD, M. “A New Hope: Film as a Teaching Tool for Classics”, In: HARDWICK, L. and STRAY, C. (eds.). *A Companion to Classical Receptions*. Oxford and Malden. MA: Blackwell Publishing, 2008, pp. 327-41.

MICHELAKIS, P. *Greek Tragedy on Screen*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

PAUL, J. “Working with Film: Theories and Methodologies”, In: HARDWICK, L. and STRAY, C. (eds). *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 303-14.

PORTER, J. I. “Reception Studies: Future Prospects”, In: HARDWICK, L. and STRAY, C. (eds). *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA, and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 469-81.

Recebido em Maio de 2016
Aceito em Junho de 2016



AUTORES

Anastasia Bakogianni
Professora Doutora da Massey University, Nova Zelândia
a.bakogianni@ucl.ac.uk

André Bertacchi
Doutorando em Letras Clássicas – USP
Orientador: Prof. Dr. Adriano Machado Ribeiro
andre.bertacchi@gmail.com

Andreas N. Michalopoulos
Professor Doutor da National and Kapodistrian University of Athens
amichalop@phil.uoa.gr

Eduardo Sinkevisque
Professor Doutor em Literatura Brasileira – USP
Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
esinkevisque@hotmail.com

Lucas dos Passos
Doutorando em Letras – USP
Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
lucasdospassos@hotmail.com

Rafael Vicente Kunst
Mestre em História – UFRGS
kunst_do_contra@yahoo.com.br

Rodrigo Pinto de Brito
Professor Doutor de História da Filosofia Clássica e Helenística – UFS
www.rodrigobrito@gmail.com

